Aspects sociolinguistiques du langage du tango

Sociolinguistic aspects of the language of the tango

Jaqueline Balint-Zanchetta

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lbl/480>

DOI : 10.4000/lbl.480

ISSN : 2727-9383

Éditeur

Université de Bretagne Occidentale – UBO

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2018

Pagination : 139-153

ISBN : 979-10-92331-40-0

ISSN : 1270-2412

Référence électronique

Jaqueline Balint-Zanchetta, « Aspects sociolinguistiques du langage du tango », *La Bretagne Linguistique* [En ligne], 22 | 2018, mis en ligne le 01 mai 2020, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lbl/480> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lbl.480>

La Bretagne Linguistique est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Jaqueline BALINT-ZANCHETTA*

Aspects sociolinguistiques du langage du tango

Les rapports entre le tango et l'argot de Buenos Aires – *lunfardo* – varient et évoluent selon les époques, les thèmes et les poètes. L'amalgame du *lunfardo* et de la chanson marque cependant les moments les plus importants de l'histoire du tango ainsi que les textes les plus emblématiques, ceux dont l'Argentin ou l'Uruguayen se souvient spontanément et qui constituent dans la mémoire collective des jalons d'histoire pour les uns, des références poétiques et musicales pour les autres, ou encore des expressions toutes faites que l'on répète plus ou moins consciemment et qui, dans une large mesure, sont passées dans le langage commun. Néanmoins, il convient de reconnaître que c'est surtout le tango qui, diffusé massivement – radio, théâtre, télévision –, fixa définitivement dans les mémoires le *lunfardo*, jusqu'à nos jours.

En tant qu'expressions, l'une musicale et poétique et l'autre linguistique, le tango et le *lunfardo* sont des manifestations culturelles urbaines qui naquirent vers la fin du XIX^e siècle en des lieux marginaux différents. Le tango vit le jour dans les maisons closes de Buenos Aires et de Montevideo et le *lunfardo* dans les milieux des voleurs et des malfaiteurs, voire dans les prisons. La naissance obscure et hasardeuse de ces deux phénomènes fut une matière précieuse, une véritable source d'inspiration, pour les poètes qui cherchaient à interpréter et à styliser

* Maître de conférences de langue et littérature hispaniques, UBO-HCTI (EA 4249).

les problèmes quotidiens en les tournant certaines fois en dérision et d'autres fois en drame sentimental. « Les sordides nouvelles policières » dont parlait Borges¹, aboutirent sous la plume des poètes, à la création d'un monde pittoresque constitué de tableaux citadins ; l'interprétation des chanteurs de tango et l'écoute répétée du public se chargèrent de figer un paysage urbain et une thématique stéréotypés donnant vie à une sorte de mythologie des faubourgs argentins abondante en crimes passionnels qui, au fil du temps, se transforma en prenant des envols lyriques.

Le tango quitta peu à peu la thématique du monde de la prostitution et de la délinquance pour exprimer des thèmes plus universels comme l'amour. Ainsi, avec le tango *Mi noche triste*, Contursi fit évoluer la destinée des paroles de tango en proposant, en 1917, une nouvelle thématique : la perte de la femme aimée, puis, l'interprétation de Gardel apporta un ton différent, jusqu'alors inédit, proche de la chanson romantique.

Quelques précisions sur le *lunfardo*

L'un des traits caractéristiques des argots réside, dans la difficulté qu'ils présentent à l'heure d'établir une étymologie fiable. Ainsi, l'origine du *slang* a été très controversée, de même que celle de l'argot français pour lequel on a proposé plus de quinze étymologies différentes. Le *lunfardo*, bien que plus récent, n'échappe pas à la règle ; sa provenance reste inconnue ou, en tout cas, discutable. Villanueva, qui a consacré une attention particulière à ce sujet, a établi une filiation entre le mot *lunfardo* et *lombardo* qui, dans certains dialectes italiens, signifie voleur. La prononciation de *lombardo* aurait évolué vers la forme *lumbardo*, rencontrée dans certains ouvrages de la fin du XIX^e siècle, pour aboutir ensuite au terme *lunfardo*². Remarquons aussi qu'aux XVI^e et XVII^e siècles existait à Paris le quartier des Lombards, dans lequel les habitants – originaires de Lombardie – étaient connus pour leurs activités d'usuriers et de voleurs. Certains auteurs, comme Borges, affirment que le *lunfardo* était, en principe, un langage professionnel, un jargon de délinquants,

