



**Tango :**  
**du faubourg sordide aux coquettes milongas d'aujourd'hui**

Par Fabrice Hatem

## Introduction et résumé



C'est dans les marges urbaines déshéritées des villes du Rio de la Plata, dont l'expansion rapide est nourrie par un flux d'immigration massif en provenance des pays européens, que naît le Tango à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Musique syncrétique reflétant la diversité des populations qui s'agglutinent alors dans les faubourgs de Buenos Aires et de Montevideo, le Tango associe au lointain écho des rythmes africains et des Payadas gauchesques le sentimentalisme lyrique des italiens, le sens espagnol de la tragédie amoureuse, la nostalgie des violons juifs d'Europe centrale, la plainte rauque du bandonéon allemand - mélange auquel s'ajoutera plus tard un zeste d'élégance et d'esthétisme parisien (illustration ci-contre : gauchos à la guitare).

Animant les cafés bagarreurs et les maisons de plaisir vénal qui pullulent dans le Buenos Aires des années 1900, cette musique portera longtemps aux yeux de la société bien-pensante les stigmates de ses origines plébéiennes et immorales. Des lieux de débauche, des thèmes obscènes, une langue vulgaire, une danse lascive : telle est encore l'image du Tango au début du XX<sup>ème</sup> siècle (photo ci-contre : orchestre de Tango au début du XX<sup>ème</sup> siècle).



Le 2X4 sera cependant peu à peu adopté par les milieux populaires « respectables », puis par la classe moyenne en émergence, enfin par la grande bourgeoisie portègne au cours des années 1920. Le Tango s'éloigne alors des milieux marginaux de son enfance - eux-mêmes d'ailleurs en voie de disparition - pour devenir une musique de loisirs largement pratiquée dans toutes les composantes de la société argentine, suscitant même l'intérêt des milieux intellectuels et artistiques (image ci-contre : reconstitution cinématographique d'un cabaret, années 1940).



Contrairement au cas du Jazz nord-américain, les réseaux criminels n'ont pas joué alors en Argentine un rôle majeur dans ce processus de diffusion. En effet, si les entrepreneurs de spectacle et les propriétaires de cabaret de l'époque ne furent pas toujours parfaitement en règle avec la morale voire avec la loi, on ne peut parler pour autant d'une véritable mafia de la vie nocturne dans le Buenos-Aires de l'âge d'or tanguero.

Après une période de déclin entre 1950 et 1980, le Tango renaît ensuite sous la forme d'une musique et d'une danse de loisirs globalisées, séduisant les classes moyennes cultivées du monde entier, et s'éloignant quelque peu des milieux populaires. Quant à ses origines marginales, elles sont aujourd'hui réduites à la seule dimension du mythe (photo ci-contre : Tango à Paris © Endavor).





## Table des matières

Introduction et résumé .....	2
Un bâtard né dans l'arrabal portègne .....	4
Le Buenos Aires métissé des années 1850-1860 .....	4
Vers 1880 : l'immigration européenne transforme Buenos Aires .....	9
Le creuset d'une nouvelle culture musicale .....	12
1900 : le Tango, une musique méprisée des bas-fonds .....	15
Les lieux de débauche de 1900 : Le tango, reptile de lupanar .....	16
Des textes obscènes, une langue vulgaire .....	17
Une danse lascive et indécente .....	19
Entre bal populaire et grands cabarets : le tango à la croisée des chemins .....	21
Les cafés musicaux des années 1910 : batailleurs et voyous .....	22
Le Tango commence son ascension vers le statut de musique décente .....	24
L'ère des grands cabarets du centre-ville .....	26
Tango et prostitution : un lien qui tend à de distendre au cours des années 1920 .....	28
Quand le Tango devient nostalgique .....	32
La double transformation du tango .....	32
De l'expression de l'âme argentine à un produit de loisir globalisé .....	35
Sources bibliographiques .....	37

## Un bâtard né dans l'arrabal portègne<sup>1</sup>



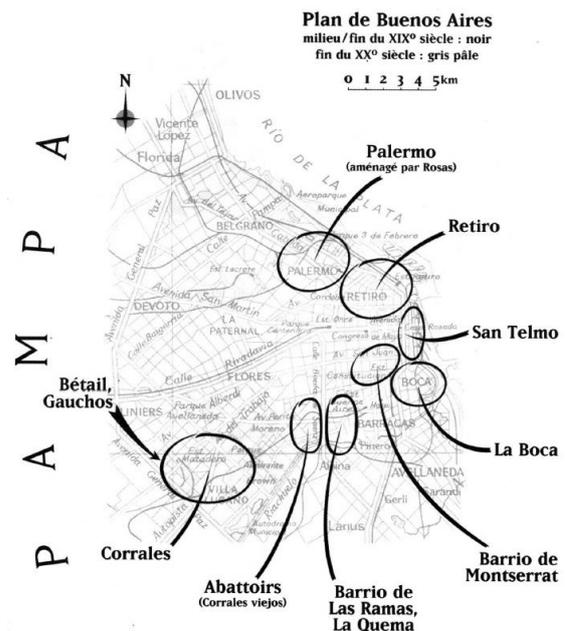
Le Tango naît à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle dans les marges sociales - quartiers pauvres ou mauvais lieux - des villes du Rio de la Plata. Buenos-Aires en constitue incontestablement l'épicentre, même si le phénomène peut être également être observé dans d'autres villes de la région, et tout particulièrement Montevideo (cf. encadré 1).

Il faut pour comprendre ce phénomène de maturation qui va de pair avec l'extraordinaire expansion urbaine que connaît Buenos Aires à partir de 1860, remonter jusqu'au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle. L'histoire du Tango est en effet profondément liée aux évolutions sociales et géographiques qui firent passer entre 1850 et 1930, le Paris de l'Amérique du sud du statut de ville coloniale de taille modeste à celui de grande métropole mondiale. Le caractère très métissé de la ville jusqu'en 1870, puis l'essor à partir de 1880 d'un flux migratoire en provenance d'Europe, ont en effet créé un creuset culturel d'une grande diversité où s'est progressivement concocté le 2X4 (photo ci-dessus : conventillo au début du XX<sup>ème</sup> siècle).

### Le Buenos Aires métissé des années 1850-1860

Au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, Buenos Aires était encore de taille relativement modeste, mesurant dans sa plus grande longueur, 1 kilomètre (voir plan ci-contre [Caceres, 2003]). Mais il s'agissait déjà un véritable creuset musical où résonnaient les rythmes apportés par les différentes populations qui se croisaient dans cette ville métissée : Payadas gauchesques de la Pampa, folklore en provenance des zones rurales du nord-ouest, Habaneras apportées par les navires venus de Cuba ou d'Espagne, musique cultivée de la bourgeoisie blanche, Candombes des noirs encore très présents à cette époque ...

La bourgeoisie créole vivait dans le quartier de San Telmo, entre les deux forts qui défendaient l'accès du port. Elle écoutait et pratiquait, au piano ou au clavecin, une musique d'inspiration européenne : Habanera, musique baroque et classique.



<sup>1</sup> La section suivante s'appuie essentiellement sur trois sources : les livres [Le Tango](#), de Horacio Salas et [El Tango, testigo social](#), d'Andrés Carretero ; et un long entretien avec Juan Carlos Caceres, publié en 2003 dans la revue [La Salida](#) sous le nom [Aux origines du Tango, les rythmes africains](#).



Plus loin au sud-est, on trouvait dans ce qui est aujourd'hui le quartier de Mataderos des relais de poste et des corrals où les gauchos venaient parquer le bétail en route depuis la Pampa vers les abattoirs de la ville, amenant avec eux la Milonga campesina (ou Milonga des gauchos) et son instrument de prédilection, la guitare<sup>2</sup> (photo ci-contre, Mataderos à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle). Le bétail était finalement conduit vers les abattoirs (Corrales viejos). Un peu plus près du centre, on

trouvait les quartiers de *la Quema* (« là où on brûle les ordures »), aussi appelé *Barrio de las ramas* (« quartier des grenouilles ») en référence aux marais que l'on y trouvait, ou *Barrio de las latas* (« quartier des boîtes de conserves »). Les habitants, aussi appelés les *Cirujas* (chirurgiens) utilisaient en effet pour construire leurs maisons des boîtes de conserve remplies de terre, qu'ils découpaient également en guirlandes pour réaliser des décorations. Les gauchos, descendus de leurs chevaux, se mêlaient à eux pour aller chanter et danser sur des musiques européennes (Mazurkas, Polkas, etc.) et des Milongas dans de petits bouis-bouis.

Quant aux noirs, ils habitaient en majorité dans le sud de la ville : quartiers de San Telmo, Concepción et Montserrat, familièrement appelé *Barrio del Tambor* ou *del Mondongo* en référence aux tambours de Candombe qui y résonnaient et aux habitudes culinaires des habitants. Ceux-ci se réunissaient pour danser dans des *tambos* ou des *quilombos* dont la réputation était mauvaise auprès la population blanche (illustration ci-contre). Aussi une répression réglementaire et policière s'exerçait-elle contre ces réunions et les tambours qui les animaient. C'est d'ailleurs à cette occasion que l'on vit apparaître le terme *Tango*, déjà utilisé vers 1840 dans la presse bourgeoisie de Buenos Aires avec la signification alors péjorative de « danses et des musiques pratiquées par les noirs ». Certains « viveurs » blancs commençaient cependant déjà à fréquenter des lieux où ils observaient les danses des noirs, en les copiant ou les parodiant.



La musique populaire était également présente dans beaucoup d'autres lieux : cirques ambulants, pulperias, perigundines, petits boliches (bordels). On dansait aussi dans les bals populaires et les *academias*, salles de danse qui apparaissent à partir de 1860-1870, et où travaillent des milongueras, payées pour danser avec les clients. On trouve

beaucoup de ces lieux populaires, un peu mal famés, souvent à la limite de la prostitution, vers le quartier de Constitución et près de l'actuel parc de la Chambre des députés, zones encore situées à l'époque à la périphérie du Buenos Aires (illustration ci-contre : pulperia, milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle).

<sup>2</sup> Le film *Martin Fierro* (1968) donne une idée de ce que pouvait être l'atmosphère des lieux de réunions où les gauchos interprétaient cette musique.



Un peu plus tard, un nouveau foyer d'activités festives va également apparaître dans le quartier du Retiro. Situé immédiatement au sud de Palermo, celui-ci, après avoir été le lieu du débarquement des esclaves à l'époque coloniale, était devenu un no man's land mal famé. C'est là que vinrent s'installer, après la fin des guerres du XIXème siècle (guerre du Paraguay en 1870, guerre du désert en 1879-1880), une partie des régiments argentins démobilisés, avec leur armée parallèle de femmes, des fameuses *chinas cuarteleras* (photo ci-contre). Ces femmes parfois passionnément fidèles à un seul homme, parfois de mœurs légères, suivaient les

soldats d'une garnison à l'autre. Elles animaient de petits cafés (les *ranchos de las chinas*) et ouvraient aux soldats leurs chambres accueillantes pour qu'ils y viennent danser la polka, jouer de la guitare ou boire un verre. On jouait dans ces lieux une musique gaie, rapide, aux textes picaresques et comiques.

Un phénomène de métissage commence alors à se produire entre musiques de différentes origines, qui conduit vers 1860-1870 à l'apparition de la Milonga. Celle-ci résulte d'un mélange entre les différents genres de musique populaire alors présents à Buenos Aires, comme les Payadas gauchas, le folklore rural et d'anciens rythmes ternaires du Candombe désormais binarisés, auxquels viendront progressivement s'ajouter la Danza et les Habaneras cubaines (illustration ci-contre, par Figari) ainsi que les Tangos andalous venus d'Espagne, très populaires



entre 1860 et 1880 (voir également encadré 2).



Cette Milonga *accandombeada* (mâtinée de Candombe), pratiquée dans les pulperias, les bals populaires, les bouges du quartier de Constitución ou les *ranchos de las China*, et issue de l'interaction entre les populations de différentes origines qui se rencontrent dans ces lieux, peut être considérée comme l'ancêtre direct du Tango.

En tant que danse, elle est sans doute inspirée de certaines danses de couple africaines pratiquées en face à face, mais avec une innovation importante. En effet alors que dans celles-ci les corps étaient séparés, ils se rapprochent désormais jusqu'à s'enlacer - avec un abrazo plus serré que dans les danses « bourgeoises » de la même époque - qui préfigure directement le Tango (photo ci-contre : danseurs portègnes, fin du XIXème siècle).

