

Horacio SALAS. *Le tango*

Essai traduit de l'espagnol par Annie Morvan. Arles : Actes Sud, 1989

Michel Plisson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1610>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 1991

Pagination : 274-278

ISBN : 978-2-8257-0431-8

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Michel Plisson, « Horacio SALAS. *Le tango* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 4 | 1991, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1610>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

Horacio SALAS. *Le tango*

Essai traduit de l'espagnol par Annie Morvan. Arles : Actes Sud, 1989

Michel Plisson

RÉFÉRENCE

Horacio SALAS. *Le tango*. Essai traduit de l'espagnol par Annie Morvan. Arles : Actes Sud, 1989. 359 p.

- 1 Édité en langue française, ce remarquable ouvrage de 360 pages est le premier, à notre connaissance, qui embrasse toute l'histoire du tango depuis les origines jusqu'aux années 1980.
- 2 Si le tango comme genre chorégraphique et musical est un phénomène aujourd'hui planétaire, puisqu'il est joué et dansé non seulement en Argentine, mais au Japon, en Colombie, en France, en Allemagne, en Italie, rares sont en revanche les livres sur l'histoire du tango. Nous ne parlons pas des monographies, plus ou moins bien réussies, sur telle ou telle figure marquante comme Carlos Gardel, Homero Manzi ou Astor Piazzolla, mais d'études systématiques. C'est pourquoi nous profitons de cette rubrique pour signaler la collection parue aux éditions Corredigor à Buenos Aires et composée de fascicules indépendants (vingt-cinq à ce jour) et réunis pour l'instant en quatre gros volumes reliés. Encore faut-il souligner que ces volumes ne constituent pas en tant que tels une histoire globale du tango, mais que chaque fascicule présente un thème particulier, comme la *milonga*, la *guardia vieja* (vieille garde), *las voces del tango* (les voix du tango).
- 3 Outre cette collection, il faut signaler le travail effectué par les chercheurs de l'Institut national de musicologie « Carlos Vega » de Buenos Aires qui ont publié en 1980 un coffret de trois disques accompagné d'un remarquable livret de 150 pages sur le tango, de ses origines à 1920, malheureusement difficilement accessible en Europe. Ce premier volume n'a, à ce jour, pas été suivi d'autres, et la crise économique et sociale qui secoue actuellement l'Argentine ne permet pas d'être optimiste quant à la parution des suivants.

