Document generated on 07/17/2025 10:43 p.m.

Études françaises

Dire le tango

Ramón Pelinski

Volume 17, Number 3-4, octobre 1981

Musique et textes

URI: https://id.erudit.org/iderudit/036745ar
DOI: https://doi.org/10.7202/036745ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)
1492-1405 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Pelinski, R. (1981). Dire le tango. *Études françaises*, *17*(3-4), 111–136. https://doi.org/10.7202/036745ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1981

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Dire le tango

RAMÓN PELINSKI[1]

Fuimos empujados por un viento desolado,
sombras de una sombra que tornaba del pasado
HOMERO MANZI

I. Dès son apparition, il y a environ cent ans, on a souvent prédit sa disparition. «Le Tango est une nostalgie qui doit mourir » La bourgeoisie de Buenos Aires l'a traité avec «un mélange d'attraction et de répugnance au point de susciter l'attention du sociologue et du psychanalyste» (Vilariño, 1967, 11); elle a appris pourtant à s'emparer du tango une fois qu'il eut triomphé dans les salons parisiens avec la Première Guerre mondiale[2].

Né dans les bordels des faubourgs *porteños* (c'est-à-dire des faubourgs de la ville de Buenos Aires), parmi des immigrants et des *orilleros*[3] pleins d'espoir et d'incertitude, le tango célébrera ses triomphes récents dans les grandes salles de concert de New York, La Haye, Stuttgart, Berlin, Genève et Florence[4]. Y a-t-il raison de

1 Avec la collaboration de Maryke Finaly-Pelinski

2 Sur la «déterritorialisation» du tango, cf J A de Diego, 1978, H et L J Bates, 1936, p 71-78, H Ferrer, 1980, I, p 727-744 .

3 «Orillero» l'homme de la campagne qui vient habiter les faubourgs de Buenos Aires Cf A A Mascia, 1970, p 250

4 A Piazzolla donne un concert au Carnegie Hall le 24 mai 1976 Les troupes de ballet des villes mentionnées utilisent dans leur répertoire des tangos de A Piazzolla, de A Stampone, etc

s'étonner qu'un Plácido Domingo ajoute à son grand succès de ténor d'opéra des enregistrements dans lesquels il interprète les plus belles mélodies du tango?[5]. En dépit de ses réussites internationales, il reste que le tango est devenu ce à quoi il était prédestiné . une synthèse dramatique de la tradition populaire urbaine à laquelle s'identifient le *porteño* (c'est-à-dire l'habitant de Buenos Aires) et une large population de l'aire culturelle du Río de la Plata.

Il y a plusieurs raisons qui justifient la (nouvelle) actualité du tango.

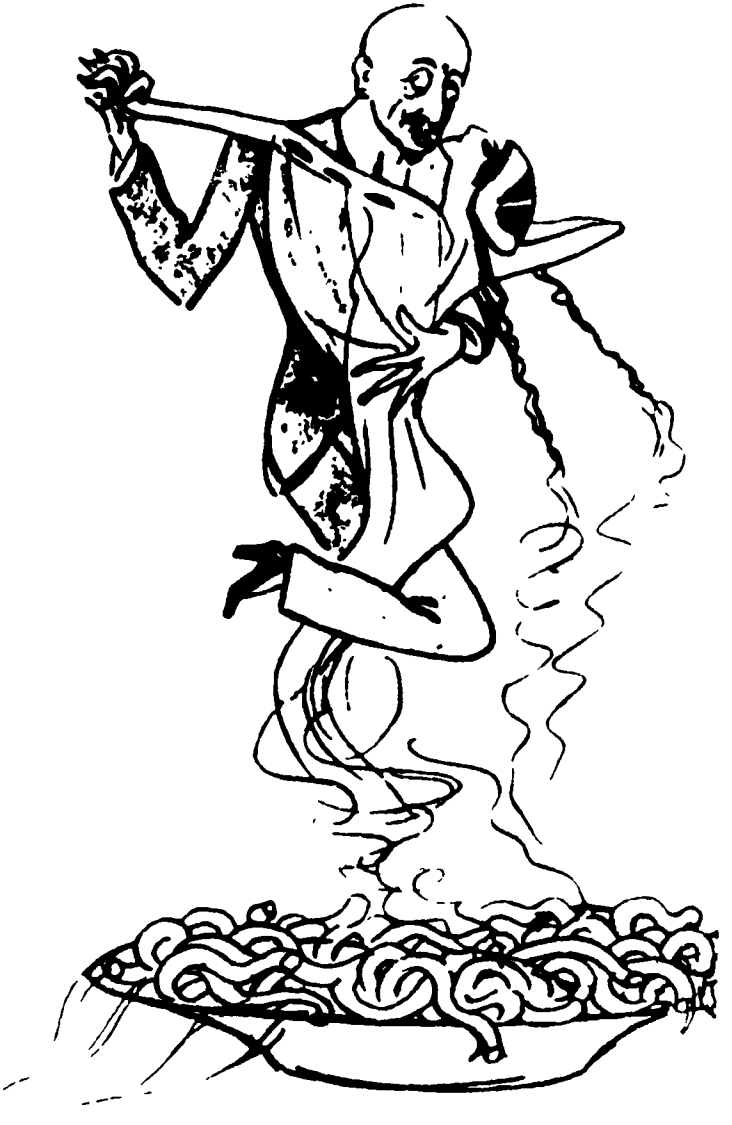
Comme le jazz, le tango est une expression musicale complexe et souple. La rencontre de la danse, de la chanson et de la musique instrumentale qui a échelonné l'histoire du tango, échappe aux taxinomies faciles de la «musique savante» et de la «musique populaire», du folklore et de la musique commerciale, de la «musique sérieuse» (E-Musik) et de la «musique de divertissement» (U-Musik)», (Reichardt, 1979, 83). En tant qu'héritier de traditions musicales européennes (Vega, 1977, 11-19) et afroaméricaines (Diego, 1978, 37-50; H et L. Bates, 1936, 11, 25, 27), le tango possède une souplesse stylistique qui, sans nier sa spécificité musicale, se prête à de multiples traitements compositionnels. Les tangos de Stravinski, Satie, Krenek, Weil et Kagel, pour n'en nommer que quelques-uns, ne sont que des manifestations musicales ambiguës dans un paysage tanguiste qui s'étend de Tokyo à Helsinki, de Montréal à Paris. À l'instar du jazz, le tango a subi une «déterritorialisation» (Deleuze et Guattari), que ce soit ou non au détriment de son pouvoir, qui déborde les limites de sa culture d'origine. Certes, la diffusion internationale du tango a engendré des produits syncrétiques[6] (par exemple le «Tango continental») moins fortunés que ceux du jazz. Comme le dit Borges, il s'agit là de produits que «notre ouïe n'est pas capable de reconnaître, que notre mémoire n'abrite pas, et que notre corps rejette».

La pratique d'improvisation (Soriano, 1956, 21-24) ne s'est dissipée ni au moment du passage de la tradition orale (Mascia, 1970, 263) à la tradition écrite ni à l'avènement des arrangements instrumentaux vers la fin des années vingt[7]. En effet, la tradition de

5 Plácido Domingo a enregistré récemment des tangos avec l'accompagnement d'un orchestre de tango dirigé par R Pansera

6 Sur le syncrétisme dans la musique populaire urbaine, cf B Nettl, 1978, p 11-12

7 Les premiers arrangements de tango dans le style européen ont été faits



Le poète D'Annunzio et l'actrice Ida Rubinstein dans une caricature de Sem, auteur de l'album «Tangoville» (Paris, 1913).

jouer le tango *a la parrilla* (c'est-à-dire avec une distribution instrumentale improvisée, sans parties écrites pour chaque instrument) est encore vivante aujourd'hui, surtout pour les soirées où des musiciens se rassemblent occasionnellement pour accompagner la danse du tango[8].