### Encadré 1

#### Autres lieux de formation du Tango dans le Rio de la Plata

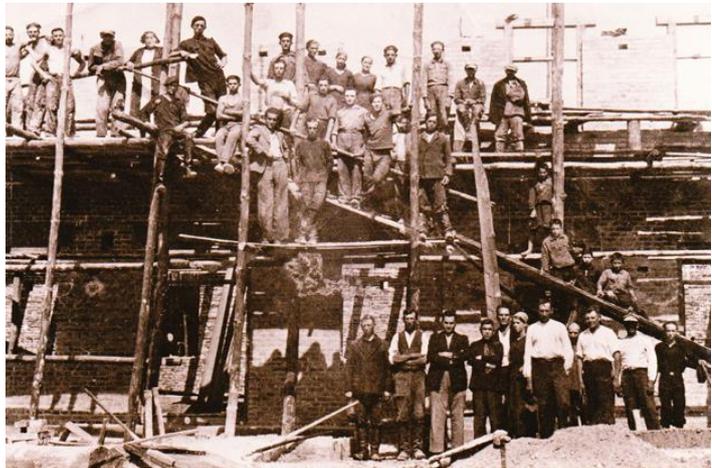


Sans nier l'apport fondamental de Buenos Aires à la formation du Tango, on doit reconnaître que Montevideo en constitua également un berceau majeur - avec ses caractéristiques propres, comme une survivance plus marquée de l'influence africaine dans la culture populaire locale (photo ci-contre : bal à Montevideo, années 1920).

Il existe effet une forte similitude d'atmosphère et de culture entre le

Montevideo et le Buenos Aires du milieu du XIXème siècle : issues de la même histoire coloniale, les deux villes possèdent la même structure ethnique, la même architecture, le même style de vie [Borteiro, 2005], [Aguar, 2001].

Les ingrédients musicaux de cette genèse uruguayenne du Tango sont très proches de celles observées à Buenos Aires : fêtes de tambours des esclaves noirs (au début du XIXème siècle, des danses noires appelées *Tangos* furent d'ailleurs interdites à Montevideo) ; Payadas rurales des gauchos ; danses de Candombe et Cumparsas de carnaval ; influences musicales nouvelles, apportées par l'immigration européenne massive de la fin du XIXème siècle (photo ci-contre : immigrants en Uruguay).



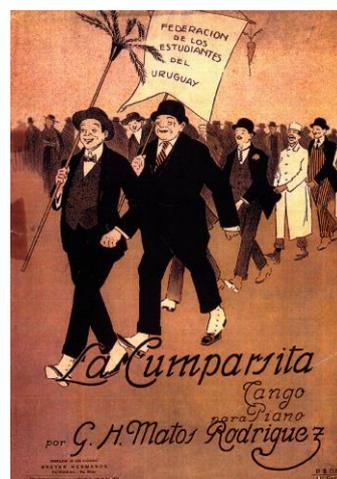
On retrouve aussi les mêmes type de lieux où se concocte le nouveau genre : conventillos où la coexistence de populations pauvres de toutes origines sert de creuset à l'apparition d'une culture populaire métissée ; bas quartiers de Montevideo avec leurs académies de danse et leurs lupanars... ; cirque créole et théâtres de variétés avec leurs Saynettes, leurs Zarzuelas, leurs habaneras et autres Tanguillos andalous... (photo ci-contre : conventillo de Montevideo).



Il existait par exemple vers 1880 de nombreuses « académies » ou « pensiones » (salon de danse et de divertissement) dans divers quartiers de la ville comme Bajo, Barrio Palermo, Aguada, Cordon, etc. - des quartiers où le Tango allait bientôt prendre ses racines. C'est là, comme à Buenos Aires à la même époque, qu'a été créée la Milonga, mélodie dansante et rythmique. Citons quelques-unes de ces « pensiones », où l'on pouvait danser avec les femmes employées par l'établissement : *La Camarga*, au coin des rues Sorrano et Convention ; *La Pampa*, rue Yaguaron ; *Madame Gaby*, rue Andes ; *La Madrilena*, rue Durazno, *La Napoletana*, rue Florida.

« Elles employaient des musiciens, et des artistes comme Arolas ou Contursi les ont fréquentées. Quant aux bordels, ils employaient également des trios de musiciens, pour agrémenter l'attente des clients. Chez la mulâtre Flora, il y avait même un pianiste. » [Aguar, 2001]. Un peu plus tard, les cafés, boliches et autres lieux de distraction constituèrent aussi des lieux accueillants pour le Tango (photo ci-contre : café de Montevideo dans les années 1930).

Mais par contre, il n'existait pas dans la capitale uruguayenne de maisons d'édition phonographique. Il fallait donc aller à Buenos Aires pour enregistrer et se faire vraiment connaître. Une raison qui, parmi d'autres, explique la prééminence finalement acquise par la capitale argentine, de beaucoup plus grande taille que Montevideo, dans la genèse du Tango (photo ci-contre : partition de *La Cumparsita*, composée vers 1916 par l'uruguayen Gerardo Matos Rodriguez).



Le Tango est aussi très présent dans les petites villes de la province de la Plata autour de Buenos Aires. Les premiers chapitres des mémoires de Francisco Canaro [Canaro, 1999], nous font bien ressentir ce que pouvait être au début du XXème, la vie d'un musicien de Tango itinérant, jouant dans de petites villes de l'arrière pays de Buenos Aires, comme Ranchos, Lezama, Lobos : bouges minables et mal famés avec leurs bagarres fréquentes et leur machisme omniprésent ; salles de danse composées de quelques planches couvertes d'un toit en tôle ; rémunérations incertaines et dérisoires ; vie parfois plus proche du vagabondage que de la tournée artistique avec leur lot de mésaventures picaresques (comme lorsque Canaro et ses collègues doivent s'enfuir par la fenêtre de l'hôtel minable dont il ne peuvent payer la note) ; voyages dangereux ; jeu et alcool omniprésents ; présence dans chaque



Aires, fin du XIXème siècle).

quartier ou chaque petite ville d'un ou deux « protecteurs » respectés dont on sent qu'ils pourraient rapidement devenir des « parrains » mafieux ... sans parler de la prostitution, sur laquelle le musicien jette un voile discret mais dont tout dans l'atmosphère décrite par Canaro (voyous, lieux mal famés, filles au comportement plus qu'émancipé, etc.) suggère la présence constante... (photo ci-contre : environs de Buenos

## Vers 1880 : l'immigration européenne transforme Buenos Aires



au début du XXème siècle).

L'apparition après 1880 d'un flux migratoire massif en provenance d'Europe va profondément modifier la physionomie de Buenos Aires en induisant un phénomène rapide d'expansion urbaine. Ces populations immigrées pauvres s'entassent alors dans des quartiers déshérités où elles vivent un quotidien difficile, la misère portant avec elle son lot de pathologies sociales : délinquance, violence, prostitution... (photo ci-contre : conventillo à Buenos Aires

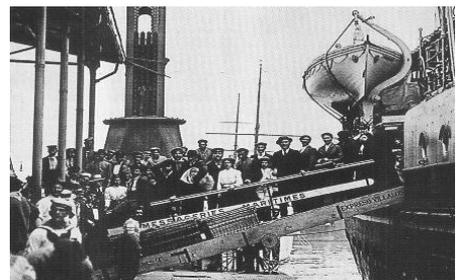
### Immigration et expansion urbaine

Un fait avant-coureur de ces transformations est constitué par la disparition des Noirs, utilisés comme chair à canon dans les guerres de l'époque, comme celle dite « du Paraguay », ou décimés par l'épidémie de fièvre jaune qui ravage Buenos Aires en 1871. Quant à la « conquête du désert » menée entre 1879 et 1881, elle se traduit par le massacre des indiens Mapuche de la Pampa, mais aussi, paradoxalement, par l'arrivée à Buenos Aires d'assez nombreuses indiennes rescapées qui devinrent personnel de maison ou prostituées (photo ci-contre : indiens Mapuche, fin du XIXème siècle).



Simultanément, le nord de l'agglomération s'embourgeoise. Le quartier de Palermo, aménagé depuis le milieu du siècle par l'assèchement des marais et l'installation de parcs, va y accueillir la bourgeoisie portègne, en fuite devant l'épidémie de fièvre jaune qui ravage le centre-ville et les faubourgs du sud (photo ci-contre : bourgeoisie argentine à l'hippodrome de Palermo, fin du XIXème siècle).

Mais le phénomène le plus important est l'apparition d'un flux migratoire massif qui va modifier totalement la physionomie de la ville à travers une expansion urbaine sans précédent. A partir de 1880, l'arrivée de populations nombreuses, en provenance principalement d'Europe et plus particulièrement d'Italie, va en effet modifier profondément la structure ethnique et la topographie de la ville (photo ci-contre : débarquement d'immigrants à Buenos Aires voir également sur ce sujet [Gobello, 2004]).

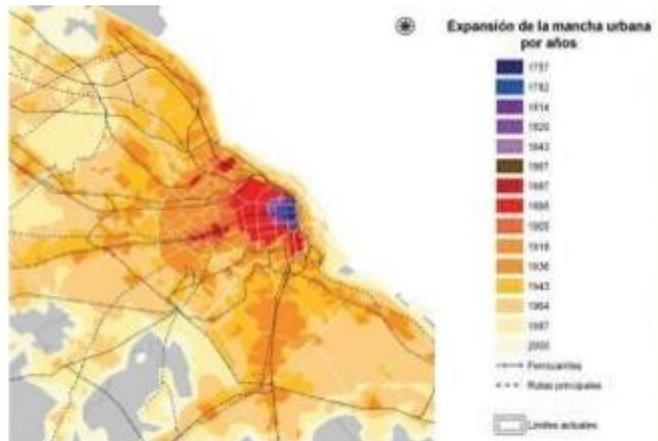




Si l'immigration européenne démarre dès 1860 avec la politique de « peuplement/blanchiment » de l'Argentine mise en œuvre sous la présidence de Bartolomé Mitré, c'est surtout après 1880 que commença l'immigration de masse. Des millions d'immigrants, pour la plupart de jeunes hommes seuls, vont alors arriver en Argentine : italiens du nord, espagnols de Galice, marginaux, réfugiés politiques (communards, garibaldiens, anarchistes..). La composition ethnique du pays s'en trouve profondément modifiée. Un recensement de 1887

révèle ainsi que les étrangers, d'origine principalement européenne, étaient beaucoup plus nombreux que les autochtones à Buenos Aires (photo ci-contre : bal d'émigrants sur un bateau).

Cet afflux massif provoque une accélération brutale du phénomène d'expansion urbaine de Buenos-Aires. Les campagnes environnantes sont en effet transformées en faubourgs, bientôt eux-mêmes agrégés au noyau central de la ville, tandis que naissent, plus loin vers la Pampa, de nouvelles marges urbaines (illustration ci-contre : croissance urbaine de Buenos Aires de la fin du XVIIIème siècle à nos jours).



## Une société pauvre et marginale



C'est particulièrement dans les périphéries sud et ouest de Buenos Aires (zones correspondant aux actuels quartiers du Once, puis d'Almagro, Boedo et Pompeya) que s'entassaient ces nouveaux venus. Qui trouve-t-on là ? Quelques ex-soldats noirs revenus des différentes guerres de l'époque où ils étaient utilisés comme chair à canon ; des indiennes rescapées du génocide de 1879 connu sous le nom de « guerre du désert » ; des gauchos de passage, et qui finissent pour certains d'entre eux par s'installer dans ces quartiers misérables à mesure que le

travail se raréfie dans les grandes estancias. Et surtout, en plus en plus grand nombre, des immigrants européens - italiens notamment - qui finiront par s'entasser dans des habitations « en dur », mais de mauvaise qualité, les conventillos (photo ci-contre), dont les conditions de vie déplorables contrastent avec l'opulence des quartiers aisés comme Palermo.



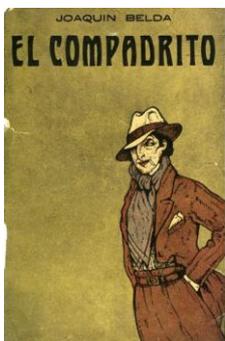
Il s'agit là de populations pauvres, frustrées, déracinées, souvent frappées par le malheur. Les gauchos ont perdu leur fierté d'hommes libres en descendant de cheval. Les noirs n'ont été libérés de l'esclavage que pour être utilisés dans les besognes les plus dangereuses, avant d'être incités pour beaucoup d'entre eux à quitter le pays pour l'Uruguay ou le Brésil après les guerres du Paraguay et du Désert. Les indiens sont

encore traumatisés par le génocide dont ils ont été l'objet dans les années 1880. Les italiens songent avec nostalgie à leur patrie lointaine, tandis que les Juifs gardent encore la mémoire des terribles pogroms qui les ont poussés à s'enfuir de Russie ou de Pologne.