1. Jorge Luis BORGES, « El Tango », *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1996, vol. II, p. 267.

2. Amaro VILLANUEVA, *El lunfardo*, Universidad Nacional del Litoral, n° 13, 1962, p. 42.

plutôt qu'un parler populaire. Pour Baldomero Lugones, Drago et Dellepiane, tous fonctionnaires de police intéressés par le déchiffrement de ce langage, le *lunfardo* était un vocabulaire codé, d'occultation, permettant aux voleurs de communiquer dans la rue sans être découverts par leur future victime ou d'échapper, en prison, à la surveillance de la police. Aujourd'hui, on considère cette acception comme restrictive, voire désuète, les lexicographes s'accordent sur une conception plus large du *lunfardo*. Ainsi, pour le spécialiste José Gobello :

« Le *lunfardo* est un répertoire lexical qui est passé dans le langage familier de Buenos Aires et d'autres villes argentines et uruguayennes ; il est composé de vocables dialectaux ou argotiques apportés par l'immigration dont certains furent diffusés par le théâtre, le tango et la littérature populaire, tandis que d'autres se conservèrent dans le domaine familier des immigrants. On doit ajouter à ceux-ci des mots aborigènes et portugais qui étaient déjà présents dans le parler populaire de Buenos Aires et des campagnes ainsi que certains termes argotiques ramenés par les proxénètes français, d'autres venant de l'espagnol populaire et du *caló* (argot des gitans), apportés par la *zarzuela* (représentation théâtrale et musicale espagnole comparable à l'opéra-bouffe) et ceux de création locale³. »

Cette définition nous montre que, pour comprendre ce phénomène linguistique qu'est le *lunfardo*, nous devons nécessairement avoir recours à une définition encyclopédique qui puisse tenir compte de son histoire, des apports lexicaux de chaque population, de l'esprit de la langue et des moyens de diffusion. Mais puisque l'argot argentin imprègne la littérature urbaine, la chanson de tango et ses protagonistes, il véhicule aussi de multiples représentations imaginaires, des connotations qui échappent bien souvent aux dictionnaires. Les observations faites par Guiraud à propos de l'argot français pourraient expliquer au même titre la valeur mythique du *lunfardo* :

« Il y a un mythe de l'argot, fait à la fois du prestige qu'exerce l'homme qui a l'argent, les femmes, l'autorité sans travail ni effort, de la curiosité qu'éveillent le crime et le criminel dans toutes les

3. José GOBELLO, *El lunfardo*, Buenos Aires, Academia Porteña del lunfardo, 1992, p. 15.
(C'est moi qui traduis.)

classes de la société ; du pittoresque que confèrent à la pègre des mœurs et un langage insolites⁴. »

Portés souvent sur les effets humoristiques, les autoportraits *lunfardesques* des personnages masculins des tangos du début du siècle s'organisent autour de concepts tels que la vantardise, l'aptitude à la bagarre, la séduction des femmes, le « métier » de proxénète, le soin vestimentaire, l'habileté dans la danse ou la maîtrise du *lunfado*. Nous pouvons retenir en guise d'exemple les tangos suivants *El porteño* (Le caïd de Buenos Aires) et *El taita* (Le chef de bande), *Justicia Criolla* (Justice créole, argentine), *El torito* (Le petit taureau), *Soy tremendo* (Je suis terrible), *El apache argentino* (L'apache argentin), *Pa'que sepan como soy* (Pour que tous sachent comment je suis) et le célèbre tango de Ricardo J. Podestá (1898-1900) *Don Juan el taita del barrio* (Dom Juan le dur du quartier).