La composition témoigne aussi de la dynamique immanente à ce genre. De Villoldo (1868-1919) (qui, autour de 1917, faisait connaître le tango à Paris) à Astor Piazzolla (1921), le tango a déployé une pluralité de styles qui embrasse autant des modalités populistes (Juan D'Arienzo) que des procédés de la composition «savante» (Astor Piazzolla, Atilio Stampone, etc.). Il faut sans doute trouver une des raisons de l'actualité du tango, paradoxalement, dans sa capacité de «détemporalisation». Le tango est essentiellement «anachronique»; il est contemporain parce qu'il est «passé», un passé dont la langue n'a pas été oubliée dans la prolifération des idiolectes musicaux des dernières décades.

Bien que la tradition du tango ait toujours été vivante au Río de la Plata, il se peut que sa renaissance discrète dans le contexte euroaméricain participe de la vague «rétro» nostalgique et éclectique qui envahit aujourd'hui les arts : les peintres cherchent une nouvelle communication avec le public par le retour à la «peinture spontanée» (Kunstforum, 1977, vol. 2), les compositeurs par la «nouvelle mélodie», le syncrétisme des cultures musicales et la redécouverte du romantisme[9], sans oublier que le «boom» des retours en arrière, s'empare de l'industrie de consommation, comme Adorno l'a d'ailleurs montré par rapport à la régression musicale.

Pourtant, si la recherche du passé pouvait être interprétée bénignement comme un acte de mémoire historique, dans le tango cette opération renvoie à une tautologie. Car :

> le tango est en soi-même, *relecture, réflexion, retour, restauration*
> Le tango vit en étroite intimité avec le passé. Son arsenal est

autour de 1910 pour des «orchestres de salon» qui n'utilisaient pas le bandonéon (Cf H Ferrer, 1980, I, p 135)

8 Le jeu *a la parrilla* était pratiqué au début des années quarante même par des orchestres aussi renommés que celui de A Troilo *El País* (Montevideo), l'édition spéciale du 22 mai 1976, pour célébrer le premier anniversaire de la mort de Troilo, p 14 Je remercie Rómulo Larrea, bandonéoniste du groupe «Tango x4», d'avoir mis ce document à ma disposition

9 Je pense ici aux œuvres de D Schnebel qui se fondent directement sur la musique de Wagner et de Schubert, à l'opéra «Aus Deutschland» de M Kagel, etc

> constitué par des *situations retrospectives* et par des *moments dépassés* (Franco-Lou, 1978, 9) (C'est nous qui soulignons).

Cependant, cette relecture, cette réflexion, ce retour, cette restauration dans le tango constituent un échange *isomorphe* entre texte musical et texte poétique : la «lettre» (c'est-à-dire, dans la langue populaire, le texte poétique) reflète la musique, la musique reflète la «lettre» et les deux sont un retour au passé. Pour traiter de la correspondance entre texte musical et texte poétique, nous utilisons le concept d'isomorphisme dans le sens de Hofstadter :

> The word «isomorphism» applies when two complex structures can be mapped on to each other, in such a way that to each part of one structure there is a corresponding part in the other structure, where «corresponding» means that the two parts play similar roles in their respective structures [...] The perception of an isomorphism between two known structures is a significant advance in knowledge — and I claim that it is such perceptions of isomorphism which create *meanings* in the minds of people (Hofstadter, 1979, 49-50).

II. *Analyse structurale du tango* Sur

Afin d'étudier de plus près ce rapport de correspondance entre le texte poétique du tango et sa musique, nous commencerons par une analyse détaillée de la mélodie du tango *Sur* du point de vue métrique et syntactique. Cette analyse renverra ensuite à l'analyse sémantique. Dans une démarche ultérieure, nous ajouterons des remarques sur le contexte pragmatique de la performance du tango dont les modalités se trouvent étroitement liées au caractère spécifique du texte poético-musical.

D'abord quelques mots sur l'histoire de la réception des textes poétiques. En 1916, le tango-chanson apparaît comme une espèce lyrique indépendante avec *Mi noche triste*, un tango de Samuel Castriota et Pascual Contursi[10]. Les «lettres» de tango constituent «un des chansonniers les plus riches du monde» (Franco-Lou, 1978, 10). Comparable au vieux Romancero espagnol, les «lettres» de tango se caractérisent par le fait qu'elles reflètent fidèlement l'expérience existentielle de l'homme du Río de la Plata (Reichardt, 1977, 11). Leur originalité réside dans «la recréation d'un monde méprisé, avec des procédés propres, dans leur propre langage, en établissant des normes et conventions

10. Ce tango a été chanté pour la première fois par Carlos Gardel, qui, d'origine française, est devenu le plus grand chanteur de tango de tous les temps (H. Ferrer, 1980, I, p. 338-349)

propres (Vilariño, 1965, 12). Elles donnent une synthèse dramatique de l'histoire de la vie dans la ville et traduisent l'authenticité du sentiment populaire de l'homme *porteño* (Mascia, 1970, 245, 276). *Sur*, sommet du tango-chanson, est «une sorte de point de perfection, dans lequel le style épuise ses possibilités, trouve la plénitude et fixe pour toujours un modèle difficilement dépassable» (Ferrer, 1980, III, 1008). *Sur* a été composé vers la fin de 1947, en étroite collaboration entre le «lettriste» Homero Manzi (1907-1951)[11] et le compositeur, bandonéoniste et directeur d'orchestre typique Aníbal Troilo (1919-1975)[12]. *Sur* a été dédié au plus grand chanteur de tango après Gardel, Edmundo Rivero, qui l'a «créé» en 1948[13]. Voici la «lettre» en espagnol :

Sur

San Juan y Boedo antiguo, y todo el cielo,	*11a*
Pompeya y más alla la inundación	*11b*
Tu melena de novia en el recuerdo	*11a*
y tu nombre flotando en el adiós	*11b*
La esquina del herrero, barro y pampa,	*11c*
tu casa, tu vereda y el zanjón,	*11b*
y un perfume de yuyos y de alfalfa	*11c*
que me llena de nuevo el corazón	*11b*
Sur	*1d*
paredón y después	*7e*
Sur	*1d*
una luz de almacén	*7e*
Ya nunca me verás como me vieras	*11f*
recostado en la vidriera	*8f*
Y esperándote	*5g*
Ya nunca alumbraré con las estrellas	*11h*
nuestra marcha sin querellas	*11h*
por las noches de Pompeya	*8i*
Las calles y las lunas suburbanas,	*11j*
y mi amor y tu ventana,	*8j*
todo ha muerto, ya lo sé	*8d*
San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido,	
Pompeya y al llegar al terraplén,	
tus veinte años temblando de cariño	
bajo el beso que entonces te robé	

11 H Manzi est souvent considéré comme le plus important «lettriste» du tango Cf H Ferrer, 1980, I, p 443-473

12 A Troilo, *Pichuco*, a été la figure la plus représentative du tango entre les années 1940 et 1975 Cf H Ferrer, 1980, I, p 395-407 et III, p 1038-1054

13 Cf disque RCA Camden, CAL 6104-2, enregistré le 23 février 1948

Nostalgias de las cosas que han pasado,
arena que la vida se llevó,
pesadumbre de barrios que han cambiado,
y amargura del sueño que murió

Voici la traduction française de Michèle Goldstein[14] :

San Juan et Boedo antiguo[15] et tout le ciel,
Pompeya et plus loin là-bas l'inondation.
Ta chevelure de fiancée dans mon souvenir
et ton nom qui flotte dans l'adieu.
Le coin du forgeron, boue et pampa,
ta maison, le trottoir et la rigole,
et un parfum d'herbe folle et de luzerne
qui me remplit de nouveau le cœur.

