

Une anthologie du tango argentin

par Fabrice Hatem

Préface

Nos professeurs de tango nous répètent souvent que, pour bien bien danser, il ne suffit pas de bien maîtriser la technique corporelle, et qu'il faut également développer l'écoute musicale. Mais ils omettent parfois d'ajouter qu'une bonne compréhension des textes peut également nourrir l'inspiration du danseur. Ou, a minima, l'empêcher de commettre des contre-sens interprétatifs majeurs, comme par exemple multiplier les figures compliquées et fantaisistes sur un texte évoquant la mort, le désespoir et le deuil. Cette situation, trop fréquemment observée dans les bals français, provoque chez l'hispanophone un sentiment d'affliction. Elle révèle en effet une grande méconnaissance de la culture tango, dont l'une des caractéristiques principales est justement de faire entrer en osmose trois modes d'expression artistique : la musique, la poésie et la danse.

Il est vrai, que, dans ce tryptique, la poésie constitue vraisemblablement le maillon le plus faible. Certes, pour la majorité des Argentins, le mot « tango » est d'abord associé à la voix de Gardel avant de l'être à la danse ; certes, le répertoire chanté est immense (plus de 40 000 titres enregistrés à la Sadaic, la société des auteurs argentins). Mais on doit également reconnaître que cette production présente une qualité très inégale : à côté d'une poignée d'authentiques chefs-d'œuvre et d'un nombre réduit d'excellents textes, elle comporte en effet une écrasante majorité de chansonnettes médiocres d'un sentimentalisme affligeant, répétant à satiété, sans aucune imagination, les thèmes éculés de l'amant abandonné, de la femme fatale ou de la milonguita déchue. Au point que certains aficionados argentins confient qu'ils préféreraient parfois ne pas comprendre leur propre langue, pour éviter d'être atterrés par les clichés sentimentaux débités sur des musiques souvent magnifiques...

La connaissance de ce répertoire est cependant aux danseurs, pour au moins trois raisons : parce qu'il comporte aussi des textes de grande valeur littéraire ; parce qu'il permet de combler une lacune majeure dans la connaissance de la culture « totale » du tango, répondant ainsi à une curiosité souvent exprimée ; parce qu'elle peut contribuer à enrichir (ou plutôt sauver de la faillite) et affiner (ou plutôt dégrossir) l'expression dansée.

C'est la raison d'être de ce petit opuscule, essentiellement destiné aux danseurs, qui présente les textes de 150 tangos parmi les plus connus et les plus fréquemment interprétés. Leur choix a été réalisé à partir de trois critères fondamentaux : la notoriété de l'œuvre auprès du public des danseurs ou des amoureux du tango ; la qualité littéraire des textes ; et leur valeur historiographique ou représentative d'un style particulier. On y retrouvera donc, à côté de poèmes sans grande valeur littéraire mais très connus, des œuvres au contraire pratiquement ignorées du grand public mais présentant un intérêt intrinsèque. Même s'il ne s'agit là que d'un échantillon fort réduit de l'ensemble de la poésie tanguera, et si nous avons certainement laissé échapper quelques textes majeurs, il fournit une image en modèle réduit de ce qui a le plus compté dans la poésie tanguera de qualité.

Cette mini-anthologie représente l'aboutissement d'un travail de traduction s'étendant sur près de 10 années. Elle n'aurait pu être réalisée sans l'aide amicale d'un certain nombre de spécialistes, aux premiers rangs desquels on peut citer Enrique Lataillade qui a assuré un relecture complète du manuscrit et Mariana Bustelo. Il faut également remercier Nardo Zalko, Reynaldo de Santis, Silvina Valz, Sandra Messina, Susana Blaszkó, Claude Namer, Peggy Hanaoka pour leurs contributions. Plusieurs d'entre-eux, ainsi que Françoise Thanas et

Isabelle Dessombes, ont également signé ou co-signé plusieurs des traductions présentées dans cet ouvrage. Enfin, Philippe Fassier a réalisé la mise en page de la version imprimée.

Les commentaires des textes ont été volontairement réduits au minimum nécessaire à la compréhension de certains idiomatismes locaux et à l'explication des choix de traduction difficiles qui leur sont associés. Par exemple, des termes comme *almacén* ou *pulpería* n'ont pas d'équivalent exact en français. La traduction de certains mots de lunfardo, notamment ceux venus eux-mêmes du français, s'avère délicate. Enfin, l'existence d'allusions à des lieux, événements, situations ou personnages familiers aux Argentins, mais inconnus du public français, rend impossible une traduction mot à mot sans explication, qui ferait perdre tout l'impact et la saveur originale du texte. Pour une présentation plus complète des auteurs et des styles, on peut se référer à la bibliographie indicative en fin de volume, ainsi, bien sûr, qu'à la collection de la revue *La salida*, dont de nombreux articles ont été consacrés à la littérature.

Comment classer ces textes ? Par ordre alphabétique, chronologique ? Nous avons préféré privilégier la cohérence stylistique en regroupant les textes par auteurs ou groupes d'auteurs. Certaines sections sont ainsi entièrement consacrées à des poètes majeurs comme Cadícamo ou Manzi, tandis que d'autres regroupent des textes présentant une cohérence historique (textes antérieurs à 1915, tangos contemporains) ou stylistique (poèmes lunfardesques, textes destinés à des saynètes ou des œuvres théâtrales). Plus une section fourre-tout où nous avons regroupé des œuvres n'appartenant à aucune des catégories précédentes, et intitulée, un peu au hasard, « tangos classiques », la plupart de ces textes ayant été composés dans les années 1920 et 1930. À l'intérieur de chaque section, les chansons sont classées par ordre chronologique, permettant ainsi de prendre la mesure des évolutions stylistiques intervenues au cours du temps chez un auteur donné.