« Yo soy el taita del barrio
nombrado en la Bateria
y en la Boca cualquier día
no se me dice «señor»
Y si voy por los Patricios
se acobarda el mas valiente... »

« Je suis le dur du quartier
ainsi connu à la Bateria
Ce n'est pas par hasard qu'à La Boca
on ne m'appelle pas "Monsieur"
Si je me promène dans Patricios
Même le plus courageux se dégonfle... »

Un lexique hybride

Issu de l'hybridation de différentes langues et dialectes, principalement européens, le *lunfardo* est l'une des conséquences linguistiques du déferlement de millions d'immigrés à Buenos Aires, Montevideo, Rosario, entre 1880 et 1930. L'arrivée soudaine de migrants européens poussés par les bouleversements de la révolution industrielle, la première guerre mondiale et la crise qui s'ensuivit qui furent ainsi contraints à

4. Pierre GUIRAUD, *L'argot*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, coll. « Que sais-je ? », p. 98.

chercher des terres d'accueil hors de leurs pays d'origine modifia radicalement le panorama linguistique urbain. Ainsi des quarante millions d'Européens qui quittèrent leur pays, entre six à huit millions s'installèrent principalement dans les grandes villes du Río de la Plata⁵. Dans cette région hispanophone où différentes langues entrent en contact, le castillan se nourrit de lexies amenées par les immigrants allant des dialectes italiens à l'argot français en passant par d'autres néologismes greffés sur un substrat déjà complexe (indigène, hispanique, portugais, africain)⁶.

L'immigration provoqua une grande disproportion entre les étrangers et les *criollos*, entre les hommes et les femmes⁷. En effet, à Buenos Aires, non seulement la population étrangère était plus nombreuse que la population native, mais il y avait également un déséquilibre entre la population masculine et la population féminine considérablement moins nombreuse. Ceci eut des incidences majeures sur la prostitution qui se développa à grande échelle. Cette migration massive eut pour autre conséquence le développement des lieux dits d'amusement, comme les casinos clandestins, les maisons closes, les salles de bal et les cabarets qui devinrent des endroits où se côtoyaient les *criollos*, des marins et des immigrants⁸. C'est ainsi que les mots des dialectes italiens comme ceux de l'argot français et du jargon des voleurs et des proxénètes nourrirent ce langage hybride qu'est le *lunfardo* dont un bon nombre de termes passa dans le langage général grâce au tango.

La concentration de cette masse humaine et le manque d'infrastructures pour accueillir les nouveaux arrivants se firent vite ressentir dans la capitale, en particulier au niveau du logement. Les familles des travailleurs étrangers se mélangeaient aux voleurs, au moins provisoirement, en attendant de pouvoir réaliser leur rêve : acheter leur propre maison. Dans les *conventillos* – logements de fortune – habitaient aussi bien des gens de la campagne qui venaient travailler à

5. Guy BOURDÉ, *Urbanisation et immigration en Amérique latine, Buenos Aires (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, Aubier, 1974, p. 10.

6. María Beatriz FONTANELLA DE WEIMBERG, *El español Bonaerense, cuatro siglos de evolución lingüística (1580-1980)*, Paris, Hachette, 1987, p. 13-15.

7. Guy BOURDÉ, *op. cit.*, p. 10.

8. Gustavo Gabriel LEVENE, *Historia Argentina, Panorama costumbrista y social desde la conquista a nuestros días*, Buenos Aires, Campano, 1967, vol. III, p. 123.

la capitale – des anciens *gauchos* –, des prostituées et leurs proxénètes. Les *conventillos* ou *conventos* devinrent de véritables tours de Babel où les langues et les dialectes européens se mêlaient à l'espagnol des natifs. Le tango et l'argot de Buenos Aires naquirent dans cette ambiance, c'est pourquoi les textes des chansons évoquent ces lieux avec profusion comme le montre le célèbre tango *Margot*, de Celedonio Flores dont la protagoniste est née « *en la miseria de un convento de arrabal* » (dans la misère d'un taudis des faubourgs) ou encore *Flor de fango* de Contursi :

« *Mina que te manyode hace rato,
perdoname si te bato
de que yo te vi nacer.
Tu cuna fue un conventillo
alumbrao a querosén.* »

« Môme, je te connais par cœur depuis longtemps
excuse-moi si je te sors
je t'ai vu naître.
Ton berceau fut un *conventillo*
éclairé au kérosène. »

Le *conventillo* apparaît aussi dans les tangos : *Oro muerto*, *Bandoneón arrabalero*, *En la vía*, et beaucoup d'autres. Accompagnées d'un riche champ lexico-sémantique issu de la misère, les récurrences de ce motif ne devraient pas non plus être dissociées de la dimension symbolique du *conventillo* qui rappelle sans cesse celle de la tour de Babel. Mais, au-delà de cette simple analogie devenue un lieu commun international (on parle bien de tour de Babel dans certaines cités françaises) le tango et, plus largement, la littérature argentine s'emparent du mythe biblique fondateur de Babylone en tant que substrat d'un nouveau mythe citadin : la fondation de Buenos Aires. Dans la double projection architecturale et linguistique⁹, la naissance de la mégalopole reste parfois symboliquement attachée au châtement divin.

