

# Marseilletango.fr

[Retour accueil](#)

## Histoire de la Danse : Influences et Création

### Au départ était la Milonga

- [Naissance de la Milonga à Buenos Aires](#)
- [Au Brésil : la Maxixe](#)
- [Une expérience originale à Marseille](#)



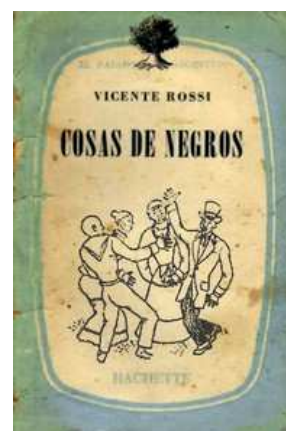
### . . . puis vint le Tango

- Personnages et populations en présence
  - [Les Noirs](#)
  - [Populations urbaines et portuaires](#)
  - [Gauchos des abattoirs](#)
  - [Compadre et Compadrito](#)
  - [Los Niños mal de familia bien](#)
- Les lieux de naissance
  - [Les Academias de Baile](#)
  - [Les lieux de prostitution](#)
- Premiers pas : [Cortes et Quebradas](#)
- [Notes et conclusions de l'auteur](#)

## La Milonga

C'est la partie la plus difficile à appréhender par manque de documents et de témoignages concernant cette période qui situe autour de 1870. Très probablement nous ne saurons jamais ce qui s'est passé exactement lors de la création de la danse appelée Milonga. Une seule chose est certaine : à un moment de l'histoire, dans le Rio de la Plata, un phénomène particulier, lié au mélange des populations et des cultures, allait donner naissance à la Milonga, danse nouvelle et originale, qui allait, non seulement perdurer au fil du temps de façon autonome, mais être également en grande partie à l'origine du Tango.

Pour **Vicente Rossi** ("*Cosas de Negros*"), Hachette 1928, dans les "*Quartos de las chinas*", chambres qu'occupaient les femmes à soldats près des casernes, on dansait "à la Française" mais de manière moins guindée. Les corps s'enlaçaient et les bustes se touchaient, la danse préférée s'appelait "*Danza*" (probablement les dernières formes de la contradanza qui annonçaient le *Danzon*, danse de couple réputée particulièrement lascive). Importée de la Havane par les marins, elle fut rebaptisée "Habanera" du fait de son origine (celle-ci fut supplantée à Cuba par le Danzon vers 1870, date approximative de l'apparition du Tango). Toujours pour Vicente Rossi, c'est cette danse, qui accompagnée souvent par des Noirs à l'accordéon, un des instruments où ils excellaient, qui fut rebaptisée ensuite "*Milonga*". Il est vrai que la Milonga en tant que musique et chant, était très présente dans les soirées, et la fusion entre le rythme de la Habanera et de la Milonga étant inévitable, tant ils étaient proches, il est fort plausible de penser que l'ultime façon de danser la Habanera, c'est à dire fortement enlacés, fut naturellement employée pour danser de la même façon sur la musique Milonga. L'histoire de la danse est fertile en situations de ce genre : les danseurs transposent (puis ensuite adaptent) leur façon de danser à une nouvelle musique qui arrive avec un rythme suffisamment proche de l'ancienne.

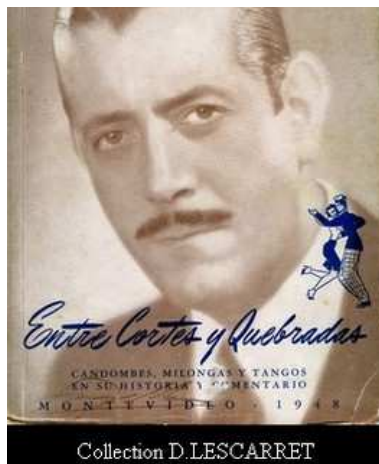


On peut cependant formuler d'autres hypothèses, car rappelons le, cette partie de l'histoire manquant cruellement de témoignages, tous les historiens en sont réduits aux hypothèses. Regardons les populations en présence dans les casernes : des blancs issus de l'immigration européenne, des Noirs que l'on envoie en première ligne contre les Indiens et qui jouent de l'accordéon et du violon, et des Gauchos soldats, dont certains taquinent la guitare. Rien n'est plus plausible que de penser que dans les réunions avec les filles, quelques Gauchos aient joué des airs de Milonga, que les Blancs, reconnaissant le rythme familier de certaines de leurs danses paysannes d'origine (voir à ce sujet la rubrique "Rythme du Tango"), et des danses à la mode, se soient mis à danser à leur façon. Les Noirs, déjà partiellement déculturés et n'ayant jamais dansé en couple, pratique absolument taboue en Afrique, auraient alors imité les Blancs, apportant un style particulier aux danses qu'ils apprenaient. Parmi celle-ci, une des plus proches rythmiquement de la Milonga, était sans doute certaines formes de Polka lissée, danse pratiquée à cette époque dans toute l'Argentine, danse à laquelle il faut sans doute associer la mazurka.

*Ainsi la Milonga (la danse) pourrait n'être qu'une adaptation de la Polka, dansée sur de la Milonga (la musique) et les Noirs, apprenant cette danse des Blancs, en auraient modifié l'interprétation et le style.*



Et le Candombe ? Regardons ce qui se passe en Uruguay, pays où l'influence des Noirs a perduré, et perdure encore, beaucoup plus longtemps qu'en Argentine. Dans ce pays où leur influence a été certainement plus importante, Pintín Castellanos, situe entre



1827 et 1829 la disparition des Candombes. Il mentionne, en 1867, la présence en tout et pour tout d'une cinquantaine de métis au carnaval, dansant habaneras, mazurkas, polkas, valse, et marches, s'accompagnant de guitares, flutes, violons, clarinettes, trompettes à piston, tambours et masacallas. Les chansons composées par les Noirs sont dédiées et à l'éloge des grands personnages de la République, Président compris. Comme on peut le voir dans ce témoignage, il ne reste pratiquement rien de typiquement Africain, sauf, très probablement une manière particulière de bouger et de placer les accents dans la musique.