Sud
une muraille et après...
Sud,
la lueur d'une épicerie...
Tu ne me verras jamais plus comme autrefois
appuyé à la vitrine
en t'attendant.
Et jamais plus je n'éclairerai d'étoiles
notre marche sans querelles
par les nuits de Pompeya...
Les rues et les lunes des faubourgs
et mon amour et ta fenêtre,
tout est mort, je le sais bien...

San Juan et Boedo Antiguo, ciel perdu,
Pompeya et en arrivant au terre-plein
tes vingt ans tremblant de tendresse
sous le baiser qu'alors je t'ai volé.
Nostalgie des choses qui ont passé
sable que la vie a emporté.
Regret des quartiers qui ont changé
et amertume du rêve disparu.

Conforme aux canons de la musique de tango qui comprennent généralement deux sections mélodiques de 16 mesures chacune, la «lettre» se compose de 2 strophes et d'un refrain chantés

14 La traduction française du *Sur* a été publiée dans la pochette du disque «Chansons traditionnelles de l'Argentine», Polydor, 2473-110, dans un enregistrement du «Cuarteto Cedrón»

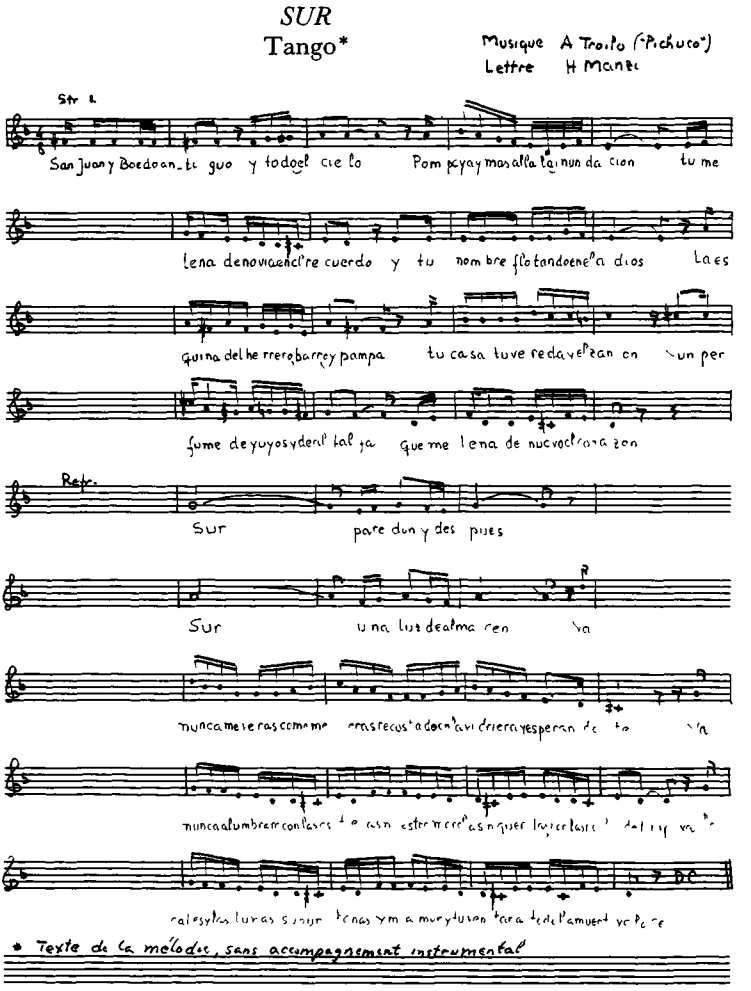
15 Rues du «quartier» Pompeya dans un faubourg de Buenos Aires Pour célébrer le 30e anniversaire de la mort de H Manzi, la ville de Buenos Aires vient d'installer à l'intersection des rues mentionnées une plaque commémorative À cette occasion, le public présent a entonné la mélodie du tango *Sur*

dans la séquence : A (strophe I), B (refrain), A (strophe II), et B (refrain). Les deux strophes possèdent la même structure métrique[16] : elles consistent en huit vers endecasyllabes chacune, avec un hémistiche après la 7e syllabe (7 + 5). Les rimes féminines (a et c) alternent avec les masculines (b). Les accents plus importants tombent sur les syllabes 2,6 et 10 dans les vers 1,2,5 et 6, et sur les syllabes 3,6 et 10 dans les vers 3,4,7 et 8. Le refrain, par contre, suit un mètre plus libre. Aux terminaisons masculines des quatre premiers et du dernier vers s'opposent les terminaisons féminines des vers 5 à 12. Le mètre libre du refrain et la succession des rimes féminines sont une innovation métrique introduite dans les «lettres» du tango par Manzi (Ferrer, 1980, II, 661). En réalité, Manzi avait composé d'abord un refrain en quatrains. Pourtant, pendant la mise en musique, Troilo, qui avait l'habitude de composer en chantant[17], trouva une mélodie pour le refrain qui exigeait du «lettriste» la substitution aux quatrains d'un refrain en mètre libre. Les vers plus courts répondent d'ailleurs à un besoin des chanteurs de tango : pour mieux articuler le sens des mots, ils introduisent des coupures dans les vers longs (Vilariño, 1965, 56). Ainsi, dans ce cas, c'est le texte littéraire du tango qui est réécrit pour être relu comme mélodie de tango.

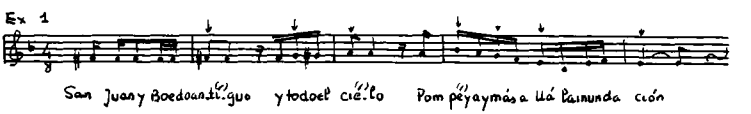
La question que nous voudrions poser maintenant est de savoir si cet ordre métrique a influencé la mise en musique de ce texte. Signalons d'abord que le compositeur respecte l'unité du vers, en introduisant des coupures mélodiques après chaque rime (cf. la copie de la mélodie de *Sur*, p. 117). Le tango étant un chant syllabique (non mélismatique), on pourrait affirmer que chaque syllabe de la «lettre» correspond à une note de la mélodie de la même façon que chaque segment mélodique correspond à un vers (Vilariño, 1965, 50). Toutefois, en relevant les premiers mots des vers 3, 4, 7 et 8 (*tu melena/, y tu nombre/ un perfume/que me llena/*), le compositeur crée une segmentation mélodique qui ne reflète pas les hémistiches de la «lettre». En plus, Troilo crée des unités à un niveau supérieur en reliant chaque paire de vers par des cadences plus longues qui tombent régulièrement sur la rime masculine (v. mes. 4,8,12 et 16). Cette façon de construire les segments musicaux en soulignant clairement les rimes masculines est typique de la structure mélodique du tango. L'ordre accentuel du vers trouve une correspondance exacte dans la texture mélodique : métriquement, les accents du vers se situent toujours au temps accentué

16. Sur la structure métrique des «lettres» de tango, cf. I. Vilariño, 1965, p. 48-57.

17. En 1945, Troilo compose aussi une «mélodie avant la lettre» avec l'intention de demander un texte poétique à son ami, le «lettriste» E.S. Discépolo.



de la mesure (position 1 et 3 dans le 4/8 du tango); rythmiquement, la syllabe accentuée apporte un allongement de la durée; et mélodiquement, la syllabe accentuée occupe souvent la position relativement la plus élevée à l'intérieur de la courbe mélodique. Par exemple :



Souvent le tango commence le premier vers avec une longue anacrouse qui souligne le dernier accent du vers. Celui-ci tombe sur le premier temps accentué de la première mesure complète («San Juan y Boedo antiguo»). Les syllabes non accentuées occupent, en général, le degré conjoint immédiatement inférieur à la syllabe accentuée, donc les parties faibles de la mesure. Ce procédé est caractéristique du tango, dans la mesure où la mélodie imite souvent les inflexions de la déclamation de la langue parlée. Nous voulons faire remarquer un autre détail «savant» de la structure mélodique : pour éviter les symétries trop évidentes (comme on les retrouve souvent dans la chanson folklorique et dans la chanson populaire commerciale) les débuts faibles des vers commencent par trois anacrouses différentes :

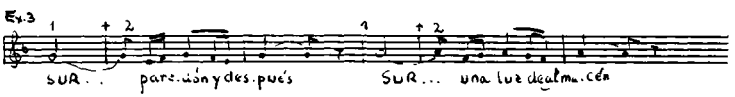
Nous considérons cette différenciation des débuts de phrases mélodiques comme un indicateur du caractère «artistique-savant» du tango argentin, qui se détache de ses imitations déterritorialisées.