9. Les études d'Eduardo Wilde dans son *Curso de Higiene Pública* (1883) et celle de Guillermo Rawson (1885), *Estudio sobre las casas de inquilinato de Buenos Aires*, montrent la gravité du problème, mais aussi la peur qui demeura après l'épidémie de fièvre jaune qui s'était propagée à Buenos Aires en 1871. On craignait même que l'air insalubre des *conventillos* n'atteignît les maisons des anciens habitants bien logés. Rawson laissa planer cette inquiétude afin de sensibiliser les riches propriétaires, Jorge PÁEZ, *El conventillo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1970, p. 15.

Toutefois les motifs de la misère évoqués au moyen du discours *lunfardo* ne s'épuisent pas après la crise des années trente, elle se poursuit dans les bidonvilles contemporains, comme le montre Jorge Melazza Muttoni dans *Cartón y lata* :

« ...*Por mistonga y barata la
ciudad la abandona
con su mate lavado, su pena y su malvón,
pero villa Miseria, tan rante y pobretona,
se lleva entre su barro a nuestro corazón ...* »¹⁰

« Parce qu'elle est dans la dèche et qu'elle ne vaut pas cher, la ville lui tourne le dos avec son *maté lavé*¹¹ sa peine et ses géraniums, mais le bidonville, si miséreux, si pauvre emporte dans sa boue notre cœur... »

Les emprunts

Un des procédés créateurs de lexies commun à tous les argots est celui des emprunts de langues et des jargons de différents pays. Omniprésents dans la formation du *lunfardo* ces apports lexicaux étrangers proviennent principalement d'Espagne (*germanía* et *caló*¹²), de France (argot) et d'Italie (dialectes génois, milanais, vénitien, napolitain, sicilien ou piémontais)¹³. Les lexies empruntées, surtout celles qui présentaient une forme ou une prononciation très différente du modèle phonétique et morphologique de l'espagnol du Río de la Plata, ont suivi un processus d'adaptation avec quelques changements sémantiques, morphologiques ou des adaptations orthographiques qui s'inscrivent dans un processus d'appropriation du vocabulaire, d'assimilation au

10. Eduardo ROMANO, *Breviario de poesía lunfardesca*, Buenos Aires, Andrómeda, 1990, p. 256.

11. « *Mate lavé* » : expression qui désigne l'infusion de maté lorsqu'elle devient sans saveur à force d'avoir trop réutilisé la même infusion de « *yerba mate* ».

12. Le *Diccionario de la lengua española* distingue le *caló* : langage des gitans de la *germanía* : jargon de voleurs et des ruffians. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Vigésima primera edición, 1992.

13. Sur l'influence de l'italien sur le vocabulaire argentin, on a consulté : Giovanni MEO ZILIO et Ettore ROSSI, *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo*, Firenze, Valmartina editore, 1970 ; José GOBELLO, dans les ouvrages suivants : *Vieja y nueva lunfardía*, *op. cit.* et, plus récemment, Antonella CANCELLIER, *Lenguas en contacto, Italiano y español en el Río de la Plata*, Padova, Unipress, 1996.

modèle phonologique espagnol. Le mot *morfar* (manger), par exemple, vient probablement de l'argotique *morfiler* ou *morfiller* terme issu du très ancien *morfiailler* qui fut déjà utilisé par Rabelais en 1535¹⁴ tandis que l'expression *estar en cana* (être en prison) semble traduite de l'argot « être en canne » : être astreint à résidence.