On peut donc raisonnablement penser que le rôle du Candombe en tant qu'initiateur de la Milonga, aux alentours de 1870, est relativement négligeable dans une approche linéaire de la création de cette danse ; par contre, la manière particulière qu'avaient les Noirs de danser les danses de Blancs à cette époque, a eu très certainement une influence majeure sur le style qu'allaient prendre les danses de couple spécifiques du Rio de la Plata, Milonga d'abord, et surtout Tango ensuite, de même que la façon de jouer la musique fut de la même manière influencée par les Noirs, ceux-ci, sur un même

rythme de base, déplaçant les accents.

D'autres théories se doivent d'être mentionnées, même si des confusions de dates peuvent leur être reprochées : la création de la Milonga en tant que danse ayant vraisemblablement précédé la venue des Compadritos, et que la notion de "bals des Noirs" demande, elle, à être précisée :

**Ventura Lynch, "La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República"** ( Buenos Aires La Patria Argentina 1883), assure que la Milonga a été inventée par les " **Compadritos** " qui, fréquentant les bals des noirs, s'amusaient à parodier leur façon de danser. (*On peut se demander si cette thèse ne pourrait pas être "retournée" l'histoire pouvant être advenue comme dans la création du Cake Walk aux Etats-Unis : les Blancs se moquaient des Noirs et copiaient leur façon de danser qu'ils trouvaient ridicules, alors qu'en fait c'était initialement les Noirs qui se moquaient des Blancs en parodiant leurs danses. Un jeu de dupes à double entrée.*) Cependant, si on s'accorde à situer la création des Milongas autour des casernes, il est peu probable que les Compadritos y aient été présents, ceux-ci s'accordant mal à fréquenter des lieux représentant l'ordre, et même parfois la répression. Il est probable que l'arrivée des Compadritos se situe plus tard, à l'époque des fameuses Academias de Baile, période plus proche de 1880 (?).

**Fernando O. Assunção**, dans son ouvrage, " **El tango y sus circunstancias**", écarte la Habanera dans la formation de la Milonga : " **Muchas razones me llevan a descartar la habanera o danza cubana en la formación de la milonga, que en cambio reconozco vinculada a los primeros tangos criollos.** " *Beaucoup de raisons m'amènent à écarter l'habanera ou la danse cubaine dans la formation de la milonga, alors qu'en revanche, je lui reconnais un rôle dans l'élaboration des premiers tangos criollos.*



NDLA : Ce qui conforte la théorie de Fernando O. Assunção est la vitesse. Même si la "Habanera du pauvre" était moins cérémonieuse que celle des beaux salons, le rythme en était très lent, plus lent que celui de la Milonga. l'influence de ce ralentissement se fera sentir, plus tard, lors de l'apparition du Tango. La conclusion de Fernando O. Assunção est la suivante :

" **Eso milongones originales del suburbio, hechos para bailar, nacidos en los cuartos de las chinas cuarteleras y en pulperías de extramuros con "casa de trato adjunta", ambientes de los mas pesados y fuertes en la escala descendiente lupanaria, recibieron también el honorífico nombre de "milonga de reñidero", y eran las preferidas, según se ha dicho, de los compadrones o delincuentes del bajo.** "

" Ces "milongones" originaux du faubourg, doués pour la danse, nés dans les quartiers des filles à soldat, et dans les " pulperías " de banlieue, dans des ambiances pesantes de lupanars de bas de gamme, ont aussi reçu le nom honorifique de " milonga de reñidero " (que l'on pourrait traduire par "Milongas des exclus ou des marginaux"), et c'était les préférées, à ce qu'on se dit, des compadrones ou des délinquants. "



Enfin il est évoqué dans plusieurs ouvrages le fait que la Danza et la Habanera auraient été introduites dans le Rio de la Plata par des marins Espagnols. Cependant, si l'on regarde bien les dates, on peut raisonnablement douter de cette affirmation : à cette époque, non seulement tout ce qui est Espagnol est fortement rejeté suite aux guerres d'Indépendance, mais la marine Espagnole n'existe plus sur l'Atlantique. Les Anglais y sont rois, et de plus contrôlent tout le commerce de Buenos Aires. Les seules concurrences maritimes dans les régions de la Caraïbe, du Brésil et du Rio de la Plata sont les Etats-Unis, et quelque peu la France. Aucun de ces trois pavillons n'emploie de marins Espagnols. C'est donc soit des équipages Cubains enrôlés au voyage, soit des équipages Français, qui amènent ces danses. On peut même envisager que ces deux origines aient pu coexister dans le temps, puisque les deux



cultures avaient en commun des rythmes identiques, de Contra-danza (Culture Française de Santiago de Cuba) et de Habanera (Culture Espagnole de la Havane). Nul ne le saura probablement jamais.