Des observations similaires pourraient être formulées au niveau de la mise en musique du refrain. L'articulation syntactique de la première strophe est analogue à sa structure métrique qui relie les vers par couples. Puisque, à l'exception du dernier vers, aucune ligne ne possède de verbe, on peut considérer la strophe comme une juxtaposition de vers indépendants. Cela se reflète aussi dans la mélodie qui est constituée d'une succession de segments dont le contenu mélodique se renouvelle à chaque vers. Encore ici, la mélodie de Troilo se détache du parallélisme traditionnellement immanent à la chanson folklorique.

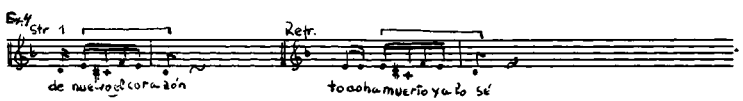
Les quatre premiers vers du refrain continuent la structure paratactique de la première strophe. Par la répétition du mot *Sur*, elles se regroupent en couples (mes. 17-19 et 20-22). Ce groupement syntactique révèle ici la lecture fidèle que le «lettriste» fait de la mélodie du refrain proposée par Troilo : Manzi respecte le parallélisme des deux premières phrases mélodiques du refrain par un parallélisme correspondant dans la «lettre» :

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

Le mot *Sur* en tant que titre de la chanson est mis en valeur à chaque fois par un allongement d'une mesure (1 + 2, 1 + 2), lequel ajoute en conséquence deux mesures aux seize qui sont la norme pour une section mélodique :



Aux trois unités mélodiques suivantes s'associent trois unités syntactiques de trois vers chacune. Tandis que Troilo détache la première unité par une grande ligne descendante qui s'étend d'une neuvième (du ré supérieur au do dièse inférieur), le «lettriste» établit un parallélisme entre les deux premières unités syntactiques par la répétition de *Ya nunca*. Chez Troilo, par contre, le parallélisme s'établit entre les deux derniers segments mélodiques qui se répètent vers la fin du refrain (*ya nunca alumbraré...*; *las calles y las lunas...*). Enfin, un détail de construction : la formule mélodique de la cadence finale du refrain renvoie à la cadence de la première strophe, à laquelle elle est identique :



L'analyse précédente serait un vain exercice si elle ne renvoyait qu'à l'analyse sémantique. Afin que ce renvoi ait une signification, nous croyons qu'il faudrait découvrir un *isomorphisme* (Hofstadter, 1979) aussi bien entre la structure syntactique et la structure sémantique du texte poétique d'une part, qu'entre la structure sémantique et la mise en musique d'autre part. Commençons par une analyse préliminaire du contexte pragmatique de l'auteur du texte poétique, afin de déterminer ensuite le sens contextuel, c'est-à-dire les classèmes qui dérivent d'une extrême redondance des signifiants syntagmatiques.

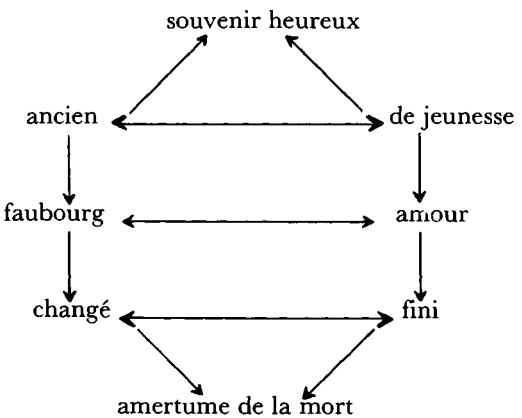
Sur décrit le vieux faubourg de Boedo, à Buenos Aires, où le poète a vécu les années de son adolescence. «Dans ce Boedo (le poète) a connu les petites histoires du faubourg, le pouvoir du paysage familier, la tendresse domestique qui apparaissent dans ses premiers vers [...] et seront pour toujours la substance capitale de son œuvre» (Ferrer, 1980, III, 659).

La «lettre» de *Sur* a été composée pendant l'année 1947 où se déclara la maladie qui allait emporter le poète quelques années plus tard.

La première strophe de *Sur* est un souvenir nostalgique de Boedo et d'une idylle de jeunesse.

Le refrain s'adresse au *barrio* (faubourg) pour exprimer la certitude que les deux appartiennent au passé : *Todo ha muerto, ya lo sé.* Ces deux idées se retrouvent, fortement contrastées, dans la seconde strophe; l'amour et le faubourg ne survivent que comme nostalgie du passé, chagrin du faubourg changé et amertume du rêve mort.

Nous pouvons exprimer la structure de ce poème par les oppositions suivantes entre des sèmes; d'une part, et entre des catégories temporelles, d'autre part :



Une analyse plus attentive de cette structure sémantique nous permet de ramener ces éléments à un modèle plus réduit, mais d'un pouvoir de généralisation fortement élargi.

En effet, la redondance des classèmes suivants : «souvenir», «jeunesse», «retour», «la fin du barrio, de l'amour et de la vie», constituent des isotopies hiérarchiquement subordonnées à la grande isotopie qui assume toutes les autres et qui est renforcée par les catégories temporelles, c'est-à-dire l'isotopie du *temps*[18]. Le temps et ses trois aspects constitutifs — le passé, le présent, le futur — fournissent l'agencement conceptuel d'une grande partie des «lettres» de tango. Nous essaierons ici de montrer que leur articulation sémantique répond à un système bien défini d'équivalences.

18. Des taxonomies plus exhaustives des «lettres» de tango on été proposées par I. Vilariño (1965), D. Vidart (1956), M. Franco-Lou (1978).

La catégorie fondamentale est celle du passé, Elle inclut des connotations positives aussi bien que négatives. D'une certaine façon, le passé est l'unique réalité présente du tango. Elle fonde la tristesse du tango, puisque le temps passé de la vie est irréversible. Donc, on retrouve le grand thème romantique de la mutabilité, ou le passé évoque le désir du retour au bonheur perdu. Ce bonheur est assumé par la redondance des sèmes suivants : la mère (régression à l'enfance), l'amour fidèle, la jeunesse, le *barrio*, les amis, les joies de la *milonga* (endroit réservé à la danse dans le *barrio*).

Melodía de arrabal
Barrio... Barrio...
que tenés el alma inquieta
de un gorrión sentimental.

Volver
Vivir,
con el alma aferrada
a un dulce recuerdo
que lloro otra vez

Barrio de tango
Barrio de tango, luna y misterio,
desde el recuerdo te vuelvo a ver
viejos amigos que hoy ni recuerdo...

Victoria
Volver a ver a mis amigos
vivir con máma otra vez

Viejas alegrías
De un confuso espejo van surgiendo del ayer
todas mis andanzas como de un amanecer

Cafetín de Buenos Aires
Si sos lo único en la vida
que se pareció a mi vieja...