- 4 Revenons à notre livre. Il ne s'agit pas d'un ouvrage d'ethnomusicologie à proprement parler. L'auteur est un poète et essayiste connu dans tout le continent sud-américain, et c'est à la lumière de la poésie populaire et de la vie des hommes qu'il nous éclaire sur l'histoire du tango. Pourtant, il n'y a pas de frustration. La remarquable traduction d'Annie Morvan nous facilite l'accès à ce brillant ouvrage, que l'auteur a construit comme une sorte de roman populaire. Chaque chapitre constitue un temps fort de cette tragique et merveilleuse aventure du tango qui se poursuit, de nos jours encore, en Argentine et dans le monde entier. Les héros de l'histoire, sous la plume agile et légère d'Horacio Salas, ne sont plus seulement des noms sur des disques ou des photos dans les albums, mais deviennent charnels. Roberto Firpo, Julio de Caro et toute la vieille garde prennent vie devant nous pour notre plus grand plaisir. Les meilleurs poètes de l'après-guerre et les musiciens les plus connus comme les moins célèbres s'installent sur la scène et jouent pour nous, accompagnant Carlos Gardel et Julio Sosa. Cet ouvrage véritablement passionnant est indispensable à tout amoureux de musique traditionnelle et populaire.
- 5 Dans sa préface, Ernesto Sábato développe de manière magistrale les constituants principaux du tango : « C'est un sentiment triste qui se danse », dit le grand poète et parolier Enrique S. Discépolo. C'est la pensée triste des millions d'immigrés européens, notamment italiens, qui ont peuplé l'Argentine à partir des années 1880.
- 6 Si le métissage culturel est le premier élément, le sexe en est le second ; pas le désir sexuel, que l'immigrant solitaire pouvait satisfaire « avec la tragique facilité que les lupanars offraient », car « dans ces lieux, le corps de l'autre est un simple objet », mais la « nostalgie de la communion de l'amour », nous dit Sábato.
- 7 Le mécontentement, suscité par un *machismo* refoulé et intériorisé, se traduit en une danse introvertie : « Seul un étranger peut commettre la sottise de profiter d'un tango pour bavarder ou s'amuser ». « Le portègne¹ ne rit pas, ne s'amuse pas et, lorsqu'il sourit, c'est de travers. Le tango, dit Sábato, c'est une danse hybride de gens hybrides qui tient de la *habanera*, rappelle la *milonga* et a quelque chose d'italien, le tout joué sur un instrument d'origine allemande, le *bandonéon*.
- 8 La métaphysique enfin, comme produit de la croissance violente et tumultueuse de Buenos Aires, l'arrivée de millions d'être humains remplis d'espoir et leurs inévitables frustrations, la xénophobie des natifs contre cette vague humaine et l'absurdité de l'existence.
- 9 Le premier chapitre de l'ouvrage d'Horacio Salas s'ouvre sur la genèse du tango ; *habanera* et *milonga*. La description de l'auteur nous paraît intéressante : « Quelqu'un demande un tango et, en guise d'explication, siffle quelques mesures entendues dans une fête de Noirs ou, pour mieux se faire comprendre, esquisse une ou deux contorsions moqueuses. Le musicien croit reconnaître une *habanera*, rythme que ses doigts connaissent bien, et il joue quelques notes de cette musique venue des Caraïbes il y a plusieurs années déjà. Timidement, quelqu'un le corrige. Ce qu'on lui a demandé serait plutôt une *milonga*. Puis, un autre musicien, qui se souvient, joue un curieux mélange de l'une et de l'autre, et la musique commence à se transformer ».
- 10 *Milonga* issue de la campagne argentine et *habanera* cubaine apportée par les marins qui assuraient le commerce entre les ports des Caraïbes et ceux du Rio de la Plata.
- 11 *Milonga* signifierait « parole » dans la langue africaine quimbunda et par extension « la danse » en général. *Ir de milonga* veut dire « faire la fête », quelle que soit la danse qu'on exécute.