Pour survivre, ils pratiquent toutes sortes de petits métiers, souvent des emplois manuels, peu qualifiés, en bas de l'échelle sociale : commerces minuscules, artisanat de proximité, main d'œuvre ouvrière dans les usines ou les abattoirs, domestiques, blanchisseuses ... (photo ci-contre : blanchisseuses dans la quartier du *Bajo*). Les lieux de rencontre et de distractions sont rares : petites épiceries où l'on peut parfois écouter un chanteur accompagné de sa guitare, cafés-épiceries (appelés *perigundines* ou *almacenes*..) où les serveuses ne sont pas toujours très farouches, petites maisons closes où 3 ou 4 pensionnaires satisfont aux besoins physiologiques des mâles solitaires du quartier...



## Délinquance et prostitution



Comme tous les milieux de relégation et de pauvreté, ces quartiers connaissent un niveau assez élevé de délinquance et de violence. Salas nous propose à cette occasion une savoureuse galerie des différents types de personnages en délicatesse avec la loi dans le barrio des années 1890 : *guapo*, *compadre*, *tata*, *compadron*, *compadrito*, *malevo*, *cafishio*, etc. Les *compadres* et les *tatas*, à la tête de leur petite bande, exercent leur contrôle sur leur voisinage, en faisant respecter une forme d'ordre occulte tout en prélevant leur dîme sur les maigres activités économiques de leur voisinage. Les *compadritos*, un peu moins redoutables, sont des petits voyous, qui, entre deux vols, assurent leur quotidien par le travail d'une ou deux protégées dans une maison close ou un *perigundine* du coin. Le *malevos* sont des sales types, et les *cafishios*, des souteneurs sans envergure. Quant à la figure comique du *Cocoliche*, caricature alors très appréciée du nouveau venu italien tenant grotesquement de singer la culture autochtone, il reflète sans bienveillance les difficultés d'intégration que connaissent alors les populations immigrées [Salas, 1986].



Buenos Aires, fin du XIXème siècle).

Ces immigrants sont en majorité des hommes, entraînant dans la ville une surpopulation masculine. Selon un recensement de 1887, Buenos Aires abritait en effet alors 500 000 hommes de plus que de femmes [Gobello, 2004]. D'où une solitude masculine, qui entraîna le développement d'une prostitution massive, alimentée par la traite des blanches, provenant notamment de France<sup>3</sup> et de Pologne, cf. infra (photo ci-contre : rémouleur dans une rue de

## Le creuset d'une nouvelle culture musicale

Cette nouvelle population développe son propre style de (sur)vie et sa propre culture : apparition d'un argot parlé par le sous-prolétariat d'origine étrangère, le *Lunfardo*, dont le vocabulaire intègre de nombreux mots empruntés aux langues d'origine des immigrants (cf. infra) ; lieux de loisirs (petits cafés et *almacenes*, gargotes appelées *fondines*, bordels plus ou moins sordides), où l'on joue de la musique et où l'on danse.... (photo ci-contre : almacén à Buenos Aires au début du siècle).



Point décisif : le gramophone n'existe pas encore. Pour animer les soirées des *almacenes* ou tout simplement les réunions entre voisins dans la cour du *conventillo*, il faut donc recourir au service de musiciens. Les anciens gauchos amènent alors leur guitares pour chanter des *milongas camperas*. Les juifs leurs violons aux sonorités joyeuses ou déchirantes selon les moments, les quelques noirs survivants tapent leur rythmes de *Candombe* sur une veille caisse et les italiens, de plus en plus nombreux

chantent de belles chansons d'amour souvent teintées de nostalgie.<sup>4</sup> La rencontre de ces différentes influences va déclencher un processus de percolation qui, à travers une succession d'essais et d'erreur, va progressivement conduire à l'apparition du tango faubourien, dit *orillero*, des années 1900 (photo ci-contre ; voir également encadré 3).

<sup>3</sup> Voir à ce sujet le livre-reportage d'Albert Londres, *Les chemins de Buenos Aires*, 1927.

<sup>4</sup> on trouve en effet parmi ces immigrants italiens de nombreux musiciens qui peupleront –eux-mêmes puis leurs enfants - les orchestres de Tango naissant, exerçant sur cette musique une influence majeure.



C'est en effet dans ces lieux de mauvaise réputation, entre alcool et bagarres, que le Tango trouve vers 1880 un premier berceau propice à son éclosion. Cette nouvelle musique, née du ralentissement de la vive Milonga, commence à se diffuser massivement après 1880, interprétée par de petites formations itinérantes de trois à quatre musiciens, où dominent des instruments légers, aisément transportables d'un lieu nocturne à l'autre, comme le violon, la flûte et la guitare. Ses premières compositions s'appellent *Dame la Lata*, *El Queco*, *Tango de la Casera*, ou *Andate a la Recoleta*. Beaucoup ne sont encore que des chansonnettes de maisons closes aux paroles salaces, voire obscènes. Un peu plus tard, elles commenceront à mettre en scène les personnages bravaches et gouailleurs du barrio populaire, comme vers 1900 dans les chansons de Villoldo

(*Cuerpo de Alambre*, *El Porteño*...).

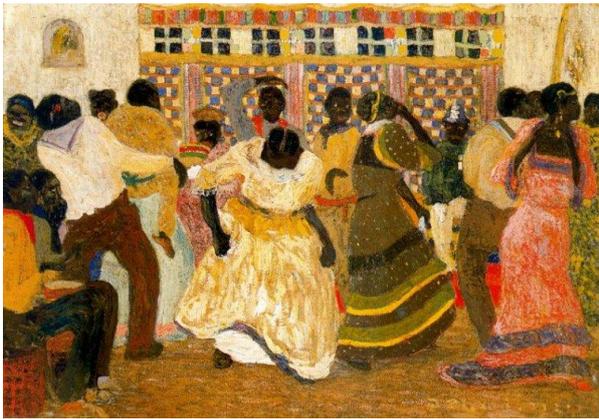
Du côté de la danse, les premières académies de danse apparaissent à Buenos Aires entre 1860 et 1870, dans les quartiers populaires de Barracas ou Constitución. On y trouve des danseuses professionnelles, rétribuées « à la pièce » pour chaque danse effectuée. Celles-ci n'étaient d'ailleurs n'étaient pas toujours belles et jeunes, puisqu'on leur demandait surtout de servir de partenaires habilles et dociles à leurs clients. On danse aussi dans les *perigundines* et les maisons closes de différentes catégories. Dans les plus huppées, on trouve dans le salon ou le patio des pianistes voire de petits orchestres qui accompagnent les danseurs jusqu'à ce que les couples décident d'aller s'isoler dans une chambre voisine (photo ci-contre : personnel d'une maison close, fin du XIXème siècle).



Selon Horacio Salas, c'est vers 1885 que le Tango se consolide comme danse, avec ses figures et son style propre. L'auteur nous propose à cette occasion une très intéressante analyse de sa genèse chorégraphique [Salas 1986]. En opposition avec l'historiographie dominante qui en fait le produit d'une évolution quasi-organique à partir d'autres danses (blanchiment du Candombe à travers un rapprochement des corps, imitation de la Danza cubaine, etc.) il insiste au contraire sur son caractère d'invention *sui generis*, avec le développement des figures improvisées mettant en valeur l'inventivité et l'agilité des danseurs, ainsi que le rôle nouveau de la femme tournant autour de l'homme en une tentatrice parade. Une caractéristique qui contribuera fortement, comme on va le voir maintenant, à sa stigmatisation de la part de la société bien-pensante de l'époque... (photo ci-contre : compadrito dansant le Tango vers 1900).

## Encadré 2

### Le Tango, produit d'un processus de syncrétisme musical



Le 2X4 apparaît comme le produit de trois principales sources musicales - la Milonga, la Habanera et le Candombe - auxquelles se superposèrent ensuite des influences européennes plus récentes [Caceres, 2003] :

- *Les racines noires*. Le rythme sous-jacent du Tango est, selon Caceres, la clave afro-américaine, même si l'agrégation progressive de nouveaux éléments a en partie masqué cette structure de base. Cette tradition rythmique,

elle-même issue de la rencontre et du métissage sur le sol américain de différentes traditions africaines, est encore aujourd'hui présente à Montevideo, où la présence noire est restée plus forte, sous la forme du Candombe uruguayen. Et malgré l'effacement des Noirs au cours des dernières décennies du XIX<sup>ème</sup> siècle à Buenos Aires, les rythmes de Candombe y subsistent sous des formes nouvelles, surtout après 1870, à l'occasion des Carnivals et des Milongas (bals) populaires (illustration ci-contre : danse de Candombe, par Figari).

- *La milonga des gauchos*. Cette musique résulte elle-même de la rencontre des traditions musicales de la Pampa argentine. Ses suites harmoniques répétitives, accompagnées par un « bourdon » de guitare, servaient de support à des improvisations poétiques, interprétées sur des vers octosyllabiques par les fameux *Payadores* de la fin du siècle. Son rythme typique de Milonga lente présente de fortes affinités avec celui de la Habanera, avec laquelle elle partage les mêmes origines métissées afro-européennes. Elle inspira certains compositeurs de la *Guardia Vieja* comme par exemple Agustin Bardi avec *¡Che noche !*, première synthèse entre Habanera et Milonga (photo ci-contre : gauchos en train de danser).



- *La Habanera*. Il s'agit d'une *Musica de ir y vuelta*, c'est-à-dire d'aller et retour entre l'Europe et l'Amérique latine. La contredanse française fut ainsi « exportée », via l'Espagne, vers Cuba, où elle fut réinterprétée par les musiciens locaux sous le nom de Habanera. Elle fut ensuite « réexportée » vers l'Espagne où elle fut adoptée et incorporée dans le répertoire des opéras populaires ou *Zarzuellas* (Photo ci-contre : Zarzuela d'aujourd'hui). C'est

sous cette forme qu'elle pénétra en Argentine au cours de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. D'abord adoptée par la bourgeoisie, elle se diffusa ensuite vers le peuple.



Ces trois styles musicaux, dont les rythmes se superposent assez bien, vont progressivement se fondre, entre 1860 et 1910, dans le Tango.

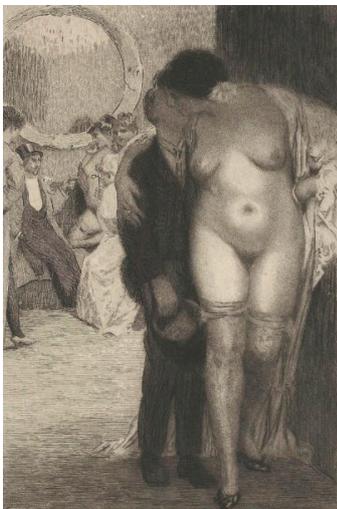
Cette transformation, où les fêtes de Carnaval et les fanfares militaires ont joué un rôle important, s'est faite par étapes successives. Apparaît tout d'abord, à partir de 1860-1870, une forme de Candombe « amélioré », sous diverses appellations (Milonga, Milonga-Candombe, Tango-Candombe, Habanera-

Candombe, Tango americano, etc.). Toutes sortes d'instruments sont alors utilisées, y compris les tambours noirs, qui voisinent avec les instruments à vent européens, l'accordéon, etc. On danse aussi, pendant le carnaval, sur d'autres musiques venues d'Europe, mais déjà *amilongueadas* : Valse, Mazurka, Paso doble, Tarentelles, Tango andalou... (photo ci-contre : Cumparsa de Carnaval, 1900).

Cette Milonga va ensuite devenir, à partir de 1880, le Tango-Milonga ou, plus simplement, le Tango (*Señor Comisario* ; *El Entrerriano*). Les tambours noirs disparaissent définitivement au profit des instruments européens, tandis qu'apparaissent progressivement de nouveaux instruments, comme le bandonéon, le piano, la contrebasse...



## 1900 : le Tango, une musique méprisée des bas-fonds



Aux alentours des années 1900, le Tango reste une musique mal connotée, associée dans l'esprit du public bien-pensant à ces faubourgs infréquentables peuplés d'immigrés misérables, de gauchos illettrés, de petits voyous et de femmes de mauvaise vie.

Ce « Reptile de lupanar », selon l'expression bien connue de Leopoldo Lugones, est une musique aux textes obscènes, aux paroles vulgaires, jouée dans des lieux sordides par des musicastres ignorants et devant un public de la plus basse extraction pratiquant une danse indécente.