*On peut donc, retenant les hypothèses les plus plausibles, raisonnablement penser que la Milonga fut, à l'origine, une adaptation de la Polka (et sans doute de la Mazurka), créolisée dans un "melting-pot" composé de Soldats aux origines diverses, Européens immigrés, Créoles, anciens esclaves Noirs, Gauchos, Marins enrôlés dans l'armée, et de Prostituées.*

Pour essayer d'éclairer cette partie de l'histoire, regardons ce qui se passe parallèlement dans d'autres pays, le Brésil d'abord, la France, et plus particulièrement Marseille, ensuite :

## Au Brésil



Já que hoje a influência é francesa, vamos o República machado Presidente



Storni, Salada comemorativa do 15 de Novembro  
Extrait de "Samba de Gafieira" de Marco Antonio Perna

A peu près à la même époque (1870 fin de la guerre du Paraguay), un phénomène équivalent se passait au Brésil. Là il semblerait que les choses soient historiquement plus précises, et elles peuvent nous éclairer sur ce qui a pu se passer en Argentine. Les populations en présence sont les mêmes, ne manquent que les Gauchos. Les lieux de danse se divisent, comme en Argentine, en lieux réservés à la haute bourgeoisie, et en ceux des bas fonds. Les danses pratiquées sont les mêmes : Polka, Valses, Mazurka, mais là aussi on observe que la manière de danser diffère suivant les lieux. Pour une même danse, deux styles s'opposent : l'un conforme à la norme et à l'élégance, l'autre plus canaille et plus populaire.

D'une adaptation, encore une fois de la Polka, matinée d'un peu de Mazurka, allait naître une nouvelle danse, la **Maxixe**, surnommée le **Tango Brésilien**, et ancêtre de la **Samba de Gafieira**, elle même très proche, dans la forme, de la **Milonga**.

Écoutons **Marco Antonio Perna** :

*" La guerre du Paraguay se termina en 1870, causant un bouleversement complet dans la ville de Rio de Janeiro, et provoquant la fin de l'hégémonie de la Polka. La fin de la guerre amena plusieurs mois de festivités et de bals. Elle provoqua également un accroissement de la population urbaine, et conséquemment des activités sociales. Cet accroissement de la population, à majorité composée de gens pauvres, fut le point de départ d'un mouvement musical et de danse dans Rio de Janeiro, créant La Maxixe, le Choro, et plus tard le Samba."*

Les classes populaires rajoutèrent à la Polka, plus de sensualité, et y incorporèrent quelques pas de **Negaças de Lundum**, et de **Batuque**. Comme on peut le voir, les choses se sont passées dans des contextes équivalents, et il est clair en ce qui concerne la Maxixe, qu'il s'agit bien d'une adaptation de la Polka, copiée des élites par les couches populaires, Polka à laquelle on a rajoutée des mimiques (aujourd'hui disparues) et quelques pas de danse des Noirs. L'auteur précise également qu'il fut rajouté, à la même époque, de nombreuses figures, tours et pas compliqués, à la Polka d'origine.

Sur l'image de gauche, tirée de l'ouvrage, "**Samba de Gafieira de Marco Antonio Perna**, on peut voir un parallèle intéressant entre, la Maxixe (prononcez Matchiche) au Brésil, le Tango Argentin, et la danse Apache à Paris. Voir le chapitre " le passage à Paris ".

Notons que la Maxixe fut la première danse en **Abraço** très serré au Brésil, rajoutant un contact de tout le corps, à celui qui existait déjà dans la Polka.

*Phénomène très intéressant souligné par les historiens : la danse précéda la musique !*

En effet au début de la création de la Maxixe, les danseurs évoluaient sur de la Polka, et c'est sur cette musique qu'ils inventèrent de nouveaux pas et une nouvelle manière de danser. Ce n'est que plus tard, que la musique de la Polka fut modifiée par l'incorporation des accents du **Lundum**, d'origine Africaine, et que petit à petit la musique évolua vers une forme nouvelle et particulière associée à la danse. Ce phénomène, historiquement vérifié dans ce cas particulier, est très probablement celui, qui partout dans le monde où la population n'apprenait pas à danser en école (cas des couches populaires), a prévalu dans l'évolution et la création des danses. Les danseurs transposant leur pas qu'ils maîtrisent et les adaptent à une nouvelle musique qu'on leur propose, où à l'inverse, les musiciens adaptent leur manière de jouer, au style et évolutions des danseurs.

*Il n'y a jamais rupture ni parallélisme entre danses et musique, anciennes et nouvelles, mais transformations, plus ou moins synchrones, phénomène récurrent dans l'histoire de la danse de couple.*

Deux autres cas peuvent être évoqués : celui d'**Enrique Jorin**, dont on prétend que c'est en observant les difficultés des danseurs à exécuter le **Mambo**, et le fait que naturellement ils effectuaient un pas chassé pour s'adapter à la rythmique (on verra le parallélisme de forme entre la "**baldoza doble**" de la **Milonga Traspie**, et le carré du **Cha cha cha**), qu'il décida d'écrire des

morceaux plus lents incorporant le rythme du pas chassé (adaptation de la musique à la danse) ; autre exemple, mais à l'inverse (adaptation de l'ancienne danse à la musique) : les danseurs Américains et compétiteurs Anglais de **Fox-trot** amenèrent leur pas (y compris en Argentine !) dans le Tango, le modifiant dans le cadre de la compétition pour arriver à certaines formes et figures du tango de Danse Sportive. Dans ces domaines, par manque de témoignages, les certitudes n'ont rien d'absolu.

Par contre et dans le même esprit, une chose est certaine historiquement : la danse du Tango allait être totalement modifiée lors de son passage à Paris, alors que musicalement, cet épisode n'eut quasiment pas d'influence sur le style et la composition.