Si les paroles de tango affichent très souvent des mots d'origine française plus ou moins adaptés à l'espagnol, mais toujours identifiables par leur origine, en revanche d'autres termes furent complètement assimilés et intégrés d'une manière stable. D'ailleurs certains gallicismes ont perdu toute trace de leur langue d'origine, au point qu'il est parfois difficile de trancher entre une étymologie française ou italienne car, dans certains cas, il existe croisements et interférences. Les emprunts entre les différents argots peuvent être observés dans le terme *bobo* (qui ne veut pas dire en *lunfardo* sot – comme en espagnol – mais « montre », puis, figurativement, « cœur »). L'origine pourrait aussi bien être l'italien *bobo*, *bogo* ou *bovo* : *limace* et, dans son acception figurative, « montre », – l'argot *bobine*, *bobineau* ou *bobinot* ont la même signification. À ce propos, Jean-Paul Colin observe que ce mot fut déjà répertorié en France, vers 1830, la *bobine* étant le cylindre où s'enroule la corde supportant le poids d'une horloge. Le même auteur tient à mentionner, dans son *Dictionnaire d'argot*, la présence du mot *bobo* en Argentine – en précisant la date de 1894 – ainsi que son usage en Italie au XX^e siècle¹⁵. Le mot utilisé en *lunfardo*, quant à lui, semble plus emprunté à l'argot français.

Si les italianismes ont su se métamorphoser et s'adapter à l'espagnol d'Argentine, en revanche, la plupart des gallicismes sont demeurés – du fait de leur phonétique et parfois de leur orthographe – volontairement étrangers. Ceci nous mène à nous interroger sur la portée symbolique de ces derniers. La fonction poético-stylistique des gallicismes dans les textes des tangos est destinée à véhiculer une certaine idée du raffinement français, à évoquer un univers lié, dans l'imaginaire *rioplatense*, au langage de l'amour, notamment de l'amour illicite ou encore plus précisément au monde de la prostitution. Le tango *Andacia* de Celedonio Flores est parlant à ce titre :

14. Jean-Paul COLIN, Jean-Pierre MÉVEL, Christian LECLÈRE, *Dictionnaire de l'argot*, Paris, Larousse-Bordas, 2001.

15. *Ibidem*, p. 83.

*« Me han contado, y perdoname
que te increpe de ese modo,
que la vas de “partenaire”¹⁶
en no sé que bataclán (...)
Yo no manyo, francamente,
lo que es una “partenaire”
aunque batan que soy bruto
y atrasado, ¿qué querés?,
no debe ser nada bueno
si hay que andar con todo al aire
y en vez de batirlo en criollo
te lo baten en francés. »*

*« On m’a raconté, et désolé
de t’interpeller de la sorte,
que tu bosses comme “partenaire”
dans je ne sais quel cabaret miteux,
Je ne vois pas franchement
ce qu’est une “partenaire”
et tant pis si l’on dit de moi que je suis un abruti
un arriéré, que veux-tu ?
Ce n’est sûrement rien de bon
s’il faut aller tout à l’air
et au lieu de le dire en argentin
on te le jaspine en français. »*

Ici, l’incompréhension du protagoniste à propos du mot français « partenaire », est révélatrice. Le mot, très ambigu dans le contexte de la chanson, peut désigner la fille en tant que « partenaire » ou choriste dans le spectacle de variétés ou encore évoquer un autre type de partenariat – sexuel notamment. Quoi qu’il en soit, pour l’ex-amant de la fille en question, le mot « partenaire » a une connotation très suspecte du seul fait d’être exprimé en français plutôt qu’en argentin.

L’introduction de mots d’origine française dans les tangos est postérieure à l’utilisation de la *germanía* et du *caló*, ainsi qu’à celle des mots d’origine italienne. C’est à partir de 1913 et pendant les années 1920 que proliférèrent les tangos à thématique française inspirés des échanges franco-argentins, et ceci suite à l’exportation du tango à Paris et aux voyages de chanteurs, musiciens et auteurs qui créèrent une thémati-