Je vous propose, dans la section suivante, de détailler ces critiques et la réalité sur laquelle elles s'appuient (illustration ci-contre : scène de maison close, Argentine, vers 1900).

## Les lieux de débauche de 1900 : Le tango, reptile de lupanar



Le Tango naissant n'était pas seulement joué vers 1900 dans les bordels, mais également dans toutes sortes de lieux de distraction plus ou moins bien fréquentés : cafés, *almacenes*, petits music-halls, etc. [Carozzi, 2015]. La prostitution, cependant, n'était jamais très loin, sous des formes aussi différentes d'ailleurs que ces lieux de rencontre...

Déjà, au cours de la période immédiatement antérieure à l'apparition du Tango, les lieux de plaisir de toutes catégories, où se concoctent déjà les prémices de cette musique, abondent, depuis les *ranchas de la chinás* aux *perigundines*, en passant par les *academias* (cf. infra). Mais c'est surtout dans les dernières années du XIX<sup>ème</sup> siècle, avec l'arrivée de la grande vague migratoire européenne composée essentiellement d'hommes jeunes et pauvres, que le tango et la prostitution vont connaître simultanément leur grand essor (photo ci-contre : prostituée à Buenos Aires au début du siècle).

La prostitution, légale depuis 1871, est en effet alors omniprésente dans la ville, avec des établissements de tous niveaux et de toutes catégories sociales [Martiello ; [Hatem, 2001]. On trouve alors partout à Buenos Aires des cafés (comme l'Eden, el Pobre diablo...) des hôtels (Royal Hotel..) des théâtres et des music halls où les hommes esseulés peuvent rencontrer des âmes complaisantes. Une partie de ce commerce est même situé en plein centre-ville, sur l'Avenue de Mayo, on l'on trouve des maisons closes luxueuses comme el Parisino ou le Cosmopolitan. Une prostitution diffuse, plus ou moins clandestine, est également omniprésente dans les *pulperias* et les cafés, souvent musicaux, dits « de levante », où l'on se rencontre avant d'aller ensuite louer un meublé à l'heure. Quant au commerce de rue, il s'exerce jusqu'à la proximité immédiate de la chambre des députés.



L'échelle des tarifs et la qualité des prestations reflètent les hiérarchies sociales. Les pauvres doivent se contenter d'une modeste *pulperia*, d'une femme rencontrée au coin d'une rue ou dans un petit *boliche* de Constitución ou du Once. Dans ces bordels de bas étages, pas de musique, les clients devant se satisfaire d'une prestation sommaire (photo ci-dessus : une rue mal famée du quartier de Montserrat au début du siècle).

Les riches, eux, bénéficient de lieux luxueux comme le Moulin rouge, El Bataclan, le Velodromo, ou les mythiques « maisons » de Laura ou de Maria la Vasca (illustration ci-contre). Dans ces « maisons » suffisamment huppées pour pouvoir s'offrir le service d'un orchestre ou d'un pianiste - et qui étaient d'ailleurs plutôt des lieux de fêtes et de rencontres coquines que des bordels à part entière - on danse dans le salon en attendant de monter dans les boudoirs à l'étage.



Parmi les professionnelles, on trouve alors un nombre croissant d'européennes victimes (ou bénéficiaires) des réseaux de traite des blanches, qui prennent alors un essor considérable - françaises pour les plus huppés, et juives polonaises pour les clients modestes, victimes de la *Zwi Migdal*, créée en 1906, qui alimente une sordide prostitution d'abattage [Martiello].

Le recours à l'amour vénal apparaît alors comme une composante naturelle de la sociabilité masculine. Le prostibulo est aussi un restaurant, un café, un lieu de rencontre entre amis, où l'on vient pour boire un verre, jouer aux cartes, voire participer à une réunion politique (illustration ci-contre : intérieur d'une maison close, début un XXème siècle). En atteste la fréquentation assidue de ces lieux par des hommes politiques aussi prestigieux qu'Alejandro Alem ou Ippolito Yrigoyen dans le but de recruter des hommes de main parmi les souteneurs et autres habitués de ces lieux mal famés. Mais surtout, on y danse et on y écoute de la musique, et notamment beaucoup de Tango [Carretero, 1999].



C'est dans ces lieux que tous les musiciens des années 1890 à 1910 vont apprendre leur métier et gagner leur vie (cf. infra). Et c'est aussi de cette époque de coexistence agitée que le Tango tira la réputation sulfureuse qui le fit longtemps rejeter par la bonne société<sup>5</sup>.

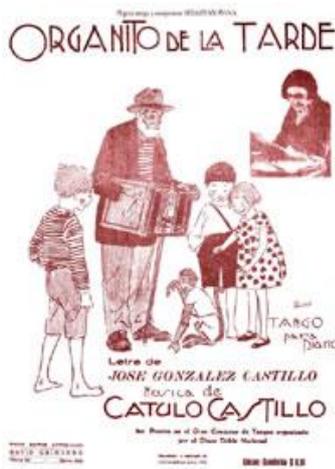
## Des textes obscènes, une langue vulgaire



Il était logique que les paroles des Tangos de l'époque reflètent l'atmosphère des lieux mal famés qui lui servirent de berceau. Et l'on garde en effet quelques traces précieuses, dans le répertoire du Tango chanté, de cette époque où il n'était encore une musique des marges.

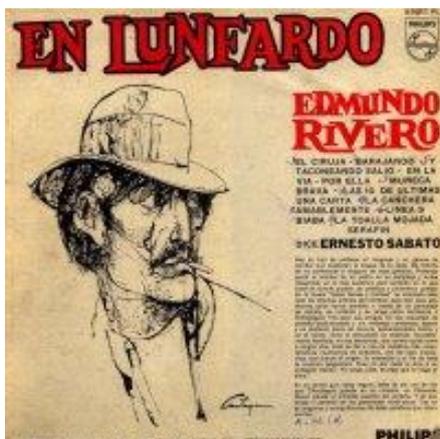
Le premier témoignage est constitué par le répertoire des proto-tangos de lupanar, composées pour l'essentiel entre 1890 et 1910, et dont les paroles dont beaucoup, on s'en doute, sont relatifs à la pratique de l'amour tarifé et évoquent, dans un style grivois, voire obscène, les différents événements de la vie d'une maison close. Les titres en sont plus qu'évocateurs : *Donne-moi le jeton* (pièce symbolisant le paiement d'une passe dans une maison close), *Secoue-moi la persienne*, *Deux dans l'aéroplane*, *Deux giclées d'un seule coup*, *Chatte sale*, *Foufoune velue*, *Patronne pourquoi ça rentre pas ?*, *La chatte de la pute*, *Pousse et ça ouvrira* (illustration ci-contre), etc. On conçoit qu'avec un tel répertoire, le Tango naissant ait suscité à l'époque de fortes réticences de la part des milieux bien-pensants !!!

<sup>5</sup> Quelques films, comme *Tango* (1933) ou *Lucas de Buenos Aires* (1931), ainsi que le premier chapitre du livre de Perez Reverte, *Le tango de la vieille garde* [Perez-Reverte, 2013], nous permettent d'imaginer, moyennant sans doute quelques transformations et enjolivements, l'atmosphère un peu glauque de ces bastringues de faubourg, avec ses mauvais garçons au couteau facile et ses filles faciles, où le Tango passa son enfance agitée.



Le second groupe de chansons, un peu plus tardif (une partie date des premières années du XXème siècle, d'autres sont des reconstructions « revival » des années 1930), évoque les personnages typiques de la petite délinquance de l'arrabal et les événements violents ou criminels dont ils sont les protagonistes bravaches. Parmi les Tangos du début du siècle, on peut citer, entre autres, *El Porteño* et *El Entreriano* ; et parmi les revivals un peu plus tardifs, *Organito de la tarde*, *Silbando* et *Ventarrón*, *El Caficho*, *el Ciruja*... (voir [chapitre 9](#)).

C'est aussi à cette époque que naît, aux marges de la société portègne, un nouveau type de langage, le Lunfardo, répertoire de paroles étrangères essentiellement apportées par l'immigration européenne (notamment italienne) mais aussi par les populations venus de l'arrière-pays, comme les indiens et gauchos [Gobello, 2004]. Langue des populations pauvres et déracinées, le Lunfardo, dont la presse portègne commence à évoquer l'existence dès la fin des années 1870, est aussi considérée comme une caractéristique des bas-fonds. Comme le dit Mario Teruggi, le Lunfardo s'est primitivement développé dans des « *groupes sociaux méprisés ou redoutés pour leur dangerosité, leur pauvreté ou leur inutilité. Il était en conséquence naturellement associé au monde des voleurs et des malfaiteurs* ». Il se popularisa ensuite dans la « *promiscuité babélique du conventillo* » [Ostuni 2004], se convertissant très rapidement en une composante de la langue quotidienne populaire (illustration ci-contre : compadrito).



Le Tango et le Lunfardo ont les mêmes lieux pour berceaux : maisons closes les lieux de divertissement et conventillos où se rencontrent des natifs et des immigrants des classes déshéritées Ils peuvent être donc considérés comme des compagnons d'enfance, et il est donc logique que l'on trouve de ce fait nombreuses traces de Lunfardo dans les textes de Tango. Il faut cependant noter, avec Ostuni [op.cit.], que la grande période de diffusion de Lunfardo dans le Tango ne date pas de 1900 - date à laquelle il était encore cantonné à une société très marginale de petit délinquants de l'arrabal -, mais plutôt de 1915, au moment où ce dialecte se diffuse

largement dans les milieux populaires, et où le Tango lui-même commence par ailleurs son évolution vers le statut de musique décente. Sa grande période de présence dans les textes tangueros date donc des années 1920, époque au cours de laquelle des auteurs comme Celedonio Esteban Flores ou Pascual Contursi l'utilisèrent volontiers. Son utilisation décline ensuite progressivement, tant sous l'influence d'auteurs cultivés soucieux d'utiliser un langage poétique châtié que de la censure dont il est l'objet de la part des autorités au cours des années 1930. Par la suite, son utilisation apparaîtra davantage comme l'illustration d'un style « revival » (par exemple dans les milongas lunfardesques d'Edmundo Rivero, photo ci-dessus) que comme une expression populaire spontanée.

## Une danse lascive et indécente



A l'entrée de certains salons de danse des années 1910 et 1920, on pouvait lire l'avertissement suivant : « ici, pas de corte et de quebradas ». Les propriétaires des lieux, épris de décence, voulaient ainsi bannir de leur établissement ce que le Tango représentait de plus lascif et de plus scandaleux aux yeux du public bien-pensant. Revenons donc sur quelques-unes de ces postures les plus provocatrices du 20<sup>e</sup> siècle (photos ci-contre et ci-dessous : bals de Tango au début du XX<sup>e</sup> siècle).

L'*abrazo*, tout d'abord. C'est-à-dire le fait pour l'homme et la femme de danser enlacés. Une position qui nous semble aujourd'hui tout à fait naturelle, mais qui au moment de son invention, vers 1870 sans doute, représentait déjà une petite révolution dans une société où cette proximité des corps ne pouvait qu'évoquer des rapprochements à caractère sexuel et fut donc longtemps bannie dans la danse. Les contredanses et le menuet européenne du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme d'ailleurs beaucoup de danses folkloriques rurales, se pratiquaient ainsi à distance, sans autre contacts physique qu'un léger toucher de la main. Et quand la Valse fut introduite en Europe, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, elle suscita d'abord l'hostilité des milieux conservateurs du fait justement de sa position enlacée. Quant aux danses africaines, où le face-à-face entre homme et femme pouvait souvent prendre des allures de jeu érotique explicite, les corps n'y étaient généralement pas mis en contact direct. C'est pourquoi cette révolution de l'*abrazo*, qui apparaît avec la milonga des années 1860-1870 ne pouvait que susciter la réprobation. D'autant qu'il s'agissait - contrairement à d'autres danses de couples plus pudiques pratiquées au même moment dans les salons bourgeois, comme la Valse désormais admise, d'un *abrazo* serré. Une posture d'autant plus contraire à toutes les règles de la décence qu'il était pratiqué dans des lieux mal famés, et ne pouvait donc être considéré que comme une sorte de préliminaire obscène à l'accouplement.