- 12 *Tango* : mot également d'origine noire pour beaucoup d'auteurs. Ricardo Rodriguez Molas remarque que le mot *tango* ou *tambo* est commun à plusieurs langues des régions d'Afrique noire d'où furent prélevés les esclaves : Congo, Golfe de Guinée, Soudan méridional. Le mot signifie « lieu fermé », « cercle », « enclos » et, par extension, tout espace interdit auquel on ne peut accéder qu'après avoir rempli certaines conditions initiatiques. Les négriers appelaient ainsi les endroits où ils parquaient les esclaves. Dans le Rio de la Plata, au début du siècle, on disait : « tango des noirs » pour « tam-tam des noirs », ou « tambour des noirs » ou « danse des noirs », confondant cause et effet. Certains historiens soutiennent qu'au tout début, le tango était une danse pelvienne, sans nul doute d'origine africaine. « Tango » signifiait donc à la fois lieu, instrument de musique et danse.
- 13 A ces origines africaines, le tango intègre aussi une origine andalouse : le *tanguillo* qui serait une ancienne danse de la Renaissance ayant émigré à Cuba au moment de la conquête. Pour ajouter encore à la confusion, on jouait dans les théâtres du Rio de la Plata, dans les années 1880, des mélodies qui, sous le nom de tango, étaient en fait de simples *habaneras*.
- 14 Le tango n'apparaît donc pas comme un genre défini académiquement. Au terme tango s'attache à l'origine beaucoup d'ambiguïté, tant il est vrai qu'en matière de musique populaire, un même vocable recouvre des genres différents et qu'un même genre peut se nommer de différentes manières selon les musiciens eux-mêmes. Ce n'est donc que peu à peu que surgit ce qui, dans les années 1910, va se faire connaître sous le nom de tango.
- 15 Les chapitres suivants sont consacrés à la description de la réalité sociale et des personnages mythiques du tango. Le *guapo*, tout d'abord. Charretier, dresseur de chevaux ou tueur d'abattoir, il est vêtu de noir (comme la mort qu'il côtoie), avec une pochette blanche à ses initiales et un foulard en alpaga, car en cas de malheur il eût été déshonorant de mourir sur le trottoir dans une autre tenue. En effet, c'est par le courage qu'il montre dans le duel qu'il s'acquiert l'admiration du *barrio* (quartier). Le *guapo* ou *compadre* se réfugie dans la nostalgie du passé, affecte ses mouvements, « surtout lorsqu'il s'agit de faire tomber la cendre de sa cigarette avec l'ongle très long du petit doigt ». Le *compadrito* est aussi un habitué de la littérature populaire argentine. C'est la fausse gouape, le vantard, un individu méprisable qu'un coup de cravache suffit à faire taire, ce qui ne l'empêche pas de sortir le couteau, à l'occasion. Enfin, le *compadrón*, le *malevo* (malfrat) est ce qu'il y a de plus méprisable. Lâche, il abuse des femmes et des faibles, triche au jeu, ment, trompe ses amis et s'enfuit au premier heurt.
- 16 Tous ces personnages s'ébattaient entre la rue, les cafés, les *conventillos* (logements où les familles d'immigrés s'entassaient) et les salons familiaux. Mais c'est dans les salles clandestines, les bastringues et les lupanars que va éclore le tango. Les premières académies ouvrent leurs portes vers 1870. Les *peringundin* (bastringues), connus plus tard sous le nom de *bailongos*, dans lesquels les hommes dansent entre eux, fleurissent, ainsi que les bordels où les « pupilles » dansent avec leurs clients jusqu'à l'aube.
- 17 Le trio musical fait son apparition : flûte, violon et guitare peuvent se transporter facilement pour jouer de maison close en maison close avec un répertoire sans cesse renouvelé pour ne pas lasser la clientèle. Les trios deviennent quatuors, intègrent le piano dans les lupanars les plus prospères, les autres se contentant d'un piano mécanique, moins coûteux, mais au répertoire immense grâce aux bandes perforées. De nombreux lupanars sont restés célèbres : « Laura », très élégant, « Maria la Vasca », plus

populaire, situé dans le quartier de San Telmo et dans lequel ont joué des musiciens parfois célèbres comme Vicente Greco, Ernesto Ponzio et le brillant flûtiste Carlos Bazán. Le duo Gardel-Razzano lui-même s'y fit connaître.