Si le tango-chanson est apparu après 1915, il existe avant cette date une longue période de gestation, s'étendant sur plus de 30 ans, où commencent à apparaître des textes destinés à être chantés. La première section, intitulée « Des origines à Villoldo », en permet un survol rapide. Avant 1900, on y trouve de nombreux refrains anonymes et sans grande valeur, souvent obscènes ou faisant référence à la vie des maisons closes, dont *Dame la lata* donne un bon exemple. Puis apparaissent les premiers textes d'auteur, décrivant dans un style picaresque les personnages typiques des faubourgs, comme le compadre (*El entrerriano*) ou le compadrito (*Don Juan*). Ce style faubourien, à la langue simple, désinvolte et teintée de gaieté, trouvera sa meilleure expression sous la plume de Ángel Villoldo (*El porteño*, *La Morocha*), qui ajoute également une note de burlesque chansonnier dans des textes comme *Cuidado con los cincuenta*.

Une rupture se produit aux alentours des années 1915, sous l'influence de deux éléments d'ailleurs très liés. D'une part, le tango quitte les marges sociales où il avait été jusque là cantonné pour conquérir des publics plus larges et plus respectables – milieux distingués du centre-ville, mais également milieux populaires « décents » des faubourgs - ce qui suppose qu'il se débarrasse de sa vulgarité originelle. D'autre part, un véritable répertoire de tango chanté commence à prendre forme, sous l'impulsion notamment de Carlos Gardel. Deux auteurs, Pascual Contursi et Celedonio Flores, vont alors contribuer à modeler les grandes thématiques de la production tanguera des années 1920 : l'amant abandonné qui ressasse sa peine dans sa petite chambrette (*Mi noche triste*), la petite ouvrière qui trahit son milieu pauvre d'origine en se transformant en cocotte (*Mano a mano*), les milonguitas et les séducteurs vieillissants qui se souviennent avec nostalgie de leur vie passée (*El motivo*, *Viejo Smocking*). Tous deux utilisent un langage populaire teinté de lunfardo, réaliste, simple et

sans artifice, pour proposer une vision du monde essentiellement masculine et subjective. Ils s'opposent cependant par trois différences fondamentales : tout d'abord, là où Contursi met en scène un personnage livré à un désespoir sans remède, incapable de réagir devant le malheur qui l'accable (*La cumparsita*, *Bandoneón arrabalero*), Flores nous présente des caractères virils et dignes. Ceux-ci sont en effet capables de se battre physiquement pour défendre leur amour ou leur honneur (*La Puñalada*), de donner des conseils (¡*Atenti pebeta !*), de protester contre l'injustice (*Pan*), d'exprimer leur indignation (*La mariposa*), d'amender leur vie (*Tengo miedo*). Ensuite, alors que Contursi reste très focalisé sur la description des souffrances d'un personnage solitaire, Flores nous propose une description plus riche de son environnement social et humain : le faubourg pauvre et violent (*Sentencia*), l'activité nocturne du centre-ville (*Corrientes y Esmeralda*)... Ses personnages féminins, et notamment celui de la milonguita ambitieuse décidée à sortir à tout prix de la misère, ont également davantage de substance, de cran et de saveur que ceux de Contursi (*Margot*). Enfin, il existe chez Flores une dimension de protestation sociale (*Sentencia*) et de contestation de l'ordre établi (*Musa rea*), que l'on ne trouve pas chez Contursi. Ajoutons qu'à notre goût, les octosyllabes majestueux et les rimes goûteuses de Flores ont une valeur esthétique et littéraire que n'atteint pas la production plus plate de Contursi.

Au cours des années 1920 et surtout 1930, le tango-chanson va connaître un véritable âge d'or, avec l'apparition de nombreux chanteurs-vedettes, comme Carlos Gardel, bien sûr, mais également Ignacio Corsini, Charlo, Alberto Gomez, ainsi que de nombreuses chanteuses comme Rosita Quiroga, Azuceina Maizani, Tita Merello, Libertad Lamarque... Par ailleurs, les orchestres de tango eux-mêmes prennent progressivement l'habitude d'intégrer un chanteur pour intercaler un ou deux couplets au milieu de l'interprétation instrumentale. Enfin, la multiplication des concours de tango incite les auteurs à écrire de nouveaux textes pour l'occasion. Bref, il existe une demande importante, qui conduit à la constitution d'un vaste répertoire, à la qualité malheureusement très inégale, mais où émergent quelques textes mythiques, comme *Caminito* ou *Adiós muchachos*. La section « Tangos classiques » regroupe un certain nombre de tangos célèbres écrits au cours de cette période par des auteurs qui n'ont pas connu la même célébrité qu'un Manzi ou qu'un Discépolo, mais qui ont su, à un moment donné, produire quelques chansons à la durable notoriété, comme *¿Dónde Estás Corazón ?*, *Duelo Criolo*, *Las cuarenta* ou *Puente Alsina*. Trois d'entre eux méritent particulièrement d'être cités : Hectór Blomberg, qui à la fin des années 1920, a produit de très beaux textes marqués notamment par la nostalgie du vieux Buenos Aires créole du XIX^{ème} siècle, comme *La Pulpera de Santa Lucía* ou *La mazorquera de Montserrat*, mais aussi par la poésie du voyage, comme *La viajera perdida* ; Marambio Catán, qui développe des thématiques originales comme celles de la protestation sociale (*Acquafuerte*) ou de l'amitié (*Buen amigo*) ; enfin, Francisco García Jiménez, dont le champ expressif très étendu va de la nostalgie délicate (*Palomita blanca*) à l'évocation joyeuse d'un carnaval échevelé (*Sigá el corso*). Mais la notoriété de beaucoup d'autres textes est sans doute davantage liée à la qualité de la composition musicale, réalisé par de grands directeurs d'orchestres, comme Julio de Caro (*Boedo*), Eduardo Donato (*Julián*), Pedro Maffia (*Amurado*) Osvaldo Fresedo (*Vida mía*, *Arrabalero*, *Pampero*), Osvaldo Pugliese (*Recuerdo*) ou Mariano Mores (*Cuartito Azul*) qu'à celle du texte proprement dit.