Regardons une reconstitution d'une Maxixe de Salon (probablement très différente de celle des bas-fonds !) Cliquez sur la flèche centrale



*Avec tous nos remerciements à Ruth Evans et Charles Worsley pour leur aimable autorisation à publier ce clip, et pour leur talent à faire revivre les différentes formes des danses de couple à travers l'histoire*

On remarquera les pas caractéristiques de la Polka : pas chassés latéraux et marche parallèle en talon-pointe, que l'on retrouve dans le **Tango Américain** et qui devait sans doute également exister au début du Tango en Argentine. Le travail sur talon, assez rare en danse se retrouve dans certaines figures de Milonga, mais sous une forme plus libre, et essentiellement chez le danseur, à l'inverse de la **Valse Anglaise** ou de la **Valse Lente** où il peut être utilisé dans un tour (le fameux "tour talon"). On peut voir aussi un petit saut que l'on retrouve parfois en Milonga et une amorce de **Quebrada**. On remarquera également la carrure en huit temps que l'on retrouve (entre autres) dans la Milonga et en huit temps forts dans le Tango.

On peut retenir de cette étude d'un phénomène quasiment identique à celui de la création de la Milonga, qu'il s'agit d'une danse de la haute société, principalement la Polka, imitée en la popularisant et en l'encanaillant, par les couches populaires d'une grande métropole (Rio de Janeiro dans un cas, Buenos Aires dans l'autre), incorporant quelques pas et attitudes de danse Africaine, et pratiquées dans les bas-fonds de la ville. Il est vraisemblable que l'apparition de la Milonga, juste un peu plus bas en latitude, ait suivi un cheminement parallèle.

La Maxixe, comme nous le verrons au chapitre " Passage à Paris " a été la grande concurrente du Tango Argentin auprès des Parisiens, et participa à la transformation, diffusée et plus connue sous le nom de ... Tango Brésilien.

### Une expérience originale à Marseille

Exactement à la même époque qu'à Buenos Aires (1856), Marseille recevait en nombre une multitude d'immigrés Italiens, venant principalement du **Piémont**. Leur accueil fut encore plus difficile et hostile qu'en Argentine, et ils se regroupèrent dans un quartier appelé " **Racati** ". Confinés dans des espaces très restreints, souvent des appartements, ils inventèrent un style de danse particulier, appelé " **Danse à petits pas** " puis, du nom du quartier " **Danse Racati** ". Les pas des Polkas, Valses et Mazurkas furent lissés et rétrécis. Deux survivants de ce style actuellement en train de disparaître, ont bien voulu, sans connaître ce qui allait suivre, danser simplement chacune des trois danses typiques du style. Précisons qu'ils n'ont jamais connu la Milonga. Sur les trois danses, la Polka a été retenue comme étant la plus caractéristique, illustrant la théorie qui allait suivre.

Sur la première Vidéo, vous verrez la Polka d'origine dansée sur la musique d'origine ; sur la seconde vidéo, la musique a été changée au montage, la Polka étant remplacée par une Milonga d'**Alfredo de Angelis**. Les petits glissements rythmiques sont dus à la manipulation, et non à la mauvaise qualité de la danse.

***Précisons bien que les danseurs n'étaient absolument pas au courant de l'expérience et qu'à aucun moment ils n'ont entendu de Milonga. Ils sont simplement venus présenter leur danse traditionnelle ancestrale et sur leur musique :***

### ***la Polka Racati***

*Merci mille fois à Gérard et Marie pour leur coopération, leur talent et gentillesse.*



Les ressemblances sont à l'évidence extraordinaires, tant par le " **Traspie** " que par certaines figures (lancement du tour à gauche par exemple ou la corrida en déboîté). Si l'on considère que deux types de population, sans lien entre elles, et à la même époque, ont généré quasiment la même forme de danse, ceci tendrait à prouver que la danse ainsi créée n'est qu'une adaptation de la danse commune antérieure. Ainsi la Milonga ne serait qu'une simple adaptation de la Polka. Les différences entre les deux styles viendraient des influences supplémentaires reçues par la Milonga (musique Milonga, déplacement rythmique des interprétations des Noirs, apports de la culture Cubaine), mais à l'évidence ces influences, en termes de danse, précisons bien, auraient été mineures. Ceci n'est qu'une théorie, mais après avoir montré la Polka " truquée " avec une musique de Milonga, à des danseurs et spécialistes de haut niveau, tous ont été abusés et on identifié sans hésiter, une Milonga avec Traspie en lieu et place de la Polka. On remarquera également que le croisé (de la **Salida**) n'est pas une spécificité de la Milonga ou du Tango, mais on en reparlera plus loin au sujet de l'influence, cette fois de la **Valse**. L'expérience a été corroborée avec un second couple.

Il faut tempérer l'aspect irréfutable de cette expérience, car si les Italiens sont bien arrivés au début du 19e siècle à Marseille, il semblerait que le quartier de la Gare Saint-Charles ait été investi à deux reprises par deux flux migratoires successifs, avant et après la fin de la première guerre mondiale, comme le mentionne **Emile Témime**, dans l'ouvrage de référence " **Migrance** " (Editions **Jeanne Laffitte** / 1991), et on ne connaît pas précisément la période exacte de création du style Racati : avant ou juste après cette période de la guerre.

Cependant, si l'on considère, d'une part que le Tango n'avait pas encore atteint les couches les plus populaires, en particulier dans les campagnes, et plus précisément en Italie, on peut accepter l'hypothèse, fort plausible, que même si ces immigrés étaient arrivés vers 1920, ils n'avaient jamais entendu parler du Tango. Et même si celui-ci existait dans quelques endroits de la ville, compte-tenu du fait que ces endroits leurs étaient totalement interdits, et que le réflexe de conservation du lien culturel, propre aux populations immigrées, les incitait, dans un premier temps, à se replier sur eux-mêmes et à se refermer sur leur culture, seul ciment social et souvenir de leur pays d'origine, et rejetant les autres, il n'avaient guère de chance de connaître le Tango. Emile Témime insiste bien sur le fait que ces populations vivaient culturellement en autarcie.