- 18 Avec l'émergence des classes moyennes dans les années 1910, le cabaret fait son apparition : l'« Armenonville », le plus connu, dans lequel s'illustrera le trio de Roberto Firpo qui débarrassera le tango de son aspect *canyengue*, c'est-à-dire sensuel, noir, pour entrer dans l'ère du « sentimentalisme inoffensif ». La *guardia vieja* surgit alors : Angel Villoldo, l'auteur du célèbre « El choclo », Domingo Santa Cruz, Eduardo Arolas, tous deux morts tuberculeux et dans la misère.
- 19 A Paris, le tango s'édulcore. Il perd son caractère canaille et sexuel, ce qui n'empêche pas l'Ambassadeur d'Argentine de s'écrier, indigné : « Le tango est à Buenos Aires une danse réservée aux maisons mal famées et aux tavernes de la pire espèce. On ne le danse jamais dans les salons de bon goût ni entre personnes distinguées. Pour les oreilles argentines, le tango évoque des choses réellement désagréables ».
- 20 Les années vingt et les cabarets chics sortent définitivement le tango des lupanars du début du siècle. Les orchestres de Julio de Caro et d'Osvado Fresedo vont constituer la *nueva guardia* (nouvelle garde). Le sextuor instrumental se généralise. L'orchestre joue des rythmes plus calmes, l'harmonisation et le contrepoint se développent. On ajoute un cornet au violon pour augmenter et modifier le volume de l'instrument dont le timbre nasal devient proche de celui de la voix humaine.
- 21 Apparaît alors la figure mythique de Carlos Gardel. « Carlitos » est la légende même : date et lieu de naissance discutés, mort tragique et plus ou moins mystérieuse. Enfant de la rue né pauvre et devenu richissime, célibataire, il incarne les aspirations populaires. Doté d'une voix superbe, ses influences sont à mi-chemin de la chanson faubourienne et de l'Opéra lyrique qu'il admire. Grâce au parolier Alfredo Le Pera qui débarasse le texte du langage *lunfardo* (argot populaire de Buenos Aires), le tango va faire le tour du monde : New York, Paris, Madrid ; c'est la consécration internationale non seulement de Gardel, mais aussi du tango.
- 22 Gardel ouvre la voie aux chanteurs qui, après sa mort tragique en 1935, vont dominer le tango : Corsini, Magaldi, Charlo, Hugo del Carril. C'est l'époque où de grands poètes vont commencer à écrire les paroles de tango. Dans ces chapitres consacrés à Enrique Santos Discépolo et à Homero Manzi, l'auteur nous montre sa connaissance profonde de la poésie populaire argentine qui s'exprime dans le tango. La philosophie profonde de celui-ci, le désespoir, le scepticisme existentiel des années trente et quarante que l'on appelle en Argentine la « décennie infâme » et qui vit se succéder les dictatures militaires.
- 23 L'auteur a nettement privilégié dans son ouvrage la période qui s'étend des origines à la seconde guerre mondiale. Il passe relativement rapidement sur les années quarante et cinquante, alors que ce sont peut-être les années les plus riches de l'histoire du tango. Il n'y a plus de références précises aux événements de la période, hormis l'importance de Peron et de sa chute en 1955. Alors que, pour les périodes précédentes, Salas prenait un soin méticuleux à mettre en relation les mouvements sociaux et les faits musicaux, les derniers chapitres ne sont que des monographies ponctuelles et brèves sur les figures les plus marquantes de l'après-guerre. Anibal Troilo et Osvaldo Pugliese sont les noms qui surgissent, bien évidemment, comme compositeurs et chefs d'orchestre, suivis de près par Horacio Salgán. Les chanteurs viennent ensuite : Edmundo Rivero, Julio Sosa et bien sûr Roberto Goyeneche dit « El Polaco » (le Polonais).

- 24 Enfin, on reste sur sa faim concernant les tendances actuelles du tango, malgré les six pages consacrées à Astor Piazzolla et les deux pages pour les seuls « piazzolliens » Eduardo Rovira et Rodolfo Mederos.
- 25 Toutefois, ce qui précède ne doit pas être pris comme une critique, l'auteur ayant été confronté à des contraintes de temps ou d'édition. Nous formulons seulement un regret, qui peut être entendu comme une invitation à écrire une suite à ce volume.
- 26 Deux annexes complètent l'ouvrage, toutes deux indispensables et très bien faites : un glossaire général des mots typiques de la réalité argentine intraduisibles dans le texte même et dont la plupart sont des mots *lunfardo* (argot de Buenos Aires) ; et une chronologie très précise des principaux faits sociaux et musicaux d'Argentine, qui commence avec l'élection de Sarmiento comme Président de la République en 1872 et se termine en 1975, année de la mort d'Anibal Troilo et du poète Catulo Castillo. Nous regrettons seulement l'absence d'une bibliographie générale sur le tango, notamment sur les nombreux ouvrages auxquels l'auteur fait référence dans son livre.
-

NOTES

1. Portègne : habitant du port. En espagnol, les *porteños* sont les habitants de Buenos Aires.