Le théâtre et le cinéma ont constitué une importante source de commandes pour les auteurs de tango. De nombreux textes des années 1920 à 1930, comme *Fumando Espero*, *Garufa*, *A la Gran Muñeca*, ou le célèbre *A media luz*, furent notamment écrits pour être intégrés dans des saynètes, petites comédies musicales jouées dans les théâtres et les music-halls de Buenos Aires. Parmi les auteurs les plus célèbres, on peut citer Manuel Romero, qui fut également

auteur de théâtre et metteur en scène de cinéma (*Tiempos Viejos, Buenos Aires, La canción de Buenos Aires, Tomo y obligo*), Luis César Amadori (*Madreselva*), enfin Juan Caruso (*Alma de Bohemio, La Última Copa, Sentimiento gaucho*). Le compositeur Francisco Canaro joua un rôle important dans l'essor du genre « saynète », mettant en musique notamment les textes de Juan Caruso puis Ivo Pelay (dont la production littéraire a fait l'objet de jugements souvent très négatifs), voire de lui-même (*Yo no sé que ma han hecho tus ojos*).

Le répertoire du tango-chanson n'est pas exclusivement associé au drame, à la tristesse et à la nostalgie. Il comprend également un nombre non négligeable de textes comiques à la tonalité fréquemment satirique, et souvent écrits dans un lunfardo si pur qu'il ne fut sans doute jamais parlé ainsi dans les bas-fonds de Buenos Aires. *El Cafishio* décrit les inquiétudes d'un minable maquereau en train de se faire plaquer par son unique gagne-pain ; *Línea 9*, œuvre du grand écrivain Carlos de la Pua, l'échec d'une tentative de vol à la tire sur un campagnard récemment arrivé en ville ; *Pipistrella*, titre-phare du répertoire de la chanteuse Tita Merello, les rêves d'une petite sotte des faubourgs désireuse de se transformer en cocotte pour échapper à la pauvreté ; Son pendant masculin, *Nino Bien* fait la caricature d'un gamin prétentieux venu de l'arrabal, qui cherche à masquer ses origines modestes en copiant le langage et les attitudes des bourgeois du centre. Dans une tonalité plus tragique, *El Ciruja* nous conte un drame passionnel ayant pour cadre les bidonvilles et les dépôts d'ordures de la périphérie urbaine. Cette tradition de la poésie satirique lunfardo s'est poursuivie au cours des années 1950 et 1960, grâce notamment au chanteur Edmundo Rivero (*Milonga Lunfarda*) et donne encore aujourd'hui lieu à d'amusantes productions (*Homo sapiens*).

Carlos Gardel est sans doute le chanteur qui a joué le rôle le plus le plus important et le plus actif dans le développement du répertoire tango chanté au cours des années 1920 et 1930. Constamment à la recherche de textes nouveaux, il incita de nombreux auteurs à composer pour lui des œuvres inédites. Les paroliers dont il a interprété les chansons se comptent par dizaines, parmi lesquels Pascual Contursi, Celedonio Flores, Luis César Amadori, Enrique Cadícamo, Enrique Discépolo... Cependant, c'est au cours des quatre dernières années de sa vie, entre 1932 et 1935, qu'il noua sa collaboration la plus étroite et la fructueuse avec un auteur. Alors installé à Paris, il cherchait un parolier pour composer pour lui de nouvelles chansons, destinées notamment aux films qu'il tournait avec la Paramount. Il rencontra un jour Alfredo Le Pera, un critique théâtral et cinématographique auquel il proposa de tenter l'aventure. Le Pera n'était déjà pas tout à fait un inconnu dans le monde du tango-chanson puisqu'il avait déjà écrit *El carillon de la Merced* en collaboration avec rien moins que ... Enrique Santos Discépolo. Il accepta l'offre de Gardel. Le résultat est connu : Une trentaine de chansons, parmi lesquelles une bonne moitié de chefs d'œuvre, comme, *Silencio, El día que me quieras, Por una Cabeza...* Le Pera y est parvenu à produire des textes accessibles à un public international, mais respectant en même temps l'essence de la poésie tanguera : le sentiment de la nostalgie et de la déchéance (*Cuesta abajo, Volver...*), la souffrance de la perte et de l'absence (*Sus ojos se cerraron, Arrabal amargo..*), l'amertume face à l'échec amoureux et à la trahison féminine (*Soledad*), l'évocation émue de la terre lointaine et du faubourg de jeunesse (*Lejana tierra mía, Mi Buenos Aires querido, Melodía de arrabal*). La plupart de ces chefs d'œuvre furent intégrés dans des navets cinématographiques dont ils constituent le seul moment émouvant...mais oh combien ! Intervenu en pleine maturité créatrice de cet extraordinaire couple artistique, l'accident d'avion de Medellín, qui coûta la vie à Gardel et Le Pera, nous a sans doute privés de beaucoup d'autres merveilles.

José Gonzáles Castillo et son fils Cátulo Castillo constituent une magnifique lignée poétique qui a largement contribué à donner à la chanson tanguera de véritables lettres de noblesse

littéraire. Homme de théâtre, journaliste, essayiste, le père était très introduit dans les milieux littéraires argentins des années 1920, et y fréquentait des auteurs majeurs comme Roberto Arlt, Raúl Gonzáles Tuñón, Nicolás Olivari, Carlos De La Púa, etc. Il peut être considéré comme l'inventeur d'une synthèse originale qui va constituer l'essence de l'école poétique dite « de Boedo » et marquera plus tard profondément la chanson tanguera des années 1940. Cette synthèse associe trois éléments : le sentiment de la nostalgie ; l'évocation du faubourg portègne et de ses personnages typiques, dans la lignée du poète Evaristo Carriego ; enfin, des apports stylistiques venus de la « poésie cultivée », d'influence autochtone ou européenne. Des textes comme *Silbando*, *Organito de la tarde et Griseta*, illustrent bien ces caractéristiques. Son fils Cátulo, qui mit d'ailleurs en musique plusieurs des œuvres de son père, fut fortement influencé par cette esthétique, au point qu'il a été parfois surnommé « le poète de la nostalgie » (*Tinta Roja*, *Café de los angelitos*). Cependant l'évocation des faubourgs et de ses personnages typiques, déjà pratiquement disparus dans les années 1940, fait peu à peu place dans sa production, à des drames plus intimes (*El Último Café*, *María*,...). On appréciera la richesse et la couleur de son langage, rythmé par de magnifiques assonances adaptées à la fois au sens du texte et à la musique qui le porte, comme dans la première strophe de *La Última Curda*.