16. Le mot *partenaire* apparaît entre guillemets dans l’ouvrage de Javier BARREIRO, *El Tango*, Madrid, Júcar, 1985.

que française que l'on retrouve dans des tangos comme *El apache argentino* (1913) de Carlos Waiss, *Champán tangó* et *Ivette* (1914-1920) de Contursi, *Chiqué* (1920) de Ricardo Luis Brignolo, *Griseta* (1924) de José González Castillo, *Audacia* (1925) de Celedonio Flores, *Pompas de jabón* (1925), *¡Che Papusa oí!* d'Enrique Cadícamo (1927), etc. Dans ces tangos, les gallicismes et les argotismes remplacèrent certaines lexies *lunfardesques* d'origine italienne. Gobello observe que le mot *bacán* est de plus en plus remplacé par *miché* ; la petite couturière dont parlait Carriego sera appelée *griseta* et les *cafishios*, *gigolos*. Gobello observe que dans ces tangos, les gallicismes et les argotismes remplacèrent certaines lexies *lunfardesques* d'origine italienne¹⁷, ainsi le mot *bacán* (du génois *baccan* : chef, souteneur) est remplacé par *miché* de l'argot français et *cafishio* (du génois *stocchefisce* : maquereau), par *gigolo* emprunté également à l'argot français ; enfin, le personnage de la *costurerita* est substitué par celui de la *griseta*, du français général « grisette », jeune fille de basse condition – couturière – qui pratique la liberté sexuelle. Le tango *¡Che Papusa oí!* témoigne de cette prolifération de gallicismes dans certains textes de tangos, toujours liés au personnage très stéréotypé de la « petite Française » :

« Muñeca, muñequita que hablás con zeta
y que con gracia posta batís mishé
que con tus aspavientos de pandereta
sos la milonguerita de más chiqué.
Trajeada de bacana bailás con corte
y por raro snobismo tomás prissé
y que en un auto camba, de Sur a Norte,
paseás como una dama de gran cache.
Milonguerita linda, papusa y breva
con ojos picarescos de “piper mint”,
de charla afrancesada, pinta maleva,
y boca pecadora, color carmín ;
engrupen tus alhajas en la milonga
con regio faroleo brillanteril,
y al bailar esos tangos de meta y ponga
¡Volvés otario al vivo y al ranagil!... »

« Poupée, petite poupée qui parle avec l'accent français
et qui avec beaucoup de grâce jaspine “miché”

17. José GOBELLO, *Vieja y nueva lunfardía*, op. cit., p. 52.

avec tes mouvements de tambourin
 tu es une petite cocotte des plus “chiquées”.
 Nippée comme une duchesse tu dances le tango avec grâce
 et par je ne sais quel snobisme tu “prises” de la coco
 et en voiture grand luxe tu te promènes du Sud au Nord
 comme une dame de grand “cachet”.
 Jolie petite cocotte, mignonette et gironde,
 avec des yeux picaresques de “pipermin”,
 la tchatche francisée, l’allure faubourienne,
 la bouche pécheresse, couleur carmin,
 au bal tu les mènes en bateau avec tes bijoux
 en toc, du pur tape à l’œil,
 et lorsque tu dances les tangos les plus osés
 Tu fais du baluche un roublard et du malin un pied¹⁸. »

À partir de l’analyse des paroles de tangos habités par des personnages tels que la « petite Française » on peut mieux comprendre la manière dont le stéréotype s’appuie sur un vocabulaire riche en gallicismes. La valeur symbolique des lexies de provenance française se construit sur une grille lexico-sémantique dont les réseaux de significations internes sont à l’origine d’un véritable code langagier propre à la chanson que l’on pourrait appeler à juste titre « le langage du tango ». Le tango *Muñeca brava*, de Cadícamo constitue un autre exemple de cette thématique :

*« Che, madam que parlás en francés
 y tirás ventolín a dos manos,
 que tomás el champán bien frapé
 y tenés gigoló bien bacán.
 Sos un biscuit de pestañas muy arqueadas,
 ¡muñeca bravaj, ¡ bien cotizada!
 Sos del Trianón....del Trianón de Villa Crespo,
 Milonguerita juguete de ocasión... »*
 « Eh, “madame”, toi qui “parles” français
 et qui jettes le fric par la fenêtre
 toi qui bois le “champagne” bien “frappé”
 et qui as un “gigolo” bien rupin

18. La traduction en français de ce tango est évidemment forcée et ne peut rendre que partiellement le sens général du texte, mais sans les effets que produit le langage car ils reposent précisément sur l’emploi de gallicismes – bien identifiables pour un auditeur hispanique – censés décrire une Française telle que la voit et l’entend un Argentin.