## Le Tango

### Les populations en présence

#### Les Noirs

Estrada (1863) affirme que "Hoy casi no hay negros en Buenos Aires...."

Gálvez affirma lui en 1883: " *Ahora son pocos, muy pocos los negros, ya no hay candombes. El barrio de los tambores queda como un recuerdo... Quedan algunos que los han visto en sus últimas manifestaciones colectivas, y esa fiesta popular y puramente de africanos, no volverá a reproducirse mas. [1883: 257] ... tienen predisposiciones para la música y los negros civilizados que ahora existen no sólo saben leer y escribir, tienen sus academias de baile, sus sociedades que lucen en el Carnaval con alegres trajes y con la música instrumental que ellos mismos dirigen y tocan. Tienen hasta sus periódicos, y la raza de color, como la llaman* "

"Actuellement les Noirs sont peu nombreux, vraiment peu nombreux, il n'y a plus de Candombes. Il ne reste qu'un souvenir du quartier des tambours... Il ne reste rien des manifestations collectives que nous avons vu, ni de ces fêtes populaires et purement Africaines, et on ne les reverra plus... (parlant des Noirs) ils ont des prédispositions pour la musique, et ceux d'aujourd'hui, non seulement savent lire et écrire, mais tiennent des académies de danse, et des sociétés qui brillent dans le Carnaval avec des vêtements colorés (joyeux), et une musique instrumentale qu'eux mêmes dirigent et jouent. Ils possèdent même leurs journaux, pour la race de couleur, comme ils l'appellent."

L'information est intéressante car elle souligne un fait important : en 1883, les Noirs jouaient en défilant, une musique instrumentale, sur des instruments issus de la culture Européenne.



La Historia del Tango, sus Origenes / Corregidor 1976  
On remarquera que pas un noir ne figure sur cette photo célèbre

Que reste-t-il donc de la population Noire ? Exterminée par la guerre, les épidémies de choléra (1867) et de fièvre jaune (1870), il en reste très peu à Buenos Aires. Les survivants se sont divisés en deux catégories bien distinctes : la première s'est intégrée à la population et au mode de vie des Européens, créant une nouvelle classe moyenne, rejetant ses racines Africaines : quelques années plus tard on en retrouvera certains comme ingénieurs, journalistes ou commerçants ; l'autre partie, rejetée par la population, vit dans les "franges" et a vu tous ses petits métiers, accaparés par les immigrants Italiens qui arrivent en masse. C'est dans cette catégorie que l'on trouvera les patrons d'**Estancias**, de bars, d'**Academias**, et autres lieux mal famés, confinés dans les quartiers à soldats, marins et prostituées. Également remplacés par des musiciens **Italiens** ou **Allemands**, les musiciens Noirs se verront rapidement remplacés dans leur fonctions d'animer les bals des Blancs.



Les Noirs "**licencieux**" : l'expression est de **Fernando Assunção**, et permet de différencier la partie de la population des anciens esclaves qui ne s'est pas intégrée dans les différents corps de métier de la société de Buenos Aires et Montevideo. Si Fernando Assunção s'insurge contre le fait que les Blancs réduisent les manifestations chantantes et dansantes d'origine Africaine, à des formes de débordements sexuels, n'oublions pas la notion de tabou existant dans cette culture et concernant le fait de prendre une femme dans ses bras. Les danses de fécondité, à distance, étaient déjà d'une rare évocation et intensité (l'auteur de ce site en a fait l'expérience en Afrique dans un village reculé dans le désert du **Farlo** au **Sénégal**, et en a d'ailleurs été, profondément marqué), il est fort à parier que dès lors que les barrières de l'interdit allaient être brusquement brisées, les débordements excessifs ne pouvaient être qu'inévitables. Le **Père Labat** aux Antilles Françaises (entrepreneur, combattant et négociant autant qu'ecclésiaste), fut tellement choqué par les danses de fécondité et le côté sexuel de certains coutumes (il disait volontiers des Noirs que "leur complexion chaude les rend fort adonnés aux femmes"), qu'il fit interdire ces danses et résolut d'apprendre **Menuet**, **Polka**, et **Mazurka**, mais sous contrôle, aux esclaves.

Un des principaux rôles tenus par les Noirs fut d'ouvrir les **Academias de Baile**, non pour y faire perdurer le **Candombe** comme il est parfois écrit, mais pour faire danser les danses de couples habituelles, polkas, mazurkas, valse, etc, et les premiers Tangos. La plupart des musiciens y étaient Noirs et avaient reçu une formation aux instruments classiques. Pour la danse, ils allaient marquer de leur empreinte la naissance du Tango, par la modification du style pratiqué par les Européens dans les danses de l'époque (plus souples et plus provocateurs), et par la création d'une figure nouvelle et caractéristique du tango : la **Quebrada**.

Nié totalement pendant des décennies, le rôle des Noirs trouve aujourd'hui de fervents défenseurs, et l'on peut observer, comme c'est souvent le cas, que l'on a tendance à passer d'un extrême à l'autre. Les Noirs n'ont sûrement pas inventé le tango, mais modifiant la gestuelle des danses Européennes, ont marqué le style de ce qui va être dansé jusqu'au passage de la danse à Paris au début des années 1900. Leur influence disparaîtra rapidement, mais c'est grâce à eux, par l'introduction de mouvements "licencieux", que le Tango suscita une telle curiosité et de telles polémiques dès son arrivée à Paris et le succès mondial qui s'en suivit. Le reste est une autre histoire ... à explorer sur les pages suivantes.