Mais le passé réveille surtout des souvenirs douloureux. Ils se manifestent par la redondance des sèmes suivants : l'amour trahi, la jeunesse flétrie, le temps perdu, les fausses gloires de la *milonga*, etc.

Noche de Reyes
Encontré que me engañaba
con mi amigo más fiel...

La última copa
Yo me emborracho por ella
y ella quién sabe qué hará

Pobre paica
Mina que fué en otro tiempo
la más papa milonguera
Caricias
Quiero olvidarte
y no puedo olvidar
Inspiración
Juventud
que ya se fué
tras el vano
sueño azul
de ayer

Même le présent renvoie toujours au passé par son impuissance à vivre le «hic et nunc». Le présent est une recherche du temps perdu; il est un anachronisme perpétuel. «On laisse fuir le présent pour se rappeler de lui quand il est devenu passé» (Franco-Lou, 1978, 28). Il est, donc, aliénation, déracinement, vie dans la névrose du souvenir, conscience malheureuse de l'irréversibilité de la vie. Le tango est la chanson de l'homme malheureux tel que décrit par Kierkegaard, comme étant celui qui ne peut jamais vivre dans le présent, celui qui est condamné à vivre dans le passé.

Le présent est couvert des sèmes qui renvoient aux grands classèmes de la subjectivité souffrante : solitude, angoisse, désespoir, amertume, tristesse, résignation, cynisme.

La última curda
la vida es una herida absurda
Ché, bandoneón
Y esas ganas tremendas de llorar
que a veces nos inundan sin razón.
Nostalgias
Desde mi triste soledad veré caer
las rosas muertas de mi juventud
Cómo se pianta la vida
Cómo se pianta la vida
cómo rezongan los años!
Yira, Yira...
Verás que todo es mentira
verás que nada es amor

Il s'agit donc des sentiments qui caractérisent la solitude de l'homme plongé dans le souvenir d'un paradis perdu. Non seulement le tango est en soi déterritorialisé, mais le sont également

ceux qui l'écrivent, le composent, le disent et l'interprètent. Ceux-ci ont été déterritorialisés soit au début comme immigrants, soit après, ayant été avalés par la grande ville. Et en ceci, le tango perd de sa spécificité, du fait qu'il devient solidaire des musiques populaires urbaines.

Bien sûr, le *porteño* peut aussi se réfugier dans l'hédonisme cynique du *carpe diem* ou chercher la consolation dans le «tango ami» et le bandonéon-confident.

Garçonnière
Apuremos de un sorbo nuestra vida
que mañana muy tarde ya será

Tango del amanecer
Tango del amanecer,
tango triste, tango lento

Cuando tallan los recuerdos
Bandoneón de mis recuerdos
viejo amigo envuelto en pena

Ché, bandonéon
El duende de tu son, ché bandonéon,
se apiada del dolor de los demás

En plus, dans l'horizon d'un présent rétrospectif, l'homme est enfermé en soi-même sans la possibilité d'un futur (LLambías, 1971, 126). Les éclairs du futur n'illuminent que le paysage sombre, froid et insensé de la mort rigoureuse qui tire le rideau «sur la blessure absurbe de la vie» (Manzi, *La última curda*).

Mano a mano
Y mañana cuando seas descolado mueble viejo
y no tengás esperanzas en tu pobre corazón

Como abrazado a un rencor
Esta noche para siempre terminaron mis hazañas

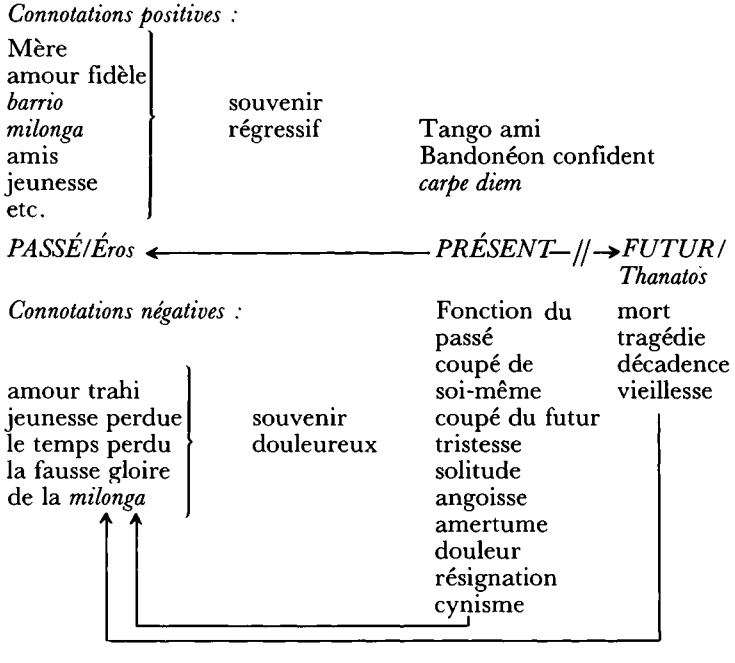
Yo quiero morir conmigo, sin confesión y sin Dios
crucificao en mis penas, como abrazao a un rencor

Cuesta abajo
Si arrastró por este mundo
la verguenza de haber sido
y el dolor de ya no ser

Almagro
Ya soy un viejo,
soy una carga
con muchas dudas y soledad

De cette manière on peut dire que l'axe sémantique du tango manifeste au niveau des sèmes la tension angoissée du présent qui se projette sur la «retension» vers l'Eros perdu et sur l'«extension» vers le Thanatos irrémédiable. «Retension» et «extension» isomorphes avec la respiration profonde du bandonéon et, comme nous le verrons plus tard, avec le *rubato* passionné du chanteur tanguiste. «Le tango est temps, temps dans le tango» (Franco-Lou, 1978, 12). Mais le temps dans le tango est, de par sa nature, régressif; ainsi, une récupération par la nostalgie ne pourrait jamais présentifier le tango.

En résumé, nous pouvons schématiser la somme des classèmes distribués sur l'axe temporel. Remarquons la fermeture de cet axe en boucle; le présent et le futur sur le passé.



Bien que les isotopies élaborées ci-dessus soient des *topoi* dominants du tango, elles peuvent être polysémiques et assumer, comme dans le contexte de la poétique de Manzi, des connotations politiques, à première vue inattendues (Reichardt, 1977, 7). En effet, le choix de la chanson populaire comme moyen d'expression artistique relevait chez Manzi d'une décision politique. À l'âge de vingt ans, il se demanda : «J'ai le choix entre deux chemins : être

un homme de lettres, ou écrire des paroles pour les hommes » Il décide de mettre son talent au service de la culture populaire[19]

abandone los libros y me hice luchador
No supe hacer distingos entre le verbo y el gesto,
peleando por la idea sin sombra de interes
Volví a la convivencia de la barriada burda
Deje perder la gloria de mi destino grande
Tomé la calle angosta y le canté a la luna
Y la gente del barrio se detuvo a escucharme
(H Manzi, 1937)

Quittons un instant le texte poétique et retournons à la musique En accord avec les propos et les intentions esthétiques de Manzi, il serait pertinent de voir comment le compositeur traduit en musique la structure sémantique de la «lettre»

Dans la première strophe, le souvenir heureux et nostalgique se manifeste dans une mélodie dont l'alternance des modes (ré majeur bonheur, ré mineur nostalgie) est mise en relief afin de souligner la signifiance poétique Par contre, le mode mineur domine les isotopies disphoriques du refrain Ici, la double exhortation *Sur, Sur,* se réalise sur deux segments symétriques (mes 17-19, et mes 20-22) en mouvement ascendant, qui véhiculent un allongement métrique sur le mot clef *Sur* (v p 10)