tu es un “biscuit” aux cils bien faits
 poupée terrible bien cotée !
 Tu es du Trianon..., du “Trianon” de Villa Crespo,
 Petite cocotte, jouet d’occasion... »

Par sa manière de parler (différenciation diastratique) le narrateur protagoniste laisse entrevoir son appartenance à un milieu quelque peu marginal, à une strate sociale, voire à une catégorie socioprofessionnelle. Le ton de reproche laisse supposer qu’il a eu une liaison avec cette dame. Il s’agit peut-être de son ex-amant ou de son ancien souteneur dont les propos sont certainement liés à une rupture et, ici, c’est encore l’utilisation du discours *lunfardesque* qui nous renseigne. En interpellant avec dédain son ancienne maîtresse, il truffe son discours de gallicismes – les mots *ventolin* : argent ; *gigoló* et *bacán* (proxénète) ou encore *champán* – afin d’imiter discours de cette « poupée terrible » que l’on suppose française à moins qu’il ne s’agisse d’une *afrancesada*, car, à l’époque, comme les filles de joie françaises étaient les mieux cotées sur le marché « *muñeca brava bien cotizada* », certaines femmes argentines imitaient ce modèle. La remarque pleine de malice montre bien qu’il s’agit plutôt d’une *afrancesada* : « *Sos del Trianón... del Trianón de Villa Crespo* », ce qui est bien mis en valeur lorsque l’on écoute le tango dans la version d’Adriana Varela, par exemple¹⁹. Ce *Trianon de Villa Crespo* n’est peut-être qu’un lieu qui, bien qu’empruntant son nom au Trianon où vécurent les maîtresses des rois français, est bien moins luxueux que son homologue versaillais, et ne serait qu’un cabaret miteux situé dans un quartier mal famé de Buenos Aires. Tout ceci est, cependant, de l’ordre des présupposés et s’inscrit dans une situation d’énonciation très répétitive présente non pas dans cette seule chanson de tango, mais dans beaucoup d’autres, voire dans le genre lui-même. Contrairement à la lecture que l’on peut faire dans les anthologies, l’écoute des chansons montre que, pour comprendre le *lunfardo* et plus largement le langage du tango, il ne suffit pas de chercher une définition standard des mots *lunfardos* dans les dictionnaires spécialisés, il est aussi important de considérer les situations d’énonciation, de savoir qui dit quoi, et à qui l’on adresse tel ou tel mot. On peut comprendre ainsi que le mot « madame » ne signi-

19. Adriana VARELA, *Tangos de lengue, Varela canta a Cadícamo*, CD, N M 15784, Melopea, Argentina 1995 – Madrid, 2000.

fié pas ici femme mariée et n'est pas non plus un traitement de respect mais justement le contraire. L'emploi qu'en fait le personnage masculin est destiné à désigner de manière ironique une fille de joie. Dans ce tango et bien d'autres, le terme « champagne » ou *champán* est un mot clef qui n'indique pas seulement le « vin blanc mousseux », définition purement dénotative mais qui a dans le langage codé du tango une multitude de connotations. Le champagne ne semble pas ici être associé à la convivialité ou aux réjouissances collectives (noces, baptêmes) ni être non plus une boisson douce, tant il laisse dans la chanson un arrière-goût amer, car il annonce la déchéance de la femme. Symbole du péché, pomme de l'Ève des paroles de tango, la blondeur de la boisson est sans hésitation l'attribut de la femme pécheresse qui, dans la chanson, est nécessairement blonde, teinte de préférence comme le montre le texte du tango *Pompas de jabón*.

Comme la plupart des argots, le *lunfardo* est un langage sexué marqué par un type de discours masculin. Ce vocabulaire, qui fut à l'origine celui des durs et des voleurs, est profondément associé à la notion de virilité, consolidée par la thématique des tangos où le *lunfardo* demeure l'attribut langagier de leurs protagonistes légendaires : *le compadre*, *le compadrito* et *le malevo*. Si le *lunfardo* est valorisant dans la représentation des personnages masculins, il est en revanche, plutôt dénigrant pour les personnages féminins, contrairement à la langue française d'où l'apostrophe : « *Che madame que parlás en francés* ». L'effet ironique de cette chanson résulte de l'association de marqueurs lexicaux typiquement argentins comme « ché » et de nombreux gallicismes censés représenter la manière de parler de la protagoniste « madame ». L'emploi humoristique de certains termes hybrides tel que le mot *parlás* (formé d'un verbe français « parler » mais conjugué en espagnol d'Argentine : *vos parlás*) souligne l'intention moqueuse du locuteur dont le but est de mettre en évidence le jeu de séduction de cette fausse française et ainsi la ridiculiser.