Mais il y avait encore pire, en l'occurrence le *corte* et la *quebrada* (photo ci-contre). Par *corte*, on entend un arrêt momentané du mouvement de la danse, soit par l'homme qui laisse alors évoluer librement sa compagne autour de lui, soit par les deux partenaires ; dans les deux cas, ce *corte* apparaissait aux yeux des milieux bien-pensants comme effroyablement vulgaire et suggestif. Dans le premier cas, parce que l'homme laisse parader autour de lui sa coquette et impudique partenaire comme un souteneur cherchant à mettre valeur les charmes de sa protégée auprès des clients potentiels ; ou bien, dans le second cas, lorsque le *corte* prend la forme honnie d'un *quebrada*, c'est-à-dire d'une posture où l'homme fait plier sa partenaire, s'allongeant légèrement sur elle dans une position évoquant directement, au mieux le baiser, au pire l'acte amoureux (photo ci-contre).



Et le comble de l'obscénité est atteint si cette *quebrada* s'accompagne d'un *gancho*, c'est-à-dire d'un mouvement où la femme enroule sa jambe (souvent dénudée) autour de celle de son partenaire, laissant par la même occasion le bassin de celui-ci pénétrer dans son entrejambe écarté...

On comprend que dans ces conditions, le Tango ait fait l'objet à l'époque de la part de la population bien-pensante (pas seulement les milieux bourgeois d'ailleurs, mais également les classes populaires souvent fortement imprégnées de morale religieuse) d'un sentiment de rejet lié à sa constante cohabitation avec le monde des marges et à son caractère impudique.

D'où l'existence, au moins jusqu'aux années 1910, d'une réglementation assez restrictive, prohibant par exemple la pratique (en plein air) du Tango dans des lieux non prévus pour la danse, comme les cafés. Et l'accession du Tango au statut de musique décente et largement acceptée ne se fera qu'à l'issue d'un processus complexe de transformation dont nous allons maintenant parcourir les étapes (photo ci-contre : Tango de cabaret, extrait du Film *Tango !* de 1933).

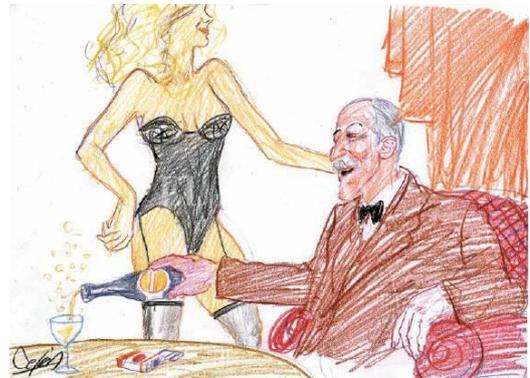


## ***Entre bal populaire et grands cabarets : le Tango à la croisée des chemins***



Né au marges de Buenos-Aires, considéré longtemps comme une musique vulgaire et de bas étage, le Tango va progressivement s'infiltrer, aux cours des deux premières décennies du XXème siècle, jusqu'au coeur de la ville, s'imposant auprès du grand public argentin comme l'expression même de l'identité nationale. Cette évolution va de pair avec la poursuite de l'expansion urbaine, dans un climat général de stabilité politique et de prospérité économique qui favorisent jusqu'à la crise des années 1930 la vitalité des activités de loisirs comme de la création artistique (photo ci-contre : Buenos Aires au début des années 1930). Elle s'accompagne également de la montée en puissance d'une frénétique activité nocturne où les grands cabarets, qui se multiplient au centre-ville à partir de la fin des années 1910, jouent alors un rôle central.

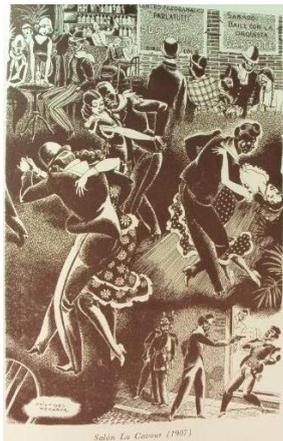
Si ces établissements n'ont pas été, comme dans le cas du Jazz au Etats-Unis, majoritairement créées et gérés par des organisations mafieuses, ils ont cependant entretenu un certain nombre de rapports plus ou moins étroits avec toutes une série d'activités occultes voire délinquantes, d'une part parce qu'ils servaient de cadre à des formes de prostitution plus ou moins avouées, et d'autre part- et de manière concomitante - parce que leurs propriétaires étaient assez fréquemment engagés dans des activités liées à celle-ci (gestion de maison closes, organisations de réseaux de traite..).



Tango de Salon à Buenos Aires, début des années 1930).

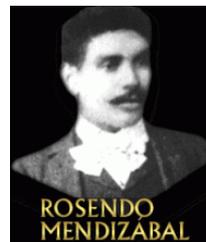
Mais revenons un peu sur l'histoire de cette pénétration du Tango vers le centre de Buenos-Aires pour tenter d'y déterminer le rôle - finalement assez limité - qu'y ont joué les malfrats et le crime organisé. Je distinguerai trois étapes : les cafés mal famés des années 1900-1910 ; la transformation en une musique plus décente pour accompagner son adoption par les milieux populaires bien-pensants et par la classe moyenne en formation ; enfin l'appropriation par les classes les plus aisées qui se met à fréquenter à partir des années 1920 les luxueux cabarets du centre-ville (photo ci-contre :

## Les cafés musicaux des années 1910 : batailleurs et voyous



Vers 1900, on trouve dans différents quartiers de Buenos Aires de nombreux cafés musicaux animés par des trios ou des quatuors de Tango, où les *niños bien* des beaux quartiers viennent s'encanailler et chercher la bagarre avec les *compadritos* des faubourgs. Dans le quartier chic de Palermo, près du Rio Maldonado, c'est le légendaire [La Paloma](#), où Juan Maglio Pacho jouait vers 1915. Mais c'est surtout à l'autre bout de ville, dans le quartier de la Boca, que le Tango canaille des faubourgs va commencer vers 1910 sa véritable pénétration vers le centre-ville. Ce monde nocturne centré autour de la rue Necochea, tel qu'il est décrit par Francisco Canaro dans ses mémoires (cf. encadré 3), ou par Enrique Cadícamo Dans son livre *Viento que lleva y trae*, est bien différent des établissements distingués des quartiers nord, comme *Chez Hansen* (cf. infra). Dans ses bastringues et ses restaurants fréquentés par de jeunes viveurs habillés en *compadritos* accompagnés de femmes plus qu'émancipées, on boit et on chahute beaucoup. Et bagarres sont plus que fréquentes (illustration ci-contre : Salon « la Cavour », 1907).

Comme on l'a vu plus haut, la prostitution est toujours envahissante dans la ville, offrant un éventail d'établissements de toutes catégories. Tous ces lieux de plaisir, animés par de nombreux orchestres jouent également de véritable berceau musical au Tango de la vieille garde, et de tremplins à partir duquel celui-ci va pénétrer vers le centre-ville de Buenos Aires. Citons quelques noms d'artistes habitués de ces lieux, au destin souvent tragique : Domingo Santa Cruz, qui écrit le Tango patriotique *Union Cívica* vers 1890 ; Rosendo Mendizabal, pianiste attiré



de la maison de Maria la Vasca, qui composa le fameux Tango *El Entrerriano* en 1897 et mourut dans la misère ; Angel Villoldo, auteur de *El Porteño*, qui fut entre autres conducteur de chevaux à Barracas ; Vicente Greco qui joua dans les cafés de la Boca, comme *El Estribito*, et mourut prématurément en 1924 des blessures consécutives à l'effondrement d'une estrade ; Juan Maglio Pacho, dont les enregistrements connurent un grand succès dans les années 1910, contribuant fortement à la popularisation du Tango ; Eduardo Arolas, auteur de nombreux Tangos célèbres comme *El Marne* et mort de la tuberculose à Paris en 1924... (photo ci-contre, au bandonéon).

Quant au violoniste Ernesto "El pibe" Ponzio (1885-1934), il symbolise à lui seul cette époque héroïque et violente. Il joua dans des lieux célèbres, comme le Café *El Handsen*, *La Batería*, les maisons de Maria La Vasca et de Concepción Amaya. Il est également l'auteur de quelques Tangos fameux comme *Don Juan* (1898). Mais il fut également impliqué dans plusieurs faits violents, dont un meurtre dans un bordel de Rosario, qui lui valurent de passer plusieurs années en prison.



### Encadré 3

#### Les mémoires de Francisco Canaro : du Tango des marges au Tango triomphant



Dans *Mis memorias*, Francisco Canaro, raconte, travers sa propre histoire, celle de la transition du Tango prohibé et marginal du début du XXème siècle au Tango respecté qui règne sur les nuits de Buenos Aires 30 ou 40 ans plus tard (photo ci-contre : Canaro jeune).

L'histoire commence dans les bouges et les salles de danse minables de la province de Buenos Aires, où le jeune Canaro tente de gagner sa vie avec un trio de musiciens ambulants, exposés à toutes les aventures d'une vie errante : bagarres, compadres et voyous, cachets dérisoires et souvent non payés, manque d'argent pour payer l'hôtel ou le repas, filles plus qu'émancipées qui donnent – ou qui vendent - volontiers ce qu'elles ont de meilleur.

Un peu plus tard vers, 1907-1908, il se retrouve à jouer dans les cafés et les autres lieux nocturnes de la Boca, avec pour épicerie la rue Necochea. Ce quartier joue alors le rôle d'un véritable berceau musical du Tango de la *Guarda vieja*, où officient des musiciens de la trempe d'Eduardo Arolas et Vicente Greco. Le 2X4 s'affirme alors progressivement comme une composante majeure de la vie nocturne portègne, mais dans une atmosphère encore marquée par le jeu, la prostitution et les bagarres. De là il commence à gagner le centre-ville, où, dès 1915, il est largement joué dans les cafés, peñas, les lieux de danse parfois installés dans d'anciens théâtres.

Canaro va ensuite jouer un rôle essentiel dans la conquête de la bonne société portègne par le Tango. Il commence par animer, avec un grand succès, le carnaval de Rosario en 1917 et 1918, ainsi que les bals de l'internat. Il est ensuite admis à jouer dans les bals privés de l'aristocratie portègne, ouvrant la voie par son comportement irréprochable à la reconnaissance définitive du Tango par la bonne société.

Il commence aussi à travailler dans des cabarets, de plus en plus élégants, qui se créent dans les années 1920 : Montmartre, Tabarin, l'Abaie, Maxim's, Royal Pigall (devenu ensuite le Tabaris), l'Armenonville, où la musique de Tango alterne avec des numéros de music-hall et des orchestres de musique tzigane, puis de Jazz comme à l'Armenonville. Il y rencontre les propriétaires un peu louches de ces lieux, comme Carlos Seguin ou les frères Lombard. Il



contribue à lancer la carrière d'Azuzeina Maizani, qui avant de devenir chanteuse, fréquentait le Pigalls : mais nous n'en saurons pas plus sur l'éventuelle face cachée et inavouable des activités des uns et des autres, Canaro restant sur ces sujets très discret, au mieux vaguement allusif... (photo ci-contre : le quintet de Francisco Canaro à la fin des années 1920).

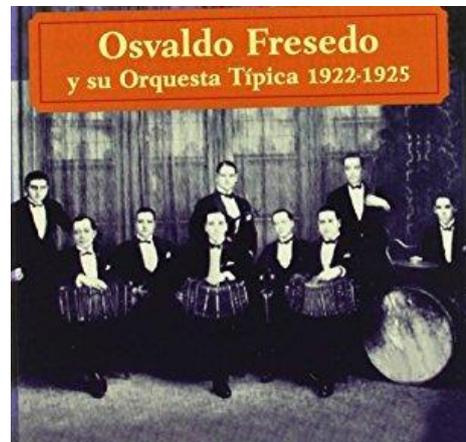
## Le Tango commence son ascension vers le statut de musique décente



Après 1910, les liens entre le 2X4 et les milieux marginaux qui lui ont donné naissance commencent à se distendre. Le vieil *arrabal* rebelle de la fin du XIXème siècle tend en effet à disparaître, et, avec lui, ses personnages typiques de mauvais garçons - *tatas* et *compadritos* – encore si présents dans les chansons de Tango du début du siècle. Le 2X4 sort peu à peu des bouges mal famés des origines pour se diffuser auprès des familles ouvrières respectables qui le dansent, en dépit de sa mauvaise réputation, dans la

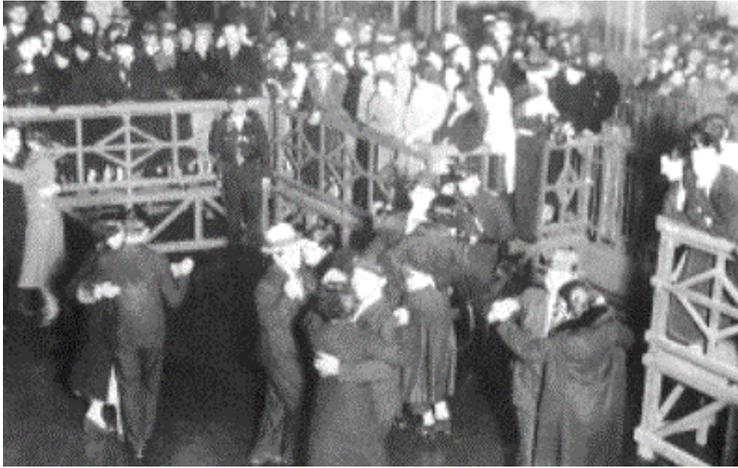
cour de leur *conventillo* puis dans les bals de faubourg qui se multiplient. Et la nouvelle classe moyenne en formation, elle-même largement issue de ces milieux populaires, commence elle aussi à adopter le Tango (photo ci-contre : bal dans un faubourg de Buenos Aires, milieu des années 1930).