Appartenant à la même lignée poétique, Homero Manzi nous a légué quelques-uns des sommets de la chanson tanguera. La plus grande partie de son œuvre, à la tonalité élégiaque et romantique, est imprégnée de la nostalgie idéalisée du faubourg et de l'amour de jeunesse (*El pescante*, *Sur*...). Cependant, plusieurs textes majeurs, en général écrits vers la fin de sa carrière, sont consacrés à l'évocation de figures d'artistes (*Malena*, *Discepoín*..) ou de drames sentimentaux très intimes (*Desde el alma*, *Tu pálida voz*..), souvent d'une grande violence intérieure (*Fuimos*, *Che bandoneón*..). Son style est caractérisé entre autres par l'utilisation de métaphores très travaillées et par l'énumération d'éléments apparemment disparates, mais dont l'accumulation permet de recréer une atmosphère avec une grande force évocative, comme par exemple l'ambiance du faubourg portègne dans *Barrio de Tango*. Il a également contribué dans les années 1930, avec le compositeur Sebastián Piana, à la réinvention du style « milonga », à travers la production d'une dizaine d'œuvres majeures (*Milonga Sentimental*, *Milonga triste*..).

Homero Expósito, plus jeune d'une douzaine d'année que Castillo et Manzi, apparaît dans une large mesure comme leur continuateur (en même temps que leur contemporain), avec notamment une omniprésence du thème de la nostalgie (par exemple dans *Pedacito de cielo* ou *Yuyo Verde*). Son œuvre présente cependant plusieurs originalités: tout d'abord, une présence plus marquée de la nature, comme dans *Flor de Lino* ou *Naranja en Flor* ; ensuite, l'évocation des paysages et des personnages réels du Buenos Aires contemporain comme dans *Cafetín* ou *Farol* ; enfin sur le plan stylistique, une utilisation encore plus ambitieuse du langage métaphorique¹ sans cependant jamais sombrer dans un hermétisme qui aurait pu décourager le public populaire².

Avec Enrique Cadícamo, la scène du tango se déplace vers le centre-ville et plus particulièrement vers le monde du cabaret, du luxe et de la nuit, dans un style où l'influence de la poésie « cultivée » européenne se fait fortement sentir. Certes, ses premiers tangos

¹ Comme le percalle, métaphore de la jeunesse perdue dans *Percal*, ou la pulsation rythmique, métaphore des battements du coeur amoureux, dans *Al compás del corazón*.

² Parmi les poètes de la même génération, on peut également mentionner José Maria Contursi (1911-1972), fils de Pascual Contursi, qui nous a laissé une oeuvre torturée, dominée par le sentiment de la culpabilité, de l'absence et de l'échec amoureux, dont *Gricel* donne un bon exemple.

évoquent, dans la lignée d'un Flores, les personnages typiques des faubourgs, notamment celui de la milonguita d'origine modeste pervertie par le monde du cabaret (*Muñeca Brava, Ché papusa oí*), ou un peu plus tard, celui du fils prodigue revenant sur les lieux de sa jeunesse à l'issue d'une vie marquée par l'échec (*La casita de mis viejos*). Mais il développe ensuite de nouvelles thématiques, directement liées à son parcours personnel. Lui-même homme de la bohème nocturne, il nous présente un personnage de séducteur romantique et oisif, évoquant de manière sobre et élégante, dans l'atmosphère du cabaret de luxe, la nostalgie des amours perdues (*Nostagias, Los Mareados*). Grand voyageur, il évoque l'amertume des émigrants déracinés, déçus dans leur recherche d'une vie meilleure, Argentins échoués à Paris (*Anclao en Paris*) ou Françaises échouées à Buenos Aires (*Madame Ivonne*). Enfin, dans ses dernières œuvres majeures, datant des années 1940, il propose une poésie plus intimiste, où les paysages et les atmosphères de Buenos Aires sont utilisés comme métaphores de son propre climat intérieur : Les bateaux à l'abandon de *Niebla del riachuelo*, la pluie glacée de *Garúa*, le coin de rue de *Rondando tu esquina*. L'humour léger n'est pas non plus absent de l'œuvre de ce poète, comme en témoigne le personnage de séducteur fanfaron dont il fait la satire dans *Tengo mil novias*.

Dans l'histoire de la poésie tanguera, Enrique Santos Discépolo tient une place à part, tant par son style plein de trouvailles que par le caractère parfois déroutant des situations qu'il met en scène. Certes, comme Manzi ou Castillo, son univers poétique se situe dans les quartiers populaires de Buenos Aires, dont les habitants ont inspiré beaucoup de ses personnages. Mais, au lieu de la nostalgie quelque peu éthérée d'un Manzi, il nous propose la vision amère et désabusée d'une société sans morale ni justice (*Cambalache*), et des portraits acides de personnages sans beauté et sans noblesse de cœur (*Esta Noche me emborracho*). Beaucoup de ses textes expriment la rancœur d'hommes torturés, aigris, vaincus par la vie (*¡Yira ! Yira !*), souvent victimes de la trahison des femmes (*Uno, Sin palabras*), voire de leur malhonnêteté (*Chorra*). Il pratique volontiers l'inversion des thèmes tangueros traditionnels : chez lui, le voyou, au lieu de combattre au couteau par amour, perd son courage par peur d'un mauvais coup qui l'empêcherait de revoir sa bien-aimée (*Malevaje*) : quant à l'homme abandonné, au lieu de se lamenter, il saute de joie à l'idée d'être débarrassé d'une épouse détestée (*¡Victoria !*). Homme de théâtre, Discépolo pousse l'expression des sentiments mélodramatiques jusqu'à un excès qui bascule souvent dans un grotesque sans doute volontaire (*Confesión*). Mais il nous a également laissé des textes d'un grande sensibilité, où il exprime son amour pour les quartiers populaires de son enfance (*Cafetín de Buenos Aires*) et pour la musique qui est issue, le tango (*El choclo*).