L'écoute de cette chanson nous montre que la fonction poétique des mots provient des multiples récurrences des configurations thématiques, référentielles et phoniques ainsi que de la répétition de toutes sortes de clichés qui ont également dans le tango une valeur rythmique ; elles correspondent à un désir de l'auditeur de trouver dans le tango certains repères lexicaux agissant simultanément sur les plans phono-

logique, sémantique et symbolique. Ces différents niveaux aboutissent à ce « langage du tango » qui, nous l'avons largement constaté, apparaît systématiquement lié au *lunfardo*.

En réalité, si on s'en tient au seul lexique, ledit « langage du tango » désigne une sorte de supra système lexical dans lequel chaque mot (outre sa définition sémantique) peut être défini, par les rapports d'opposition et de similitude qu'il entretient avec d'autres termes du même texte ou d'autres tangos. Ces lexies agissent comme des mythes – selon la dénomination empruntée à Lévi Strauss²⁰ –, c'est-à-dire comme des mots-clefs qui structurent les récits mythiques, des mots à eux seuls capables de restituer toute une histoire.

Conclusion

Lorsque les enquêtes et les études sociologiques de terrain font défaut, comme dans le cas du *lunfardo*, il est fréquent d'étudier certains phénomènes du langage argotique à travers la littérature, c'est pourquoi la chanson fut toujours un corpus privilégié pour l'étude du langage populaire²¹. Le fait de concentrer en quelques couplets le maximum d'efficacité émotive, accordant aux mots des valeurs sémantiques et symboliques assez précises et plus ou moins constantes dans le temps, constitue, entre autres, un avantage non négligeable pour l'étude de vocabulaires très fluctuants et instables. Elle offre aussi la possibilité d'observer la fréquence d'utilisation des lexies, les configurations lexico-thématiques, leur redondance et leur stabilité tout au long des décennies, mais ne permet, en aucun cas, une analyse sociolinguistique. En effet, dans le cas de la chanson de tango, on n'est pas en présence du discours oral spontané d'un locuteur quelconque, mais on étudie des textes écrits dont l'oralité est artificielle²². Il s'agit donc pour l'auditeur,

20. Claude LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1996, p. 169-70.

21. Pour l'analyse du langage populaire ainsi que pour celle de l'argot français ou le *caló* espagnol, l'étude de la chanson populaire a été de tout temps une source de choix. Dans son travail *El Léxico caló en el lenguaje del cante flamenco* (Seville, Universidad de Sevilla, 1978, p. 51-53), Miguel Roperó Núñez signale l'intérêt qu'offrent les *coplas flamencas* pour l'étude du langage populaire, et précise que ceci avait été déjà remarqué par Schuardt, en 1881, ainsi que par R. J. Cuervo qui accordait à la chanson populaire le statut de source principale pour la sélection du lexique.

22. Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 36.

ou le chercheur, non pas de déchiffrer des informations plus ou moins subtiles qui se rapporteraient à des locuteurs « réels » ou encore de céder à la tentation du langage en tant que « miroir » de la société, mais plutôt d'observer les fonctions aussi bien référentielles qu'esthétiques du langage dans un genre artistique particulièrement riche, la chanson de tango, qui, au-delà de la poésie, propose un jeu de communication entre l'émetteur et l'auditeur. C'est pourquoi il nous semble essentiel de tenir compte des conditions dans lesquelles se réalise l'acte d'énonciation chanté – performance – et la réception des messages verbaux dans des circonstances déterminées, ceci pour comprendre la manière dont le tango et son langage ont fixé les représentations symboliques à travers des stéréotypes linguistiques qui ont joué un rôle prépondérant dans la transformation du tango en véritable mythe.