Celui-ci se transforme à cette occasion une musique décente, ses paroles salaces et ses fanfaronnades étant désormais bannies au profit d'un sentimentalisme larmoyant (cf. infra). Cet embourgeoisement du Tango se manifeste également par l'incorporation de nouveaux instruments comme le bandonéon plaintif et rauque, la volumineuse contrebasse et le piano bourgeois qui remplacent la flûte et la guitare, donnant au 2X4 une solennité inconnue des petits trios légers de flûte, violon et guitare des années 1900. Des académies de musique apparaissent, formant des interprètes sachant lire une partition et à la technique plus raffinée que les musiciens autodidactes et instinctifs des origines, qu'ils remplacent peu à peu.



La diffusion du 2X4 s'observe également dans la topographie urbaine. Le Tango commence en effet à gagner le centre ville, où, dès 1915, il est largement joué dans les cafés, peñas, les lieux de danse parfois installés dans d'anciens théâtres comme le Teatre Olympia, sans oublier les carnivals où il est très présent. C'est l'époque du bal de Rodriguez Peña, de la maison de Maria la Vasca avec ses danseuses professionnelles, de l'épanouissement de la danse de salon avec de grands danseurs comme el

Cachafaz (photo ci-contre, accompagné par Ernesto Ponzio, extrait du film *Tango !*). Mais l'atmosphère des salles de danse reste encore emprunte de la gouaille originelle du Tango, avec ses bagarres fréquente et ses défis entre musiciens.



Vers 1920, les bals et les lieux de danse de tous niveaux sociaux sont désormais présents dans toute l'agglomération, depuis les faubourgs ouvriers jusqu'au centre-ville où s'est développée une active vie nocturne le long de l'avenue Corrientes. Ils sont plus ou moins respectables, depuis les tranquilles milongas familiales de quartier jusqu'aux salles de mauvaise réputation tenues par des rufians, où les viveurs se mêlent à

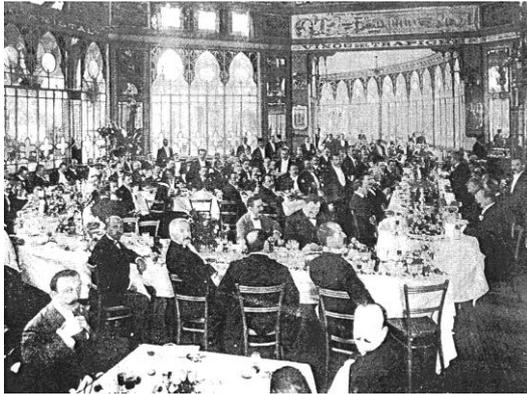
la petite pègre, et aux cabarets populaires du Bajo où des prostituées russes ou polonaises, appelées *papirusas*, viennent rencontrer leurs clients.

Le 2X4 est aussi devenu un spectacle. Dès la fin du XIXème siècle, il avait commencé à être intégré dans les saynètes du théâtre-bouffe, avec des thèmes comme *Soy el Rubio Pichinango* ou *El torito*. Mais ce n'est qu'après 1900 qu'apparaîtra un véritable répertoire de chansons de Tango souvent destinées à la scène. Le 2X4 pénètre alors jusqu'aux théâtres du centre ville. Le public, où les membres des classes moyennes et de la bourgeoisie figurent désormais en bonne place, va s'y distraire en allant voir des saynètes comme *Julian Gimenez*, *Justicia criolla*, *Ensalata criolla*, *los disfrazados*, où sont intégrés des Tangos aux paroles souvent fortement teintées de Lunfardo. On trouve aussi le 2X4 dans les spectacles des music-halls, ou encore sous les doigts des pianistes de cinémas muets... (photo ci-contre : saynète au début du XXème siècle).



Cette diffusion multiforme du Tango dans l'ensemble de la société argentine sera encore accélérée par le développement, à partir des années 1910, du gramophone, puis, une vingtaine d'années plus tard, de la radio et du cinéma parlant, qui permet désormais - oh miracle !! - d'entendre directement jouer ou chanter du Tango dans le film lui-même.

## L'ère des grands cabarets du centre-ville



Enfin, le Tango finit par être adopté par les classes les plus aisées. Celles-ci vont bientôt le pratiquer dans les luxueux cabarets qui s'ouvrent au cours des années 1920, alors que la croissance urbaine transforme peu à peu Buenos Aires en une métropole trépidante.

Dès les dernières décennies du XIX<sup>ème</sup> siècle, étaient apparus dans les beaux quartiers de la ville quelques cafés musicaux huppés, souvent situés dans d'agréables parcs, où des Tangos figuraient déjà au répertoire de l'orchestre [Carbonne, 2013]. Il s'agissait là d'établissements plutôt recommandables, avec un public assez distingué (du moins dans la journée), et appartenant à des propriétaires honorables, sans liens avec les mondes des bas-fonds ou de la délinquance (photo ci-contre : le *Pabellon de la Rosa*).

Le plus ancien (et le plus célèbre) d'entre eux, chez Handsen, actif près du parc de Palermo, entre 1877 à 1912 (photo ci-contre), fut fondé par un émigrant allemand à la réputation sans tâche. Selon les témoins de l'époque, l'audience y était hétéroclite : l'après-midi était familial. Le soir, la clientèle était au départ assez distinguée, pour être progressivement remplacée après minuit par des viveurs, des marlous et des cocottes, personnages à la réputation beaucoup plus sulfureuse. Bien qu'il ne se soit pas agi d'un dancing mais d'un café où il était en principe interdit de danser le Tango en public, il est possible qu'on y ait un peu dansé, notamment pendant les dernières heures de la soirée. L'image du Handsen comme un lieu de bagarres et de débauche, bien ancrée aujourd'hui dans la mythologie tanguera (où elle a été transmise, entre autres, par le film *Los Muchachos de Antes no Usaban Gomina*), ne semble donc pas tout à fait correspondre à la réalité historique.



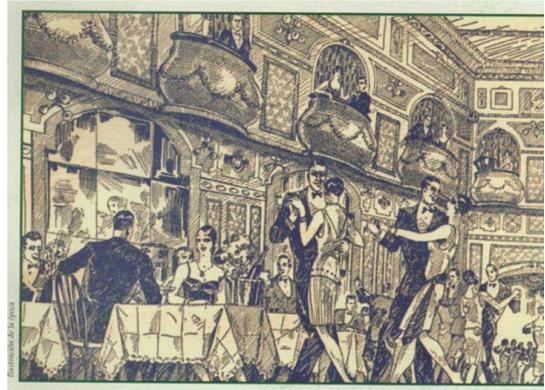
Quant à ses successeurs immédiats, El Velodromo, El Tambito, El Kiosko ou encore les dancings Pabellon de la Rosa et ses voisins le Palais de Glace ou l'Armenonville (photo ci-contre), actifs aux cours des trente premières années du XX<sup>ème</sup> siècle dans le quartier huppé de la Recoleta, il s'agissait d'établissements luxueux, parfaitement en règle avec la loi et les bonnes mœurs. Ils accueillait une clientèle riche et distinguée au son des Tangos de la *Guardia Vieja* ou des chansons de Carlos Gardel qui débuta là sa route vers la gloire [Ruiz, 2016].



Dans les premières années du XXème siècle, la bourgeoisie portègne, éprise de moralité et fascinée par l'élégance et la culture européenne, reste cependant plus que réticente à la pratique du Tango dansé, activité considérée comme immorale et vulgaire. Mais les choses vont changer après 1915.

Dès 1913, un concours de Tango est organisé pour l'aristocratie portègne au Palace Theatre. Puis celle-ci commence à aller se divertir dans les cabarets de luxe qui commencent à apparaître dans le centre-ville, et dont de grands orchestres de Tango – sextets, septets, tipicas de 12 à 14 musiciens - constituent l'attraction principale (photo ci-contre : danse à l'Armenonville).

A la fin des années 1910, s'ouvrent en effet de nombreux cabarets, comme l'Armenonville, le Tabarin, l'Abbaye, puis plus tard le Maipu Pigall, l'Abdullah Club, le Royal Pigall (qui deviendra plus tard le Tabaris), le théâtre Casino, le Parque Japones, le Palais de Glace. Beaucoup d'entre eux étaient situés au bas de l'avenue Corrientes, entre l'avenue 9 de Julio et la rue Esmeralda. Le Chantecler ouvre en 1924, le Marabu en 1935 au coin de rues Maipu et Corrientes. Parmi ces cabarets du centre accueillant une clientèle assez huppée, on peut aussi citer le Tibidado, le Bambu, le Lucerne.... C'est là que se produisirent les orchestres les plus célèbres de la « période d'or » du Tango, comme ceux de Canaro, d'Arienzo ou Troilo (illustration ci-contre : cabaret à la fin des années 1920).



Enrique Cadícamo, dans ses mémoires comme dans ses chansons (*Che Papusa Oy, Muñeca Brava...*) a décrit de manière très suggestive l'atmosphère de ces lieux et les personnages qui les fréquentaient : une grande salle où de petites tables font face à une scène ou une piste de danse, une esthétique art déco, des spectacles où l'attraction principale - le Tango - alterne avec des numéros de music-hall, des vedettes étrangères de passage ou des combats de lutte gréco-romaine... Enfin des entraîneuses (dite *coperas*), souvent françaises, et qui les poussent à la consommation de champagne, de rigueur après minuit... [Cadícamo, 1995]

D'autres établissements accueillait une clientèle un peu plus populaire, comme, tout en bas de l'avenue Corrientes, vers le quartier du *Bajo*, le Montmartre, l'Océan Dancing ou l'Elysée [Carbone, 2013], où les entraîneuses, surnommées les Papyrusas, étaient plus souvent d'origine slave ; ou encore, dans le quartier plus populaire de la Boca, El Avion et El Chocolate.

## Tango et prostitution : un lien qui tend à se distendre au cours des années 1920



Quel est au juste l'intensité du lien entre ce monde du cabaret nocturne et celui de la délinquance organisée ? Mise à part l'existence d'un trafic de drogue à relativement petite échelle (la fameuse *neige* des poèmes de Cadícamo), il semble qu'il faille surtout le chercher du côté de la prostitution. Encore ce lien n'est-il ni

omniprésent ni organisé de manière systématique par ce qui serait l'équivalent local d'une mafia. Pour résumer la situation par une formule simple, on pourrait dire qu'il y a alors *beaucoup de prostitution dans le Tango, un peu de Tango dans la prostitution, mais aussi de la prostitution sans Tango et du Tango sans prostitution.*

*Prostitution sans Tango.* Il existait au milieu des années 1910 une importante activité prostitutionnelle à Buenos Aires, avec près de 800 bordels en activité vers 1915 [Martiello] : françaises dans les maisons particulières et les cabarets de luxe, polonaises juives dans les maisons d'abattage et les cabarets plus populaires, auxquelles s'ajoutaient bien sûr des argentines de souche, moins prisées de la clientèle... (photo ci-dessus : reconstitution de l'atmosphère d'une maison close).

La plupart des réseaux de prostitution des premières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle n'entretiennent cependant pas de rapport direct avec le Tango. Les jeunes juives pauvres achetées à leur famille par la *Zwi Migdal* pour être employées dans les maisons d'abattage des faubourgs ne dansent pas le Tango sur leur lieu de travail, bien trop occupées à satisfaire sommairement les besoins de leurs clients par une incessante succession de prestations de courte durée<sup>6</sup>.