Les trois segments suivants (mes 23-26, 27-30 et 31-34) décrivent respectivement des courbes mélodiques descendantes Il est d'une extrême pertinence de remarquer que cette partie du refrain s'étend le long de la courbe du registre le plus haut (mes 22-23) jusqu'au registre le plus bas (mes 33-34) C'est maintenant au poète de rendre sa «lettre» isomorphe avec le trajet mélodique entre le désespoir accablant du «tu ne me verras jamais plus» jusqu'à l'acceptation de la mort («tout est mort, je le sais bien») En somme, l'opposition sémantique qui fonde le texte poétique se traduit par des oppositions musicales et poétiques isomorphes l'alternance des modes majeur et mineur dans la première strophe, suivie par le mode mineur du refrain dans lequel le sentiment de désespoir et de mort correspond aux lignes mélodiques descendantes Entre texte musical et texte poétique il y a donc un isomorphisme qui se manifeste dans l'interprétation que nous avons donnée de leur correspondance «*An interpretation will be meaningful to the extent that it accurately reflects some isomorphism to the real world*» (Hofstadter, 1979, 53) Cette correspondance ramène les

19 H Ferrer, 1980 I, p 443 473 et II, p 657 666

niveaux métrique, syntactique et sémantique dans le texte poétique à une unité d'expression artistique avec les niveaux métrique, syntactique et sémantique de la musique. Comme le dit Ferrer, «la mystérieuse soudure interne qui (dans *Sur*) associe la phrase musicale et la phrase littéraire, les exalte réciproquement et les projette dans la même direction émotive» (Ferrer, 1980, III, 1008).

Arrivés à ce point de notre étude, nous reconnaissons, pourtant, que les traits dégagés par l'analyse structurale de la mélodie ne rendent qu'une idée trop générale, donc insuffisante, de la «tanguitude», de la spécificité du tango. Ces traits relevés par notre analyse pourraient, en effet, se retrouver dans n'importe quelle chanson populaire «artistique», surtout si cette chanson renvoie aux mêmes configurations structurales sémantiques dans le texte poétique. Et la nostalgie ne manque pas de se manifester dans la chanson populaire!

Nous devons donc conclure que notre analyse n'est pas encore assez raffinée et détaillée pour rendre compte des traits musicaux exclusivement pertinents au genre du tango (comme, par exemple, on en trouve dans bien des pièces des années quarante). Ceci est probablement dû au fait que l'analyse sémiotico-structurale telle qu'effectuée ci-dessus, ne traite finalement que les aspects syntactiques et sémantiques du tango, et ceci avec un réductionnisme aux catégories prédéterminées par la grille cognitive de la critique (par exemple, le binarisme de Lévi-Strauss, le carré sémiotique de Greimas, etc.) Quoi faire donc pour aller au-delà de ses limitations? Selon la théorie sémiotique de Morris (1938), tout langage comporte trois dimensions — la syntaxe, la sémantique et la pragmatique. C'est justement cette dimension pragmatique, c'est-à-dire, le rapport entre les signes et les utilisateurs des signes (par exemple, entre le compositeur, le chanteur, le public du tango d'une part, et les signes de la musique d'autre part) qui manque dans notre analyse précédente. Néanmoins, il est plus hasardeux de traiter de la dimension pragmatique, car des questions de contexte, de performance et d'intention ne sont pas cernables par des catégories structurales réductionnistes. À ce point, notre méthodologie doit quitter le royaume sûr de la taxonomie et de la catégorisation pour se rendre isomorphe (ou, peut-être, «iso-a-morphe») avec les dimensions plus élusives du tango.

Il faudrait donc inférer qu'à côté des traits dégagés par l'analyse structurale, d'autres traits et moments sont constitutifs de la «tanguitude».

En effet, nous pensons que la «tanguitude» ne réside pas exclusivement dans le texte écrit, poético-musical et de ses correspondances d'ordre métrique, syntaxique et sémantique. Elle renvoie aussi bien à un contexte pragmatique, celui de le performance, dans un espace et un temps socialement déterminés. Ce contexte est manifesté par la façon spécifique de *dire* le tango (instrumentalement et vocalement), de le dire pour un public également socialement déterminé, qui, sans être nécessairement *porteño*, peut faire sa propre lecture, sa propre représentation et sa propre réécriture des codes sémantiques et musicaux véhiculés dans le tango (Barthes, S/Z).

III. *Le contexte pragmatique de la performance*

Un tango n'est pas une «œuvre» musicale qui est définitivement achevée par le compositeur dans un texte écrit. Un tango est plutôt une production qu'un produit. Cette production comporte la performance musicale et la réception par un public déterminé. «C'est seulement par la performance qu'on peut regarder le tango comme un produit achevé» (Reichardt, 1979, 79).

Pour mieux comprendre la performance du tango, il faut parler un peu de l'arrangement musical qui est aussi inextricablement lié à la performance que le texte littéraire à la relecture. Nous nous expliquons. La performance du tango peut être :

1. une transmission orale qui s'effectue sans la médiation d'un texte écrit,

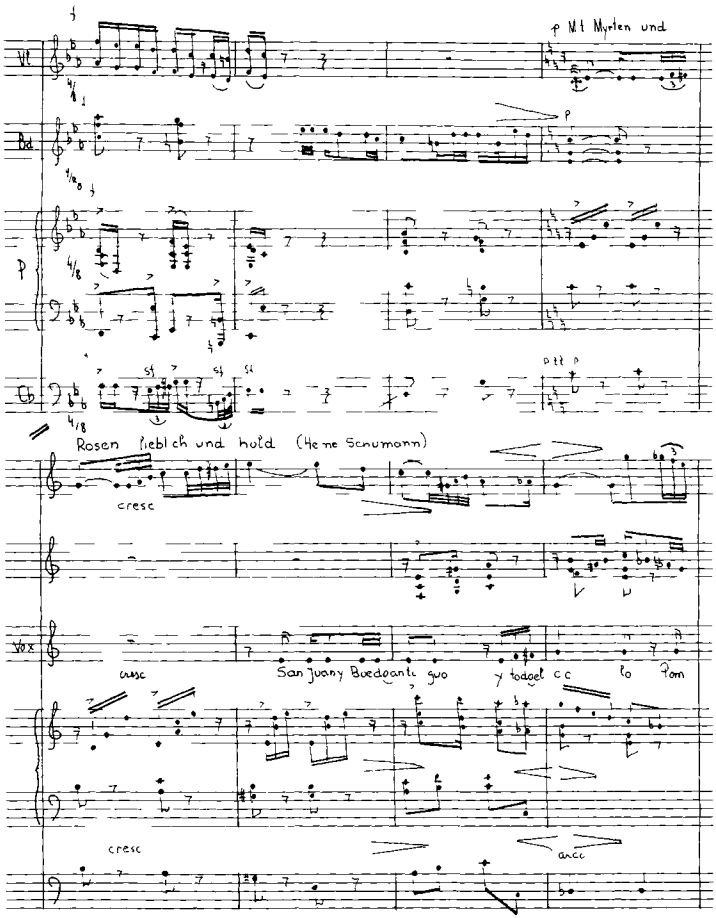
2. ou bien une transmission par des textes écrits qui se présentent généralement de deux façons;

2.1 un cadre, ou texte écrit, réduit à la forme d'une partition pour voix et accompagnement de piano, ou bien à la forme de «parties pour piano» et de «parties de violon». Ce texte peut servir à rendre le tango *a la parrilla*.