## Les populations en présence

### Populations urbaines et portuaire d'origine Européenne

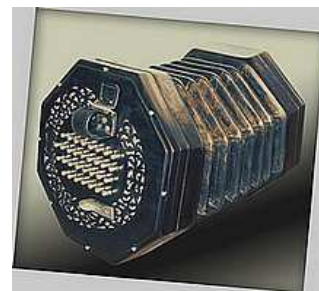
La moitié de la population de Buenos Aires et une bonne partie de celle de Montevideo, sont des descendants des premiers arrivants, essentiellement Espagnols et en grande partie Français pour Montevideo. Dans ces populations, deux classes distinctes se sont rapidement formées : une classe dirigeante, possédant l'essentiel des richesses et des terres, et une autre assez

pauvre, se mêlant à celle des immigrants nouvellement arrivés. Ceux-ci, quoique à majorité **Italiens**, se composaient de **Basques**, de **Français**, d'**Allemands** (dont de nombreux musiciens), d'**Anglais** qui monopolisent le commerce ... et certaines tavernes près du port, de **Juifs Polonais** qui investirent le domaine de la prostitution ordinaire, et de divers ressortissants des **Pays de l'Est**. Tous, de culture Européenne, ont en commun des rythmes ancestraux transmis par les musiques et danses folkloriques, mais également les danses dites "à la mode" dans toutes les couches de la société, **Polka**, **Mazurka** et **Valse**, sous diverses formes bien entendu.

Ils connaissent l'**Abrazo** et les fondamentaux de la danse sociale en espaces fermés. Culturellement, ils sont prêts à accueillir de nouvelles façons de danser, certains se sont déjà "frottés à la Milonga", certains sont clients des bordels, d'autres sont musiciens. On trouvera parmi eux les "**Niño bien**" et les "**Compadritos**" (voir texte un peu plus loin).

À côté des citadins, des cultures spécifiques coexistaient également, qui eurent sûrement un rôle important. On retrouve ici les militaires et la culture des ports qui se subdivise entre celle des sédentaires (portefaix, dockers, lamaneurs, etc ...) et celle des navigateurs. Chez ces derniers, on remarquera qu'ils possédaient dans leur culture propre, en sus de celles qu'ils véhiculaient d'un continent ou d'une île à l'autre, deux éléments fondamentaux : la présence de rythmique de type habanera ou milonga dans les chants de marins, autant que dans le folklore de leur région d'origine (voir le chapitre sur le rythme du tango), et l'habitude de danser entre hommes (voir le chapitre sur [la danse entre hommes](#)).

Sur les navires Anglo-Saxons les **Sea Shanties**, chants de travail des marins, étaient accompagnés à l'accordéon ou, parce que plus compact et facile à transporter dans un sac marin, par un ancêtre du **bandonéon** de forme octogonale, le **Concertina**, inventé en 1829 et que l'on utilise encore parfois pour accompagner le tango.



De plus le brassage des cultures est permanent dans ce pays sous-peuplé. À titre d'exemple, cette image, tirée de "**The Graphic**" du **24 Octobre 1903** (Collection **D. Lescaire**), et qui montre des marins Anglais, apprenant, lors d'une journée festive organisée pour les distraire, le marquage des bœufs, avec des gauchos. Le chroniqueur précise que la séance fut suivie d'un **Asado** et d'une fête, la scène se déroulant sur les bords de la rivière Paraná. Bien évidemment, dans ce genre de fête, des femmes sont invitées, pas forcément de haute vertu, d'ailleurs, et comme depuis la nuit des temps, chants et danses se mêlent avant que les corps en fassent de même. Le lecteur me pardonnera, j'espère, cette image peu élégante, mais qui représente bien à mon sens (confessant en avoir vécu d'analogues !) la réalité des coutumes de l'époque.

Le commerce de la viande et des peaux allait être un des principaux vecteurs du brassage des populations : gauchos, péons, éleveurs, personnel des abattoirs, négociants, marins, tous allaient être en contact les uns avec les autres dans le cadre de leur activité, mais également dans les lieux de plaisir, où, une fois le travail terminé, les hommes allaient dépenser (souvent en une nuit) l'argent durement gagné.

## Les populations en présence

### Les "gauchos des abattoirs"



([cliquez pour agrandir](#))

Redonnons la parole à Carmen Bertrand :

*" Les abattoirs et les installations qui leur sont liées constituent une véritable enclave dans la ville. On accède à ceux du Sud par la Calle Larga, sorte d'appendice de la ville que redouble la Calle Sola, chemin solitaire comme son nom l'indique. " (En fait il semblerait qu'il parle là du quartier de Barracas, et non de la ville, elle-même de Buenos Aires) ... Les ateliers de salaison sont installés près du port de la Boca. C'est là aussi que*

*se trouvent les baraques où l'on prépare les principaux produits du Rio de la Plata, les viandes et les peaux ... les bestiaux sont chassés au lasso et égorgés à l'arme blanche, puis équarris en un tour de main ... à Barracas on peut voir des ponts, des murets, des digues fabriqués avec les ossements des vaches ..."*

Les gauchos, imprégnés du folklore de la Pampa, habitués au rythme de la Milonga, ont été le lien entre le "désert" et la ville. Ils s'y frottèrent, en particulier à La Boca, avec les ouvriers Basques, les marins Anglais, les Italiens immigrés, les Français taverniers, les quelques Noirs survivants, et beaucoup pensent que La Boca fut un des principaux "creuset" culturel qui vit l'avènement du Tango. Peu habitué à la danse de couple, les Gauchos apportèrent sans doute l'habileté et la virtuosité dans les pas, qu'ils avaient développé dans le Zapateo de la Chacarera, et allaient être à l'origine de deux autres socio-types fondamentaux dans la genèse du tango : les *Compadres* et les *Compadritos*.