Quant aux françaises amenées en Argentine – souvent en connaissance de cause et pour y travailler de leur plein gré – par leurs compatriotes proxénètes, leur rapport avec le Tango sont le plus souvent tout à fait limités, au moins dans le cadre de leurs activités professionnelles. Beaucoup travaillent par exemple dans des appartements particuliers qui sont destinés ni à accueillir des orchestres ni à abriter des soirées dansantes. Et il est révélateur à ce sujet que le mot « Tango » n'apparaisse pas une seule fois dans le fameux livre d'Arthur Londres, *Le chemin de Buenos Aires*, vaste enquête réalisée en 1927 sur ce milieu prostitutionnel (photo ci-contre : intérieur d'une maison close, début du XX<sup>ème</sup> siècle).



<sup>6</sup> La vie de ces prostituées des faubourg populaires de l'Abasto est par exemple décrite dans un article du site [www.menteargentina.com](http://www.menteargentina.com), *Neighborhood close-up*, qui explique aussi comment les révélations d'une ancienne prostituée, Raquel Liberman, permirent de mettre fin aux activités de la *Zwi Migdal*.



*Prostitution dans le Tango.* Après 1915, l'acceptation du Tango par les milieux aisés se traduit, comme on l'a vu plus haut, par l'essor du cabaret de luxe, dont l'Armenonville ou le Royall Pigall constituent les archétypes. Les milonguitas et autres cocottes qui les fréquentaient y dansaient le Tango, au son des orchestres de Canaro, Fresedo, et plus tard de Cobian, avec des hommes aisés, surnommés les *bacan*. Parfois, il s'agissait de partenaires d'une nuit que l'homme emmenait dans sa garçonnière, son *cotorro*; mais la liaison pouvait aussi être durable, le *bacan* offrant

alors à sa maitresse une « bonbonnière d'amour » où il venait discrètement la rejoindre.

Les souvenirs de la chanteuse Tania (publiés en 1973 et cités par [Armus, 2002]) permettent de préciser cette sociologie des amours de cabaret. On y rencontrait en effet selon elle, *“trois types de femmes : les “artistes”, chanteuses consacrées ; les « coperas », qui faisaient la conversation aux clients, dansaient avec eux, les incitaient à boire, et, à l'issue d'une patiente cérémonie, vendaient de l'amour et du sexe ; enfin, les “chéries” et “entretenues”, amantes des clients fortunés qui trouvaient dans le cabaret un espace intime et permissif”*.

Beaucoup de responsables de ces cabarets avaient des relations assez poussées avec le monde de la prostitution (qui n'était d'ailleurs pas en Argentine, jusqu'en 1935 du moins, une activité illégale). Par exemple, les patrons du fameux cabaret Chantecler, Ritanna (photo ci-contre) et son compagnon corse Amadeo Garesio, auraient été aussi propriétaires d'une maison close [[www.encuentrotanguero.blogspot.fr](http://www.encuentrotanguero.blogspot.fr)].



Dans ses mémoires, Enrique Cadícamo évoque également les activités troubles des frères Lombards, français d'origine corse. Ceux-ci héritèrent à la fin des années 1910, à l'issue d'une succession sans doute frauduleuse, des établissements d'un autre entrepreneur de spectacle, Carlos Seguin, et notamment du plus célèbre d'entre eux, le Royal Pigall. Ils y firent venir



des chanteuses parisiennes très prisés, comme Mistinguett, Joséphine Baker ou Lucienne Boyer, ainsi que des artistes de cirque ou de music-hall. Mais, sous couvert de leur agence d'impresarios, ils auraient également organisé à partir de la France un réseau de « traite des blanches » à destination de leurs cabarets. Il fallait bien approvisionner leurs établissements en *coperas* françaises si prisées de leur riche clientèle locale...

(Illustration ci-contre : *Copera triste*, auteur inconnu).



Mais entre recruter quelques entraîneuses françaises et mettre sur pied un vaste réseau de proxénétisme, il existe une distance que les frères Lombard n'ont peut-être pas franchie. En fait, l'atmosphère un peu frelatée qui régnait à l'époque dans ces dancings, lieux de rencontre d'hommes riches et de jeunes femmes de toutes origines à la recherche d'un riche protecteur, était au fond autant liée aux pratiques spontanées de sa clientèle qu'à un système prostitutionnel dûment organisé : jeunes aventurières françaises préférant la vie de cocotte à celle de pensionnaire d'une maison de passe ; filles venues des faubourgs pauvres de la ville pour tenter leur chance dans les cabarets du centre-ville ; danseuses professionnelles et entraîneuses arrondissant leurs fins de mois par des prestations plus intimes (illustration ci-contre : *Milonguita*, par Juan Carlos Castagnino). De *Margot* à *Madame Yvonne*, en passant par *Milonga*, *Grisetta*, *Corrientes y Esmeralda*, *Mano*

*a Mano*, *Che Papusa Oy*, *Acquafuerte* ou *Vieja Recova*, ces cocottes de cabaret constituent même l'une des figures centrales des chansons de Tango des années 1930 (voir également [chapitre 9](#)).

Cependant, le contenu même de ces chansons exonère en partie les propriétaires de cabarets du soupçon d'avoir été les organisateurs actifs d'un commerce prostitutionnel structuré et contraignant pour celles qui le pratiquaient.

Les femmes évoquées par Flores et Cadícamo sont en effet presque toujours décrites comme des individus autonomes, pratiquant librement et pour leur propre bénéfice (et souvent leur propre perte), une activité qu'elles ont librement choisi. Comme le dit Celedonio Flores dans *Margot* : « *Ce ne fut pas un voyou flémard et prétentieux / Ni un souteneur d'expérience qui t'on conduite en vice / Tu y es venue toute seule, sans aucune innocence / Tous ces rêves de pognon te passaient par la tête / Depuis qu'un friqué bien sapé t'avait dragué* ».





*Tango dans la prostitution.* Ce qui est vrai pour les cabarets de luxe l'est aussi pour toute la gamme des autres lieux de plaisir qui existaient alors à Buenos Aires : cafés et music-halls qui jouaient sans doute aussi le rôle de lieux de rencontre pour toutes les formes de l'amour tarifé au son du 2X4 ; petits bordels familiaux et maisons de rendez-vous discrets où l'on prenait le temps, entre des activités plus intimes, d'écouter et de danser un Tango, comme l'évoque la chanson [A media luz](#).

Bref, le rapport entre Tango et prostitution, dans le Buenos Aires des années 1920 à 1940, était d'abord une pratique sociale largement admise et répandue, avant d'être le produit d'une organisation délibérée – même si les propriétaires de cabarets, soucieux de l'attractivité et de rentabilité de leur établissement, faisaient bien sur ce qu'il fallait pour répondre à la demande de

la clientèle, en mettant à leur disposition entraînuses et salons particuliers....

*Tango sans prostitution.* Peu à peu le lien originel qui avait initialement uni le Tango à l'amour tarifé se détend. Cette danse, désormais composante reconnue de la culture argentine, n'est plus cantonnée dans son ghetto originel et est pratiquée partout et par tous. Se développe notamment un Tango populaire et familial de *barrio*, où la décence des mœurs et le bon ton des comportements sont valorisés : chaperonnage systématique des jeunes femmes par leurs mère ou leur frère, bannissement des vêtements et des postures de danse jugés indécents, etc. Je décrirai maintenant en quelques mots, dans une section conclusive, le processus par lequel le Tango voyou des origines s'est ainsi transformé en une activité décente, acceptable par l'ensemble de la population argentine. (photo ci-contre : carnaval de Buenos Aires, années 1950)



## ***Quand le Tango devient nostalgique***



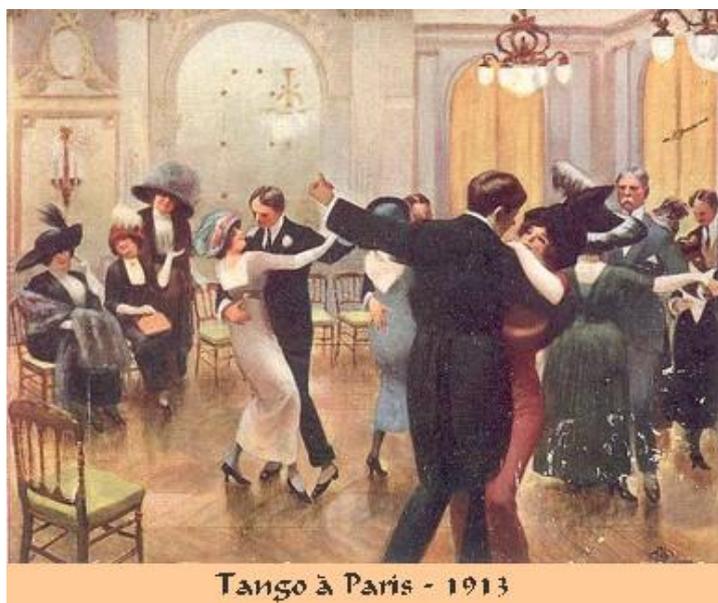
A partir de 1915, le Tango va connaître plusieurs transformations simultanées qui toutes l'éloignent de son caractère marginal des origines. Un premier courant tend à le transformer en produit de loisirs acceptables pour tous les publics, en dépouillant ses paroles de leur caractère canaille pour emprunter les voies du sentimentalisme nostalgique. Une seconde tendance cherche à explorer ses possibilités esthétiques en proposant une musique et une poésie innovantes et de qualité. Ces deux courants, parfois

antagonistes, parfois complémentaires, vont puissamment contribuer à une adoption généralisée du Tango par la société argentine, faisant de lui l'expression même de l'âme portègne. Quant à la renaissance du Tango aux cours des années 1980 après une longue période d'effacement, elle prend la forme d'une transformation en produit globalisé de loisir « milieu de gamme », destiné à un public de classes moyennes adultes et cultivées des pays développés (photo ci-contre : bal à Buenos Aires ; milieu du XXème siècle).

## **La double transformation du tango**

### **Le Tango se dépouille de son caractère canaille**

Vers 1915, le Tango est en Argentine à un tournant. Il a déjà depuis une bonne dizaine d'années quitté ses berceaux les moins recommandables pour conquérir les cafés de la Boca. On le joue même déjà dans certains lieux des quartiers plus huppés, comme à l'Armenonville de Palermo. Admirative de la culture française, la bonne société argentine a également été sensible à l'accueil fait par Paris au Tango dans les années immédiatement antérieures à la première guerre mondiale. Mais sa réputation, tout particulièrement en tant que danse, reste très mauvaise auprès de la société bien-pensante.





Désireux d'élargir leur public, les artistes de Tango les plus entreprenants se démènent alors pour « nettoyer » le 2X4 des stigmates de ses origines honteuses. Cela, peut parfois donner lieu à des scènes cocasses. On raconte par exemple que Francisco Canaro, invité pour la première fois avec son orchestre à animer la soirée privée d'une riche famille de la Recoleta, donna à ses musiciens - qui jusque là avaient travaillé dans une atmosphère de cafés un peu louches et de

bagarres - l'interdiction formelle, pendant toute la soirée, de boire de l'alcool, de prononcer des mots grossiers ou d'interpeler les filles sur la piste, comme ils en avaient l'habitude. Les témoins racontent qu'il multiplia pendant toutes les soirées les démonstrations d'obséquiosité à l'égard de ses hôtes tout en surveillant avec zèle les écarts de conduite de ses musiciens [Hatem, 2005]<sup>7</sup>. Servilité un peu ridicule ? Peut-être... Mais le fait est qu'il obtint par la suite d'autres engagements dans les riches familles de Palermo, et que, quelques années plus tard, le Tango avait définitivement franchi la barrière de classe (photo ci-contre : l'orchestre Francisco Canaro dans les années 1930.

Mais l'artiste qui a le plus contribué à cette transformation de l'image du Tango fut sans conteste Carlos Gardel (photo ci-contre). Celui-ci commence à chanter des Tangos à partir des années 1910, d'abord en duo avec Razzano, puis seul. Mais les couplets de corps de garde et les petite pochades comiques qui constituent alors l'essentiel du répertoire du Tango chanté ne le satisfont pas, à la fois pour des raisons artistiques et parce qu'elles ne lui interdisent de sortir du ghetto des music halls populaire pour accéder à des publics plus raffinés ou plus prudes.