La majeure partie des chansons de tango les plus connues ont été écrites avant 1960, l'activité créatrice des paroliers et des musiciens ne s'est pas interrompue après cette date. Même si le tango a connu une crise très grave pendant les années 1960 et 1970, de très beaux textes ont en effet été écrits et mis en musique à cette époque. Certains d'entre eux viennent de grands écrivains extérieurs au monde du tango et qui n'y ont fait que de fugitives incursions, comme Borges (*Alguien le dice al tango*) ou Cortázar (*Medianoche Aquí*)³. D'autres ont été écrits par des paroliers plus profondément impliqués dans cette culture et désireux de renouveler les formes de l'expression poétique tanguera, comme Héctor Negro (*Un mundo nuevo*), Eladia Blásquez (*Adiós Nonino*) et bien sûr Horacio Ferrer, dont la collaboration avec Astor Piazzolla nous a donné notamment *Balada para un loco* et *Balada para mi muerte*. La renaissance du tango au cours des 15 dernières années s'est également accompagnée de

³ Mentionnons à ce sujet l'existence d'une très beau répertoire de chansons populaires argentines n'appartenant pas un monde du tango, mais à celui du de la musique rurale dite « folklorique », dont les poèmes de Altahulapa Yupanqui, *El arriero va*, donne un bel exemple.

l'apparition d'une nouvelle génération de poètes, comme Acho Manzi⁴ (*Llama oscura*), Alejandro Scwarcman (*Boedo ayer y hoy*), Ernesto Pierro (*¿Quién iba a decir ?*), Roberto Díaz (*Lo que me gusta*). Tout en restant fidèles à l'esprit traditionnel de la poésie tango, et notamment au sentiment de la nostalgie et de l'absence, ces auteurs en renouvellent également des formes et les thématiques, en prenant pour décor le Buenos Aires d'aujourd'hui, avec son actualité politique et sociale souvent tragique, comme les disparus de la dictature militaire (*Pompeya no olvida*) ou les émeutes de la faim de 2002 évoquées par Jerez le Cam dans *Chacharera de Carton*. Quant à Juan Carlos Cáceres, il poursuit son œuvre pédagogique sur les origines noires du tango à travers des textes comme *Tango negro*. Il donne ainsi l'exemple d'une oeuvre à la fois ambitieuse, au moins en ce qui concerne le « message » délivré, et très appréciée dans les milongas. Espérons que, suivant cet exemple, les créateurs de tango contemporains sauront se mettre à la portée des danseurs de bal, et que, symétriquement, ceux-ci sauront s'intéresser à ces voies nouvelles. L'osmose entre culture populaire et recherche artistique, qui avait fait la force et la grandeur du tango des années 1940, serait ainsi retrouvée.

⁴ Par ailleurs fils de Homero Manzi.

Mano a mano (1923)

Paroles de Celedonio Flores.

Musique de Carlos Gardel et de José Razzano.

Rechíflao en mi tristeza, hoy te evoco y veo que has sido
en mi pobre vida paria sólo una buena mujer ;
tu presencia de bacana puso calor en mi nido,
fuiste buena, consecuyente, y yo sé que me has querido
como no quisiste a nadie, como no podrás querer.

Se dio el juego de remanye, cuando vos, pobre percanta,
gambeteabas la pobreza en la casa
[de pensión ;
hoy sos toda una bacana, la vida te ríe y canta ;
los morlacos del otario los tirás a la marchanta
como juega el gato maula con el mísero ratón.

Hoy tenés el mate lleno de infelices ilusiones,
te engrupieron los otarios, las amigas, el gavión;
la milonga entre magnates con sus locas tentaciones
donde triunfan y claudican milongueras pretensiones
se te ha entrado muy adentro en el pobre corazón.

Nada debo agradecerte, mano a mano hemos quedado,
no me importa lo que has hecho, lo que hacés, ni lo que harás
los favores recibidos creo habértelos pagado
y si alguna deuda chica sin querer se me ha olvidado,
en la cuenta del otario que tenés se la cargás.

Mientras tanto, que tus triunfos, pobres triunfos pasajeros,
sean una larfa fila de riquezas y placer ;
que el bacán que te acamala tenga pesos
[duraderos,
que te abrás de las paradas con cafishios milongueros,
y que digan los muchachos : " Es una buena
[mujer ".

Y mañana, cuando seas descolado mueble
[viejo
y no tengas esperanzas en el pobre corazón;
si precisás una ayuda, si te hace falta un consejo,
acordate de este amigo que ha de jugarse el pellejo
p'ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión.

Nous sommes quitte

Traduction de Fabrice Hatem

Perdu au fond de ma tristesse, je pense à toi et me dis
Que dans ma sale vie de paria, une seule femme m'a aidé.
Ta présence protectrice donna sa chaleur à mon nid
Tu fus bonne, tendre, fidèle, et je sais que tu m'as chéri
Comme tu n'as aimé personne, comme tu n'aimeras plus jamais.

T'as peut-être pas oublié l'temps ou tu n'étais qu'une midinette
Comptant trois sous pour faire un franc dans ta petite chambre
[meublée.
Maintenant la vie te sourit, t'es devenue cocotte et coquette
A ton gros friqué amoureux tu sais soutirer les pépettes
Comme le chat rusé qui s'amuse avec son pauvre rat traqué.

Aujourd'hui ta coupe est pleine de malheureuses illusions
Les copines et les loulous ont bien monté ta jolie tête
Les milongas chez les richards avec leurs folles tentations
Où triomphent et vacillent les tangos de la prétention
Ont envahi ton pauvre cœur des relents de leur triste fête.

Et maintenant nous sommes quitte, je n'ai pas à te remercier
Peu m'importe ce que tu fis ou ce que tu feras demain
Les faveurs accordées par toi, je les ai chèrement payées
Mais s'il me restait, par mégarde, une petite dette oubliée
Ajoute-la donc sur le compte du gros corniaud qui t'entretient.