On ne peut clore ce paragraphe, sans parler du quartier d'Abasto où se situaient les vieux Corrales, marché des bovins et abattoirs, situés en plein centre ville. Suite à un rapport dans *Les Anales del departamento nacional de higiene*, le conseil municipal pose, le 14 avril 1889, la première pierre de nouveaux abattoirs à l'extérieur de la ville, à *Mataderos*.

Si seuls, certains historiens citent Abasto comme un des premiers quartiers où le Tango est apparu, une chose est sûre, c'est qu'il est devenu par la suite un des hauts lieux du Tango. Outre ses vieux cafés, on y visite encore la maison de Carlos Gardel.

Mataderos a conservé depuis sa création, sa fonction de point de jonction culturel entre la ville et les Provinces, et est actuellement le lieu d'organisation d'une des fêtes les plus renommées d'Argentine. Toute la journée s'y succèdent chanteurs et orchestres, interprétant tout le folklore de la pampa, de la tradition gauchoesque, et de nombreuses Milongas. Des jeux à cheval, dont la *sortija*, consistant à enlever un anneau, avec un bout de bois, lancé sur un cheval au galop.



Mataderos 1908 Collection D.Lescarret



Quant aux dockers, qui chargeaient la viande et les peaux, leur instrument de travail, et de combat, était quasiment le même que celui des ouvriers des abattoirs, le mythique "*ganchito*" (ganchou en Provençal), de même que leur fréquentations et loisirs : les bars du port et les lieux de prostitution. Il est probable également qu'abattoirs et marchés proches travaillaient dès l'aube et que tous les noctambules et marins en goguette devaient s'y retrouver pour un repas et les dernières boissons, au petit matin. Quiconque est sorti la nuit dans un port a connu cette expérience, et ce sous toutes les latitudes. Devaient s'ensuivre inévitablement, bagarres et fraternisation, dans une ambiance de ripaille, chants, danses et femmes de fin de nuit.

Cette tradition exista dans tous les ports du monde jusqu'à la fin du 20e siècle. L'auteur de ce site a souvent pratiqué ce rituel des hommes de la nuit...

## Les populations en présence

### Compadre et Compadritos

Les *Compadres* : ce sont des survivants des Gauchos, chassés de la Pampa, réfractaires à l'armée, mais qui sont passés par la phase *Péon ou Gauderio* (voir la page sur les [Gauchos](#) à la rubrique "Grands Thèmes), première forme de socialisation pré-urbaine, convoyeurs de troupeaux vers les abattoirs, puis habitant permanent des





franges de la ville, ayant travaillé dans ces mêmes abattoirs ou dans les salaisons voisines. Leur courage et leur habileté au couteau en firent très rapidement des personnages respectés, chef de bande ou garde du corps des caciques locaux.

Qu'ils aient été danseurs, on en est certain, mais pas forcément de danse de couple. En effet les Gauchos excellaient

dans la pratique d'El Gato ou du Malombo, mais ne dansaient guère en couple dans la Pampa. En outre leur statut et le respect qu'ils se devaient d'imposer, étaient peu en conformité avec des exhibitions extraverties sur les pistes de danse. Cependant, ils allaient influencer leur avatars urbains, les Compadritos, qui eux, eurent un rôle plus certain dans l'élaboration du Tango.



**Horacio Salas**, (El tango BA 1986) en donne cette description, sous l'appellation " **El Guapo** " :

" ... La Guape était invariablement vêtue de noir, peut-être parce que son travail l'obligeait à côtoyer la mort. La pochette blanche, brodée à ses initiales et le foulard en Alpaga étaient les seules notes qui contrastaient avec sa tenue. En cas de malheur, il eut été déshonorant de mourir sur le trottoir dans une autre tenue ..." Toujours d'après Horacio Salas, cette tenue était une évocation de l'Espagne ancestrale, le costume noir copiant l'habit Philippin, avec le couteau comme substitut de l'épée de Tolède. Nul doute que le gaucho urbanisé, nostalgique de sa prairie et de sa liberté perdue, culturellement attachée à l'Espagne et voyant les arrivées massives d'immigrants d'autres contrées, vive dans une sorte de souvenir du passé, probablement de tendance morbide, lui faisant risquer sa vie à chaque détour d'un pâté de maison, danger qui ne l'effrayait point et qu'éventuellement il provoquait volontiers.

Deux Compadrito : Fray Mocho N°38, Buenos Aires, 13 de Enero 1913  
 Archivo de León Bernarós / La Historia del Tango / Corregidor 1989

Homme de bravoure et de courage, il était respecté par tous, y compris de la police, qui jamais ne l'aurait arrêté publiquement, mais le "conviait" à venir la voir au commissariat. Le Compadre allait non seulement devenir une figure de la dramaturgie Argentine, mais aussi le modèle d'une pâle imitation : le Compadrito

Le **Compadrito** est déjà un socio-type défini comme résolument urbain. A la différence du Compadre, il n'a généralement pas connu la Pampa. Simple imitateur du Compadre, il n'en a pas le courage propre aux Gauchos, même s'il en est souvent un petit-fils. C'est plutôt ce qu'on appellerait aujourd'hui une "petite frappe". Il est plus volontiers souteneur que garde du corps comme son modèle, et sa recherche du paraître, le rend efféminé dans son accoutrement. Il fait déjà partie d'un modèle social issu d'un prolétariat naissant en Argentine, et on trouve parmi eux des enfants de Gauchos sédentarisés, et également, des deuxièmes générations d'immigrants Italiens arrivés peu avant, enfants de la misère sombrant dans la délinquance. A peu près, à la même époque, à quelques années près, on trouve le même type d'individus en France, les **Apaches** à Paris (1902), les **Kangourous** à Lyon, les **Nervis** à Marseille, leurs codes vestimentaire étant assez voisins.