Il va donc se lancer systématiquement à la recherche de textes reflétant des sentiments plus délicats – et souvent aussi plus mièvres – que ceux exprimés jusque-là par les Tangos égrillards et canailles des années 1900. Ce faisant il contribue largement à découvrir et à lancer de jeunes talents comme Pascual Contursi ou Enrique Cadícamo. Mais surtout, il refonde entièrement les bases du Tango chanté, dont sont désormais éliminés la vulgarité, les fanfaronnades et les obscénités et qui s'ouvre

désormais à la chronique sociale, à l'évocation nostalgique de la jeunesse perdue, à l'expression de sentiments patriotiques pour Buenos Aires et l'Argentine et a un romantisme amoureux le plus souvent teinté d'amertume. Quant au sexe, c'est bien simple : il disparaît entièrement, après 1916, même sous une forme allusive, dans les textes de Tango.

<sup>7</sup> Dans ses propres mémoires, Canaro raconte d'ailleurs exactement la même histoire - l'obséquiosité grotesque en moins, bien sur [Canaro, 1995]



En se moralisant pour conquérir le public bien pensant, le Tango abandonne en effet son caractère provocateur et licencieux. Désormais, l'amour y est alors réduit à un concept désincarné et les charmes féminins ne sont plus évoqués que de manière extrêmement allusive, où seul le regard caresse, et où le contact physique se limite à et unique baiser dont on se souvient encore bien des années plus tard. Et c'est donc à partir de cette époque que la chanson de Tango prend l'aspect nostalgique, mélodramatique et pour tout dire un peu geignard à laquelle elle s'est depuis identifiée. Un répertoire qui reflète bien la vision du monde et l'univers sentimental du grand public argentin de l'époque. Soigneusement débarrassé des dernières traces de son passé prostibulaire, il va pouvoir se lancer à l'assaut des scènes et des ondes de tout le pays, puis rayonner sur le monde entier.

Cette évolution n'est d'ailleurs pas que stylistique. Elle accompagne une évolution en profondeur de la société argentine. Ricardo Ostuni [Ostuni, 2004] nous explique qu'elle correspond aussi à la disparition des *orillas* (franges urbaines semi-rurales) et des types humains, bravaches et marginaux, qui les peuplent. Ceux-ci vont, peu à peu, changer leur style de vie et leur vocabulaire pour s'enrôler, à côté de l'immigrant déclassé, dans les rangs du prolétariat local. « Avec ce prolétariat malheureux mais mieux intégré, naît le Tango-chanson avec sa poésie du sentiment, qui remplace la rhétorique provocante de la Milonga ou du Tango orillero, en exprimant avec authenticité les sentiments d'une population malheureuse, avec ses misères et ses grandeurs, avec ses visages innombrables de douleur et de joie ».

### Nouvelles ambitions artistiques des jeunes poètes et musiciens tangueros

La distance avec les origines gouailleuses et marginales du Tango va encore s'accroître au milieu des années 1920, lorsqu'une génération de jeunes auteurs venus des milieux de la poésie cultivée et du théâtre cherchent à donner au Tango, qui n'était jusqu'alors qu'un ensemble de chansonnettes populaires, ses lettres de noblesse littéraires. Cadícamo, Discepolo, Manzi, Castillo, un peu plus tard Exposito produisirent alors, au cours des 30 années ultérieures, un corpus poétique ambitieux et de grande qualité, mais qui fit sans doute perdre au Tango encore un peu plus de sa saveur faubourienne d'antan.

Cet éloignement s'exprime également par une évolution du vocabulaire, qui à partir des années 1930 incorpore moins le terme *venus du Lunfardo*. Comme l'explique José Gobello [Gobello, 2004] « Homero Manzi (...) s'éloigne du vocabulaire sauvage du Lunfardo, comme le fait également Discépolo dans ses dernières années. » A cela contribua également la censure sur les paroles de Tango imposée dans les années 30 et 40, fondée sur une idéologie à la fois nationaliste et moralisatrice. Celle-ci réprouvait à la fois à la contamination de l'espagnol par les langues étrangères et l'atmosphère sordide des chansons de Tango : femmes de mauvaise vie, gouaille faubourienne, drames passionnels... (photo ci-contre : Enrique Cadícamo).



## De l'expression de l'âme argentine à un produit de loisir globalisé

### Du règne sans partage au déclin



Avec ces transformations, le Tango ne se dépouille pas seulement de son caractère scabreux et indécent. Il se transforme en un ensemble culturel d'une grande diversité, capable de séduire aussi bien le public populaire des faubourgs que celui du centre ville, les familles rangées que les viveurs de cabaret, les midinettes sentimentales que les mélomanes cultivés, les militants de gauche comme les conservateurs. Il devient ainsi capable, à partir des années 1920, de capter et d'exprimer l'arc-en ciel des sensibilités existant au sein de la population argentine, ou, à tout le moins, de celle de Buenos Aires. Il s'impose donc pendant près de trente ans dans le pays comme la musique et la danse de référence. Ceci s'exprime dans tous les aspects de la culture populaire :

- Présence dominante dans tous les lieux de loisirs nocturnes, des cabarets du centre-ville au milongas de faubourg.
- Vitalité de la production musicale, avec près plusieurs centaines d'orchestres professionnels en activité au début des années 1940, la production de plusieurs dizaines de milliers de chansons, l'enregistrement entre 1920 et 1950 de plusieurs milliers de « long play » par la dizaine de maisons de disques majeures alors en activité.
- Forte présence du Tango sur les ondes radio et au cinéma, avec la réalisation de plusieurs centaines de films liés d'une manière ou d'une autre au 2X4 entre 1930 et 1950 [Hatem, 2014a].
- Forte présence du Tango, considéré comme une expression fondamentale de la sensibilité argentine et une composante importante des modes de vie, dans les différents aspects de la production culturelle argentine : saynète (Ivan Pelay...), théâtre (Discépolo...), peinture (Figari...), littérature (Cortázar, Borgès..), etc.
- « Starisation » d'un certain nombre d'artistes de Tango : chanteurs comme Carlos Gardel, Tita Merello ou Alberto Castillo (photo ci-dessus) ; auteurs comme Discépolo ou Manzi ; chefs d'orchestres comme Francisco Canaro ou Osvaldo Pugliese, icône du peuple tanguero de gauche (photo ci-contre) ; vedettes de cinéma comme Tito Lusiardo ou Hugo Del Carril...



- Intérêt des dirigeants politiques pour le Tango, reconnu comme un élément important dans la formation de l'opinion. Selon les cas, celui-ci fut donc, soit réprimé (censure sur les paroles « indécentes » dans les années 1930, interdiction de bals et persécution des artistes tangueros de gauche entre 1976 et 1983), soit au contraire exalté en tant qu'expression populaire (intérêt exprimé pour le Tango par le Général Perón à la fin des années 1940).

## Un produit de loisir « milieu de gamme » globalisé



Enfin la résurrection actuelle du Tango après la période d'effacement des années 1950-1970, se fait selon plusieurs formes distinctes, entre lesquelles d'ailleurs les frontières ne sont pas forcément marquées avec précision :

- Une activité de loisirs de masse « moyen de gamme », destinée à une classe moyenne relativement cultivée, à laquelle sont proposés voyages de découverte, festivals, spectacles, cours de

danse et soirées conviviales dans des lieux toujours surs et aisément accessibles du centre-ville (photo ci-contre : milonga à Paris)

- Un Tango de recherche musicale, comportant d'ailleurs lui-même plusieurs courants : l'un visant à en renouveler l'esthétique par l'incorporation de sonorités nouvelles ou liées à d'autres formes d'expression, comme l'électro, le Jazz ou la musique contemporaine ; un autre plutôt orienté vers la redécouverte de styles anciens, depuis le Cayengue (*Tubatango..*), jusqu'au revival pugliesien de l'orchestre d'Alberto Alvarez [Hatem, 2014b] (photo ci-contre : concert du groupe *Gotan Project*).



- Un Tango de spectacle, faisant du 2X4 une composante – plus ou moins centrale selon les cas – d'une esthétique chorégraphique ou théâtrale [Hatem, 2015].



Par contre les jeunes des milieux populaires argentins se tournent vers d'autres formes d'expression. Dans les *villas miserias*, lointaines héritières de l'*arrabal* d'autrefois, on écoute ainsi la Cumbia villera (musique des bidonvilles), dont les paroles évoquent les activités délictueuses, la drogue et le sexe, en utilisant un Lunfardo modernisé [Oliveri, 2004]. Dans les maisons closes d'aujourd'hui, on ne danse pas le Tango, mais le Cuarteto ou le Reggaeton. Et ce sont finalement surtout les classes moyennes bien intégrées qui dansent le 2X4

dans des lieux confortables et décents, tout en rêvant des *milonguitas* et des *compadritos* aujourd'hui disparus... Des personnages dont les héritiers actuels écoutent de leur côté des musiques d'apparition récente, stigmatisées pour leur vulgarité et leur violence ... Eternel recommencement des choses.... (photo ci-contre : incidents pendant un concert du groupe argentin de Cumbia Villera *Damas Gratis* en 2015)

## Sources bibliographiques

- Aguiar Carmen, 2001, [Montevideo et le Tango](#), La Salida n°23, avril-mai
- Armus Diego, 2002, "[Milonquitas" en Buenos Aires \(1910-1940\): tango, ascenso social y tuberculosis](#), Swartmore College
- Borteiro Martin Luis, 2005, [Tango, la genesis](#), film documentaire, Uruguay, 60 minutes
- Caceres, Juan Carlos, 2003, [Aux origines du Tango, les rythmes africains](#), propos recueillis par Fabrice Hatem, La Salida n°32, février-mars
- Cadicamo, Enrique, 1995, [Mis Memorias](#), rééd. Corregidor, 1999, 363 pages
- Canaro Francisco, 1957, [Mis memorias](#), rééd Corregidor, 1999, 430 pages
- Carbone Juan Diego, 2013, [Tiempos Veijos, recordando los cabarets de Buenos Aires ... !!!](#)
- Carretero Andres M., 1999, [El, Tango, testigo social](#), 155 pages, éd. [Continente](#)
- Carozzi María Julia, 2015, [El origen prostibulario del tango es un invento de los escritores de la elite](#), entretien avec Pablo E. Chacón, <http://www.telam.com.ar/>
- Gobello José & Oliveri Marcelo Héctor, 2004, (propos recueillis par Pablo Cazau), [Le tango et le Lunfardo : compagnons d'enfance](#), La Salida n°40, octobre-novembre
- Hatem Fabrice, 2001, [Tango et amour véral, de la cohabitation à la rupture](#), La Salida N°22
- Hatem Fabrice, 2005, [Canaro, le musicien-entrepreneur \(1888-1964\)](#), La salida n°41
- Hatem Fabrice, 2014a, [Le Tango et le cinéma : une histoire d'amour longue et mouvementée](#)
- Hatem Fabrice 2014b, [Les orchestres de Tango aujourd'hui en France](#)
- Hatem Fabrice, 2015, [A la découverte des spectacles de tango dansés](#)
- Londres Albert, 1927, [Le chemin de Buenos Aires](#), Albin Michel, rééd. Le Rocher, , 2007, 263 pages
- Martiello Liliana Mabel, [Apuntes para una historia de la prostitución en Buenos Aires \(1920-1940\)](#), <http://www.revistapersona.com.ar>
- Adelqui Millar, 1931, [Luces de Buenos Aires](#), film de fiction, France, 85 minutes
- Moglia Barth, Luis, 1933, [Tango](#), film de fiction, Argentine, 1933, 75 minutes
- Ostuni Ricardo, 2004, [Le langage du Rio de la Plata et la chanson populaire : le tango](#), La Salida n°40, octobre-novembre
- Perez-Reverte Arturo, [Le tango de la vieille garde](#), trad. François Maspero, éd. Le Seuil, 2013, 536 pages
- Romero, Eduardo, 1937, [Los muchachos de antes no usaban gominga](#), Film de fiction, Argentine, noir et blanc, 88 minutes
- Ruiz Diego, 2016, [Los recreos de Palermo](#), <https://cafecontado.com>
- Salas Horacio, 1986, [Le Tango](#), Préface d'Ernesto Sabato, 438 pages, trad. française Annie Morvan, Actes Sud, 1989
- Torre Nilsson Leopoldo, 1968, [Martin Fierro](#), film de fiction, Argentine, 134 minutes
- Wiki, [Zwi Migdal](#)
- [www.encuentrotanguero.blogspot.fr](http://www.encuentrotanguero.blogspot.fr), 2011, [Cabaret « El Chantecler »](#)
- [www.menteargentina.com](http://www.menteargentina.com), 2014, [Neighborhood Close Up](#)

Nb : de nombreuses photos anciennes de Buenos Aires reproduites dans ce chapitre proviennent du site <http://migueldiel.pagesperso-orange.fr/eltango.htm>