Je souhaite que tous tes triomphes, pauvres triomphes éphémères
Défilent en une longue marche de plaisirs, richesses et succès
Que le gros plein d'sous qui t'a louée ait un compte en banque
bien prospère
Que tu te tiennes à l'écart des macs qui rôdent dans les soirées.
Que les 'p'tits gars se disent entre eux « Ca, c'est vraiment une
fille super »

Mais demain, quand tu ne s'ras plus qu'un meuble usé à la
poubelle
Que l'espoir aura disparu dans le fond de ton cœur blessé
Si tu avais besoin d'un conseil ou voulais quérir un peu d'aide
Rappelle-toi du vieil ami prêt à saigner ses quatre veines
Pour t'aider comme il le pourra si l'occasion se présentait.

Tiempos viejos (1926)

Paroles de Manuel Romero
Musique de Francisco Canaro

¡ Te acordás, hermano, qué tiempos aquellos !
Eran otros hombres, más hombres los
[nuestros,
No se conocía coca⁵ ni morfina,
los muchachos de antes no usaban gomina.
¡ Te acordás, hermano, qué tiempos aquellos !
Veinticinco abriles que no volverán.
Veinticinco abriles volver a tenerlos...
¡ Si cuando me acuerdo me pongo a llorar !

¿ Dónde están los muchachos de entonces ?
Barra antigua de ayer ¿ dónde están ?
Yo y vos solos quedamos, hermano,
yo y vos sólo para recordar...
¿ Te acordás las mujeres aquellas,
minas fieles de gran corazón,
que en los bailes de Laura peleaban
cada cual defendiendo su amor ?

¿ Te acordás, hermano, la rubia Mireya
que quité en lo de Hansen al guapo Rivera ?
Casi me suicido una noche por ella
y hoy es una pobre mendiga harapienta.
¿ Te acordás, hermano, lo linda que era ?
Se formaba rueda pa'ver la bailar
Cuando por la calle la veo tan vieja
doy vuelta la cara y me pongo a llorar.

Les temps anciens

Traduction de Fabrice Hatem

Te souviens-tu, mon frère, de ces temps-là !
C'étaient d'autres hommes, plus hommes
qu'aujourd'hui !
On ne connaissait ni coco ni morphine,
Les p'tits gars d'autrefois ne se gomniaient pas.
Te souviens-tu, mon frère, de ces temps-là !
Nos vingt-cinq printemps qui ne reviendront plus !
Nos vingt-cinq printemps, les avoir à nouveau...
Quand je m'en souviens, je me mets à pleurer !

Où sont-ils, les p'tits gars d'autrefois ?
Les vieux amis d'hier, où sont-ils aujourd'hui ?
Moi et toi, restons seuls, mon frère,
Moi et toi, seulement pour nous souvenir...
Te souviens-tu de ces femmes de jadis,
Ces filles fidèles au grand cœur,
Qui se battaient dans les bal de Laura,
Défendant chacune son amour ?

Te souviens-tu, mon frère, de la blonde Mireya
Que j'ai prise chez Hansen au beau Rivera ?
Une nuit, j'ai failli me suicider pour elle.
Le temps en a fait une vieille mendiante.
Te souviens-tu, mon frère, comme elle était belle ?
On se bousculait pour la voir danser.
Et quand dans la rue je la vois si vieille
Je tourne la tête et me mets à pleurer.

⁵ Cocaine.

Cuesta abajo (1934)

Paroles de Alfredo le Pera
Musique de Carlos Gardel

Si arrastré por este mundo
la vergüenza de haber sido
y el dolor de ya no ser.
bajo el ala del sombrero
cuantas veces embozada
una lágrima asomada
yo no pude contener.
Si crucé por los caminos
como un paria que el destino
se empeñó en deshacer,
si fui flojo, si fui ciego,
sólo quiero que hoy comprendan
el valor que representa
el coraje de querer.

Era, para mi la vida entera,
como un sol de primavera
mi esperanza y mi pasión.
Sabía, que en el mundo no cabía
toda la humilde alegría
de mi pobre corazón.
Ahora, cuesta abajo en mi rodada
las ilusiones pasadas
ya no las puedo arrancar.
Sueño, con el pasado que añoro
el tiempo viejo que lloro
y que nunca volverá.

Por seguir tras de sus huellas
yo bebí incansablemente
en mi copa de dolor;
pero nadie comprendía
que si todo yo lo daba,
en cada vuelta dejaba
pedazos de corazón...
Ahora triste en la pendiente,
solitario y ya vencido,
yo me quiero confesar;
si aquella boca mentía
el amor que me ofrecía
por aquellos ojos brujos
yo habría dado siempre más...

Mauvaise pente⁶

Traduction de Fabrice Hatem

Si j'ai traîné de par le monde
La honte d'avoir été
Et la douleur de n'être plus
Combien de fois j'ai caché
Dans l'ombre de mon chapeau
Le jaillissement d'une larme
Que je ne pouvais contenir
Si j'ai erré par les chemins
Comme un paria que le destin
S'acharnait sans cesse à détruire
Si j'ai été faible et aveugle
Je veux seulement qu'on comprenne
La dignité que me donne
Le courage de l'aimer.

Elle était pour moi la vie entière
Comme un soleil de printemps
Mon espérance et ma passion.
Le monde entier n'aurait pas suffi
Pour contenir toute l'humble joie
Qui sortait de mon pauvre cœur
Aujourd'hui, roulant sur la pente,
Je n'arrive pas à arracher
Les illusions d'autrefois.
Je rêve, perdu dans mes regrets
Au temps passé que je pleure
Et qui ne reviendra jamais.

Pour la suivre sur son chemin
J'ai bu inlassablement
Dans la coupe de la douleur
Mais quelqu'un pourra-t-il comprendre
Que si je donnais tout de moi
J'abandonnais, à chaque fois
Un autre morceau de mon cœur...
Aujourd'hui triste, sur le déclin,
Solitaire et déjà vaincu,
Je voudrais me confesser :
Même si cette bouche mentait
Lorsqu'elle m'offrait son amour
Pour ce regard ensorcelant
J'aurais donné toujours plus....