2.2 À partir de 1930, on a publié aussi des textes écrits ou des arrangements orchestraux qui fixent les rôles des instruments dans l'«orchestre typique» (c'est-à-dire, dans un ensemble fondamentalement constitué par des bandonéons, des cordes — principalement violon et contrebasse — et du piano, instruments auxquels peuvent s'en ajouter d'autres occasionnellement). La transmission orale *a la parrilla* était courante à l'époque des débuts du tango. Quand, vers la fin des années vingt la composition de l'«orchestre typique» grandit et un souci de perfection technique de la performance se développe (Sierra, s.d., 12), l'arrangement fait

son apparition dans l'histoire du tango. Le premier orchestre qui utilisera des arrangements sera le «Sextete» de Julio De Caro vers la fin des années vingt. Bien que la distribution des rôles des instruments se fasse encore à partir de la partition réduite (piano et mélodie) au moyen d'indications orales aux musiciens, Julio De Caro systématisera les «harmonies» (contrechants) du violon, les «soli» du piano et les «phrasés» et «variations» du bandonéon (Ferrer, 1980, II, 53-54).

SUR
Fragment de l'arrangement pour «*Tango x 4*»



En général, l'arrangement musical du tango consiste à «prendre un thème pour l'embellir ou le ruiner, pour le varier orchestralement dans la couleur et dans la forme... C'est comme si l'on prenait un dessin en blanc et noir et le remplissait de couleur en l'enrichissant d'une certaine façon. Si le dessin a sa propre beauté, on n'a pas besoin de l'arranger beaucoup. S'il ne l'a pas, il faut le ruiner complètement et le sauver» (Piazzolla, dans *Speratti*, 1969, 98).

L'arrangement donne à l'arrangeur la possibilité de «verser dans un tango sa propre fantaisie, tout en l'adaptant à un style déterminé» (Plaza, dans *Guerra,* 1980, 72). Dans le tango-chanson, «l'arrangeur doit pénétrer le sens de la «lettre», l'état d'esprit qu'elle reflète. Il doit essayer de créer une unité entre poésie et musique et d'orchestrer le tango selon le sentiment que lui inspire la «lettre» (Pugliese, dans *Romero*, 1976, 37).

Il faut signaler que, selon une tradition répandue dans la musique populaire urbaine, chaque ensemble joue ses propres «versions» ou arrangements d'une pièce déterminée. Exceptionnellement, on tentera de reconstituer un arrangement quand on le juge de valeur historique[20].

Même, si l'arrangeur développe son propre style, il y a certains traits constants qui déterminent la «tanguitude» d'un arrangement. Par exemple, aux phrasés *rubato* des mélodies s'opposera un rythme, rigide, fortement marqué, de texture discontinue, surprenant dans ses accents syncopés et toujours renouvelés dans sa structure métrique...

L'arrangement renvoie à une *pluralité de lectures* du tango qui fonde sa *«mouvance»* (Zumthor) *stylistique,* et, par conséquence, *lui assure une actualité dynamique, transitoire,* et toujours renouvelée. Il permet aussi un système de *croisements recontextualisés* des textes musicaux. Dans le tango *Discepolín* (1950) de Manzi et Troilo, l'arrangeur, Piazzolla, cite le tango *Yira, Yira...* de Discépolo. Piazzolla cite son tango *Nonino* dans *Adiós Nonino*. L'arrangement de *El Choclo* (Villoldo, 1905) pour le groupe «Tango x 4» de Montréal, introduit un contrepoint sur le thème de *«la Marseillaise»*, en souvenir des exécutions de ce tango par la Garde nationale française, au début du siècle... L'«intertextualité» de l'arrangement trouve une correspondance dans le système de renvoi des «lettres» de tango. Parmi de nombreux exemples, nous n'en

20. Ainsi la reconstruction du tango *Sur*, faite par le «Cuarteto Cedrón» (Polydor, 2473-110).

citerons qu'un Homero Expósito, dans son tango «Percal» (musique de D Federico) interpelle la même jeune fille dont parlait Contursi trente ans plus tôt dans la «lettre» de «*Flor de Fango*» (Vilariño, 1965, 11, Reichardt, 1977, 8 et 1979, 82) Enfin, l'arrangement se révèle comme une «*reecriture*» de modèles précédents, qui, tout en renonçant à la création de nouveaux «thèmes», *prend le risque d'assigner chaque fois au tango une nouvelle equivalence, une nouvelle originalite*

Considérons maintenant la performance En tant que réalisation des textes écrits, elle est le moment décisif de la production des nouvelles significations dans le tango[21] Elle est la pierre de touche de la «tanguitude» Avant de considérer l'interprétation vocale en tant que telle, nous devons décrire brièvement deux pratiques qui concernent spécifiquement la performance du tango

Le phrase il y a dans le tango une manière particulière de diviser rythmiquement la phrase musicale Cette division s'exprime dans une lecture du texte écrit qui comporte des transformations rythmiques telles que la syncope, l'ajout de notes par subdivision des valeurs de durée, et une série presque infinie de nuances agogiques, dynamiques et articulatoires du texte écrit qu'on pourrait synthétiser provisoirement par le concept de *tempo rubato* La pratique du phrasé *rubato* de la mélodie recoupe partiellement le concept de «Yeite»

Yeite Troilo disait toujours que pour pouvoir exprimer authentiquement la musique de Buenos Aires, il fallait connaître certains «tuyaux», de «petits pièges» appelés «*yeites*» Ils constituent «un ensemble de ressources de performance, de modes rythmiques, de manières d'accentuer ou de traîner, de *tempi rubati*, d'inflexions, de nuances et de ruses musicales et vocales qui nourrissent la langue privée du tanguiste» (Ferrer, 1980, III, 1097) Chaque sous-style d'interprétation vocale ou instrumentale possède ses propres «*yeites*» Outre ces pratiques qui concernent aussi bien la performance vocale que la performance instrumentale, nous essaierons de dégager d'autres traits qui caractérisent particulièrement l'interprétation vocale du tango

Nous rappelons d'abord que le chanteur ou le vocaliste du tango tel qu'on le connaît aujourd'hui, a été une innovation de Troilo En effet, le grand Carlos Gardel chantait, en général, accompagné par des guitares[22] À partir des années vingt, les

21 Sur la relation entre analyse musicologique et performance, cf J Kaiser 1979 p 15 37

22 Autour de 1924, C Gardel a chante avec l'accompagnement des orchestres de F Canaro et d'O Fresedo

«chansonniers» ou «estribillistes» ne chantaient avec orchestre que le refrain (ou «*estribillo*») de la «lettre» (Ferrer, 1980, III, 1091) Ce n'est qu'avec Troilo et son vocaliste Fiorentino (1905-1955) que le chanteur devient le soliste vocal de l'orchestre typique, dont le rôle sera dès lors celui d'accompagner le chant Fiorentino, qui, avant de devenir chanteur, était bandonéoniste, a développé, suivant la tradition de Gardel, un phrasé *rubato* qui ressemblait beaucoup au phrasé du bandonéoniste Troilo Ce type de rubato, comme d'ailleurs, celui des grands chanteurs de tango tels qu'Edmundo Rivero et Roberto Goyeneche, est pratiquement inimitable par un chanteur de formation vocale classique, dépourvu de la compétence musicale du tanguiste *porteño*[23]

Une autre technique, moins fréquente, mais néanmoins typique, est l'utilisation d'une déclamation intensive du texte en style *parlando* (une sorte de *Sprechgesang*) que le vocaliste fera alterner avec des parties chantées[24]