⁶ Remerciements à Enrique Lataillade

La última curda (1956)

Paroles de Cátulo Castillo
Musique de Aníbal Carmelo Troilo

Lastima, bandoneón,
mi corazón.
tu ronca maldición maleva...
Tu lágrima de ron me lleva
hasta el hondo bajo fondo,
donde el barro se subleva...
Ya sé... No me digás... ¡Tenés razón!...
La vida es una herida absurda,
y es todo, todo, tan fugaz,
que es una curda
- ¡nada más!-
mi confesión.

Contame tu condena,
decime tu fracaso,
¿ no ves la pena
que me ha herido?...
Y hablemos simplemente
de aquel amor ausente
como un retazo
del olvido...
¡Ya se que me hacés daño!...
Ya sé que te lastimo
diciendo mi sermón de vino!...
Pero es el viejo amor
que tiembla, bandoneón,
y busca en un licor que aturda,
la curda que al final
termine la función
¡corriéndole un telón
al corazón!...

Un poco de recuerdo
y sinsabor
gotea tu rezongo lerdo...
Marea tu licor
y arrea
la tropilla de la zurda
al volcar la última curda...
Cerrame el ventanal,
que quema el sol
su lento caracol
de sueño...
No ves que vengo de un país
que está de olvido,
siempre gris,
tras el alcohol.

La dernière cuite ⁷

Traduction de Fabrice Hatem

Elle blesse mon cœur,
Bandoneón..
Ta rauque et mauvaise malédiction
Ta larme de rhum me transporte
Jusqu'au fond du bas-fond
Où la boue se révolte...
Je sais. Ne me dis rien. Tu as raison.
La vie est une blessure absurde
Et tellement fugace
Que ce n'est qu'une cuite,
- Rien de plus -
Ma confession !...

Conte-moi ta douleur
Dis-moi ton échec,
...Ne vois-tu pas la peine
Qui m'a blessé ?...
Et parlons simplement
De cet amour absent
Comme un morceau
De l'oubli...
Je sais que tu me fais mal !...
Je sais que je te blesse
En pleurant mon sermon de vin !...
Mais c'est le vieil amour
Qui tremble, bandoneón,
Et cherche dans l'ivresse de l'alcool,
La cuite qui, à la fin,
Termine la comédie,
En baissant un rideau
Sur le cœur !...

Un peu de souvenir
Et, tristement,
Ton grognement lourd résonne goutte à goutte
Ta liqueur enivre
Et excite
Les palpitements du cœur.
Tandis qu'on verse la dernière cuite...
Ferme-moi ce volet,
Le soleil brûle
Avec son lent défilé
De rêves....
Ne vois-tu pas que je viens d'un pays
Où tout s'oublie,
Où tout est gris,
Au delà de l'alcool.

⁷ Remerciements à Mariana Bustelo et Enrique Lataillade

Nostalgias (1936)

Paroles de Enrique Cadícamo
Musique de Juan Carlos Cobián

Quiero emborrachar mi corazón par apagar
un loco amor
que más que amor es un sufrir...
Y aqui vengo para eso,
a borrar antiguos besos
en los besos de otra boca...
Si su amor fué « flor de un día »,
¿ por qué causa es siempre mía
esta cruel preocupación ?
Quiero, por los dos, mi copa alzar para olvidar
mi obstinación...
y más la vuelvo a recordar...

Nostalgias
de escuchar su risa loca
y sentir junto a mi boca,
como un fuego, su respiración...
Angustia ;
de sentirme abandonado
y sentir que otro a su lado
pronto... pronto le hablará de amor...
Hermano !!!
yo no quiero rebajarme,
ni pedirle, ni rogarle
ni decirle que no puedo más vivir...
Desde mi triste soledad veré caer
las rosas muertas de mi juventud.

Gime, bandoneón, tu tango gris - quizás
[a tí
te hiera igual... algún amor sentimental...
Llora mi alma de fantoche,
sola y triste en esta noche,
noche negra y sin estrellas...
Si las copas traen consuelo,
aquí estoy con mi desvelo
para ahogarlo de una vez...
Quiero emborrachar al corazón para después
poder brindar por los fracasos del amor.

Nostalgies

Traduction de Fabrice Hatem

Je veux saouler mon cœur pour oublier
Un amour fou
Qui est une souffrance plus qu'un amour...
Et je viens ici pour cela,
Pour effacer d'anciens baisers
Dans les baisers d'une autre bouche...
Si ton amour fut « fleur d'un jour »,
Pourquoi porter toujours en moi
Cette cruelle obsession ?
Je veux, pour tous les deux, lever mon verre
Afin d'oublier mon obstination,
Et je m'en souviens plus encore...

Nostalgies
D'écouter son rire fou,
De sentir près de ma bouche,
Comme un incendie, sa respiration...
Angoisse,
De me sentir délaissé
Et de penser qu'une autre bouche
Bientôt, bientôt, lui parlera d'amour...
Mon frère !!!
Je ne veux pas m'humilier,
Ni l'appeler, ni la pleurer
Ni lui dire que je ne pourrai plus vivre.
Depuis ma triste solitude je verrai tomber
Les roses mortes de ma jeunesse.

Dis-moi, bandonéon, ton tango gris - Peut-être toi
aussi
Es-tu blessé... par la nostalgie d'un amour...
Pleure, mon âme de pantin,
Seule et triste dans cette nuit,
Nuit de ténèbres sans étoiles
Puisque la boisson reconforte,
J'ai apporté mon amertume
Pour la noyer d'un seul coup
Je veux saouler mon cœur pour sans regrets
Pouvoir trinquer à tous les malheurs de l'amour.

¡ Yira ! Yira ! (1930)

Paroles et musique de Enrique Santos Discépolo

Cuando la suerte qu'es grela ,
Fayando y fayando
Te largue parao;
Cuando estés bien en la vía
Sin rumbo, desesperao;
Cuando no tengas ni fé
ni yerba de ayer
Secándose al sol ;
Cuando rajés los tamangos
Buscando ese mango
Que te haga morfar...
¡La indiferencia del mundo
Que es sordo y es mudo
Recién sentirás !

Verás que todo es mentira
Verás que nada es amor ,
Que al mundo nada le importa...
¡Yira !... ¡Yira !
Aunque te quiebre la vida,
Aunque te muerda un dolor,
No esperes nunca una ayuda,
Ni una mano, ni un favor.