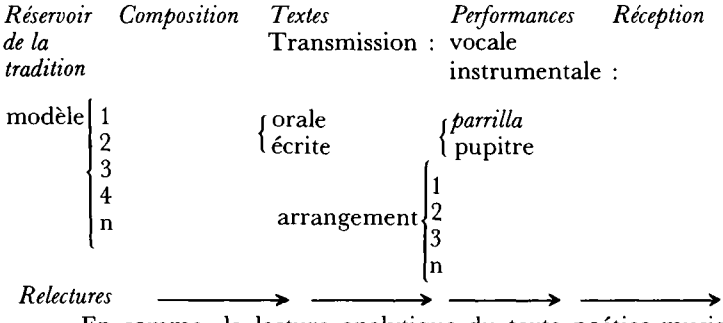
Le style *parlando* comme procédé particulier peut être généralisé à un niveau supérieur celui de la mélodie elle-même Le chanteur utilisera une «articulation forte» pour interpréter la «lettre» «mot par mot», sans pourtant détruire l'unité du vers Chez les bons chanteurs de tango, le respect de la syntaxe et de la ponctuation prosodique se manifeste par de fréquentes coupures, demi-coupures, emphases et nuances dynamiques et agogiques, lesquelles donnent à l'interprétation un étrange sens de discontinuité dans la continuité de la déclamation vocale Le chanteur de formation classique, toujours soucieux de la «grande ligne» et de la pose correcte de la voix, n'arrive qu'avec difficulté à réaliser ce paradoxe de la discontinuité dans la continuité telle que conçue et pratiquée par le chanteur de tango

Dans la langue populaire, le chanteur ne chante pas il «*dit*» le tango Il le dit dans un soliloque introverti et passionné par lequel il «crée» le tango en épuisant musicalement le contenu expressif de la «lettre» Il «dit» le tango non comme un divertissement mais plutôt comme une méditation gestualisée sur le temps En disant le tango, le chanteur parle à ses auditeurs dans la langue de leurs expériences existentielles, il fait vivre leur contexte partagé Il y a donc, dans la performance du tango, une pluralité de lectures qui

23 C'est le cas de P Domingo, sans pourtant denier la beaute de ses enregis trements de tango

24 Ecoutez, par exemple les interpretations de *Fierro chifle*, par C Gardel *El dia que me quieras*, par R Goyeneche, *La Cumparsita*, par J Sosa, etc

correspond à la dynamique stylistique de l'arrangement. On pourrait affirmer que la pluralité des lectures est le lieu de convergence ou de croisement entre le texte poético-musical et sa performance. En plus, il nous semble que cette convergence comprend aussi le processus de composition (sur lequel nous ne possédons d'ailleurs pas assez de données ethnographiques). Il est pourtant possible de concevoir également la composition d'un tango aussi comme reproduction ou relecture de modèles qui se trouvent dans le réservoir de la tradition et dont la compétence du compositeur donnera des réalisations équivalentes. Dans ce cas nous serions en face d'une complicité entre la composition, l'arrangement et la performance qui se posent comme une série de relectures témoignant de la richesse expressive du genre[25]. Cette complicité retiendrait des traces de l'oralité qui se manifestent aussi bien dans le tango que dans la musique populaire en général et dans certaines pratiques de la musique contemporaine dite «savante». Voici, exprimé dans un modèle, l'état de choses décrit ci-dessus :



En somme, la lecture analytique du texte poético-musical sans la «lecture» créative de la performance (et de la réception) d'une part, et, vice versa, l'analyse de la performance sans la connaissance du texte poético-musical d'autre part, vérifieraient le jugement kantien selon lequel l'intuition sans le concept est aveugle et le concept sans l'intuition est vide. Si la «tanguitude» est inhérente à la structure du texte poético-musical, elle *devient* dans la performance, dans le *dire*, fugitif et unique, du tango.

On en trouve la preuve dans le cheminement même de notre analyse. Une lecture structuraliste de l'«œuvre» du tango n'a révélé que le statisme butant contre un passé régressif. Pour «dire» le tango tel que le tango est «dit» dans la performance, c'est-à-dire

25. Composition et arrangement tendent a se fusionner chez les compositeurs qui sont en même temps les auteurs de leurs arrangements. Le cas plus typique de cette fusion est celui d'A. Piazzolla.

dans un contexte vivant qui fait appel à l'intuition, il faut faire vivre le tango dans le présent, et c'est en quoi nous espérons, nous aussi, avoir «dit» le tango[26].

26 Je remercie Madame Véronique Robert et Monsieur J.-Jacques Nattiez d'avoir eu la gentillesse d'améliorer stylistiquement ce texte. Je remercie aussi Madame Christie V. McDonald : en plus de relire le texte, elle a fait des remarques perspicaces sur les problèmes méthodologiques impliqués dans cette étude. Finalement, je remercie le Deutscher Akademischer Austauschdienst grâce auquel un séjour de recherche m'a permis de consulter les archives de l'Institut Ibéro-Américain de Berlin ouest.

Bibliographie

BATES, Héctor et Luis, *La Historia del Tango*, vol I , Buenos Aires, Compañía General Fabril Financiera, 1936

DIEGO, J A de, «Entrevero de cortes y quebradas», Dans *Todo es historia*, vol II, n° 133, 1978, p 36-50

El País, Montevideo, 22 mai 1976, 1976

FERRER, Horacio, *El libro del Tango*, Barcelone, Antonio Tersol, 1980, 3 vol

FRANCO-LOU, Meri, *Tiempo de Tango*, (trad esp de H M Cueva), Buenos Aires, ANESA, 1978

GUERRA, Hilda, *2 x 4 Tango,* Buenos Aires, Grupo Ed de Buenos Aires, «Prisma», n°20, 1980

HOFSTADTER, Douglas R , *Godel, Escher, Bach an Eternal Golden Braid*, New York, Vintage Books, 1979

KAISER, Joachim, *Beethovens 32 Klaviersonaten und Ihre Interpreten,* Frankfurt A M , Fischer Taschenbuch Verlag, 1979

KUNSTFORUM INTERNATIONAL, Mainz, Verlag Kunstforum, vol 20, n° 2, 1977

LAMBIAS, Jorge J , «Apuntes para una interpretación teológica del hombre expresado en el Tango», dans *Nuevo Mundo*, San Antonio de Padua (Prov de Buenos Aires), vol I, n° 1, p 119-132, 1971

MASCIA, Alfredo A , *Política y Tango*, Buenos Aires, Paidos, 1970

MORRIS, Charles W , *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago, University of Chicago, 1938

NETTL, Bruno (ed), *Eight Urban Musical Cultures*, Urbana, University of Illinois Press, 1978

REICHARDT, Dieter, «Der argentinische Tango und seine Texte», dans *Iberoamericana*, Frankfurt A M , cahier 1, p 3-17, 1977

REICHARDT, Dieter, «Der Tango Forschungsprobleme», dans *Rundbrief des deutschen Spanischlehrerverbands*, n° 21, p 78-83, Nurnberg, 1979

ROMERO, G Amílcar, «Osvaldo Pugliese, apenas un laburante del tango», dans *Crisis*, IV, n° 38, p 33-39, 1976

SPERATTI, Alberto, *Con Piazolla*, Buenos Aires, Edicion Galerna, 1969

SIERRA, Luis A , *Historia de la Orquesta Típica*, Buenos Aires, Difusion Musical, s d

SORIANO, Alberto, «Un aspecto de la improvisación en el tango», dans *Revista del S O D R E* , n° 4, p 21-24, décembre 1956

VEGA, Carlos, «La formación coreográfica del tango argentino», dans *Revista del Instituto de Investigaciones Musicologicas Carlos Vega*, I, n° 1, p 11-19

VILARIÑO, Idea, *Las letras de tango*, Buenos Aires, Schapiro, 1965

VILARIÑO, Idea, *Tangos,* Montevideo, 1967

VIDART, Daniel D , «Sociología del tango», dans *Revista del S O D R E* Montevideo, n° 4, décembre 1956, p 38-76

Achevé d'imprimer au mois de décembre 1981
par l'imprimerie commerciale Le Courrier de Saint-Hyacinthe