Cuando estén secas la pilas
De todos los timbres
Que vos apretás,
Buscando un pecho fraterno
Para morir abrazao...
Cuando te dejen tirao
Después de cinchar
Lo mismo que a mí,
Cuando manyés que a tu lado
Se prueban la ropa
Que vas a dejar...
¡Te acordarás de este otario,
Que un día, cansado,
Se puso a ladrar !...

Marche ! Marche !

Traduction de Fabrice Hatem

Quand ton destin, cette traînée,
Te mènait de débine en débine,
Te laissera cassé, sonné ;
Quand tu seras à la rue,
Sans but et sans espoir ;
Quand t'auras plus confiance
Qu't'auras pas deux mégots
Pour te rouler une clope⁸ ;
Quand tu t'useras les pompes
A chercher les trois sous
Qui te feraient bouffer,
L'indifférence du monde
Qui est sourd et muet,
Tu la sentiras bien.

Tu verras que tout est mensonge
Tu verras que rien n'est amour
Que le monde se fout de tout....
Marche! Marche !
Même si la vie te brise
Même si la douleur te mord
N'espère jamais une aide,
Main tendue, ni faveur.

Quand seront vidées les piles
Des toute les sonnettes
Que tu tires,
Cherchant un sein ami
Où mourir enlacé...
Quand on te laissera tomber
Après t'avoir trompé
Comme ça m'est arrivé ;
Quant tu pigeras qu'à côté
Ils essayent les fringues
Que tu vas leur laisser...
Souviens-toi de l'idiot,
Qui un jour, éccœuré,
S'est mis à aboyer !...

⁸ Littéralement : qu'il ne te reste plus du maté d'hier / pour le faire sécher au soleil.

Sur (1947)

Paroles de Homero Manzi
Musique Aníbal Carmelo Troilo

San Juan y Boedo antiguo y todo el cielo,
Pompeya y, más allá, la inundación,
tu melena de novia en el recuerdo,
y tu nombre flotando en el adiós...
La esquina del herrero, barro y pampa,
tu casa, tu vereda y el zanjón
y un perfume de yuyos y de alfalfa
que me llena de nuevo el corazón.

Sur... paredón y después...
Sur... una luz de almacén⁹...

Ya nunca me verás como me vieras,
recostado en la vidriera
y esperándote,
ya nunca alumbraré con las estrellas
nuestra marcha sin querellas
por las noches de Pompeya.
Las calles y las lunas suburbanas
y mi amor en tu ventana
todo ha muerto, ya lo sé.

San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido,
Pompeya y, al llegar al terraplen,
tus veinte años temblando de cariño
bajo el beso que entonces te robé.
Nostalgia de las cosas que han pasado,
arena que la vida se llevó,
pesadumbre del barrio que ha cambiado
y amargura del sueño que murió.

Sur... paredón y después...
Sur... una luz de almacén...

Sud

Traduction de Fabrice Hatem

San Juan, le vieux Boedo et tout le ciel,
Pompeya et plus au loin, l'inondation,
Ta chevelure aimée dans mon souvenir
Et ton nom flottant dans l'adieu....
Le coin du ferronnier, boue et pampa,
Ta maison, ton trottoir, le ruisseau
Et un parfum d'herbe et d'avoine
Qui remplit mon coeur à nouveau.

Sud... un grand mur et après...
Sud... une lumière d'almacen...

Jamais plus tu ne me verras comme autrefois
Appuyé sur la vitrine
En t'attendant
Et jamais plus les étoiles n'éclaireront
Nos promenades sans querelles
Dans les nuits de Pompeya.
Les rues et les lunes du faubourg
Et mon amour guettant ta fenêtre
Tout est mort, je le sais...

San Juan et le vieux Boedo, ciel perdu
Pompeya et, devant le terre-plein,
Tes vingt ans tremblant de tendresse
Sous le baiser qu'alors je te volai.
Nostalgie des choses qui sont passées
Sable de la vie qui s'écoula
Tristesse des quartiers qui ont changé
Et amertume du rêve qui est mort.

Sud... un grand mur et après...
Sud... une lumière d'almacen...

⁹ Boutique faisant à la fois office d'épicerie, de café-restaurant et de bazar.

Naranja en flor (1944)

Paroles de Homero Expósito
Musique de Virgilio Expósito

Era más blanda que el agua
que el agua blanda..
Era más fresca que el río...
Naranja en flor
Y en esa calle de estío,
calle perdida,
dejó un pedazo de vida
y se marchó.

Primero hay que saber sufrir,
después amar, después partir
y al fin andar sin pensamiento...
Perfume de naranja en flor,
promesas vanas de un amor,
que se escaparon con el viento.
Después...¿ qué importa del después ?...
Toda mi vida es el ayer
que me detiene en el pasado.
Eterna y vieja juventud
que me ha dejado acobardado
como un pájaro sin luz...

¿Que le habrán hecho mis manos?
¿Que le habrán hecho
para dejarme en el pecho
tanto dolor...?
Dolor de vieja arboleda,
canción de esquina,
con un pedazo de vida...
Naranja en flor.

Oranger en fleurs

Traduction de Fabrice Hatem

Elle était plus douce que l'eau
Que l'eau douce...
Elle était plus fraîche que la rivière,
Oranger en fleurs
Et dans cette rue-là,
Rue perdue,
Elle a laissé un peu de sa vie
Et elle est partie.

D'abord il faut savoir souffrir,
Ensuite aimer, ensuite partir
Ensuite se laisser porter par la vie...
Parfum d'oranger en fleurs
Promesses vaines d'un amour
Qui s'échappèrent avec le vent
Ensuite... Mais qu'importe l'ensuite ...
Toute ma vie est dans l'hier
Qui me retient dans le passé
Eternelle et vieille jeunesse
Qui m'a laissé craintif
Comme un oiseau sans lumière.

Que lui ont fait mes mains ?
Que lui ont-elles fait ?
Pour laisser dans ma poitrine
Tant de douleur ?
Douleur de vieil arbre,
Chanson de rue,
Avec un peu de ma vie...
Oranger en fleurs.