Le Compadrito n'est ni aimé, ni respecté. Il cherche querelle dans les bars, un couteau toujours dissimulé dans sa manche. Mais c'est également un personnage, gai, bon vivant, qui aime les femmes, boire, chanter et danser. On peut imaginer facilement qu'il ait été plus prompt que le Compadre, à investir les pistes de danse, pour se faire voir, courtiser (même si la manière devait être peu "courtoise") les cavalières, et ... prendre plaisir à la danse tout simplement. Il servira de thème central à plusieurs tangos célèbres : " **Los Compadritos** ", et " **Gigoló compadrito** " d'Enrique Cadicamo, " **Bailarin compadrito** " de Miguel Bucino, " **Compadrito de mi barrio** " de Juan Viera et Nino Lopez, sans oublier l' incontournable premier vers d' " **El Choclo** " :



Los compadritos, vistos por Eduardo Linage en "Critica".

*" Con este tango que es burlón y compadrito "*

Que l'on pourrait traduire : " Avec ce Tango qui est à la fois moqueur, et affaire de compadritos "

Notons le **Compadron**, pâle copie du Compadrito dont il a les défauts, mais pas les qualités, en particulier de courage.

## Les populations en présence

### Les " Niños bien "

D'après Juan Jose Sebreli (*Vida cotidiana y alineación / Buenos Aires / 1964*), une population très particulière allait jouer un rôle déterminant, dans la création du Tango les " Niños bien ", c'est à dire les fils de famille.

Au début des années 80, période qui nous intéresse, de grandes fortunes, liées à la possession de la terre, se sont constituées. Une nouvelle classe sociale, constituées d'anciennes familles coloniales, de nobles espagnols et de parvenus, enrichis dans le négoce, se constitua rapidement, et la nécessité de lieux de plaisir et de débauche sexuelle pour les jeunes gens fortunés, créa vite une catégorie sociale, dont le représentant fut baptisée " Niño bien ", abréviation de " Niño mal de familia bien ". Le simple énoncé de cette appellation complète explicite le comportement général de cette jeunesse dorée. Horacio Salas (*El Tango*) cite Luis María Jordán, en "Cartas a un extranjero", 1924, lui-même cité par Domingo Casadevall en "El tema de la mala vida en el teatro nacional" :

*" ... la jeunesse dorée refaisait dans le centre de la ville, ce qu'elle apprenait dans les faubourg où elle se rendait pour danser le tango et autres choses bizarres ... Los Indios (les Indiens comme on les appelait) de 1890, "denegra melena y bigotes provocadores" (chevelure noire et moustaches provocantes), armés de cannes et de revolvers dont ils ne se séparaient jamais, même pour dormir, étaient pour la plupart, fils, neveux, cousins, beaux-frères, parents ou amis d'un membre du gouvernement, du Parlement ou de la Justice ... Le soir, ils pénétraient dans les théâtres populaires, les cafés musicaux, n'importe où et y faisaient grand scandales. En général la soirée finissait en bagarres ... "*



Ce phénomène perdura les "Indiens" de 1890 devenant les "Meutes de 1900 : La Patota del 1900", formées des enfants des riches propriétaires terriens et commerçants. Plus cultivés, mais aussi violents, nombreux avaient fait le voyage en Europe.



*Quelques années plus tard, Carlos Gardel fit les frais de ces bandes de voyous de luxe, et faillit y laisser la vie. Dans la nuit du 10 Décembre 1915, sortant d'une soirée au théâtre San Martín, Carlos Gardel se rendit au Palais de Glace, alors haut lieu de la danse (nous en parlons à la rubrique ... Marseille !), et endroit de prédilection des " Niños bien ". Ils y sont arrivés en "patota", en bande, et remarquent Elias Alippi, l'ami de Carlos, acteur et excellent danseur. Aussitôt jaillissent moqueries et quolibets. Pour éviter provocation et bagarre, Carlos arrive à convaincre ses amis de quitter les lieux, mais les jeunes voyous, les suivent en voiture, et les bloquent à un carrefour. L'un d'entre eux sort alors un pistolet et tire sur Carlos Gardel, qui s'écroule, une balle dans le poumon gauche, et doit être conduit de toute urgence à l'hôpital Ramos Méjia. Carlos Gardel s'en sortira, mais le tireur, Roberto Guevara, fils d'une famille puissante ne sera pas poursuivi : Carlos Gardel, issu d'un milieu modeste, comprit très vite, qu'il valait mieux pour lui, retirer sa plainte ...*

Rivalisant avec les bandes de Compadritos et fréquentant les mêmes lieux, ces groupes de jeunes gens établirent un lien entre deux parties de la société que tout séparait, la classe dirigeante et les bas-fonds, mais eurent très certainement une influence sur la création du Tango en tant que danse, apportant dans les bouges les danses de la haute société (peut-être la Habanera ... ?), et introduisant dans leur milieu les mœurs et manières de danser de marlous des bas quartiers. Ce sont certains d'entre eux également qui amenèrent le Tango en Europe et notamment à Paris. On peut également imaginer que dix à vingt ans plus tard, devenus des notables quelque peu "rangés", ce fut eux qui, les premiers, introduisirent la version "assagie" et socialement tolérable du Tango, tel que revenu de Paris, dans les milieux de la haute bourgeoisie de Buenos Aires.

Trop souvent oublié leur rôle fut fondamental, et dans la création, et dans la diffusion du Tango dans le monde.

## Les lieux de naissance

### Academias de Baile et Peringundines

Vicente Rossi, décrit l' " Academia San Felipe " à Montevideo, considérée comme une des toutes premières qui y ait existé : ce n'était pas un lieu de prostitution, et ne servait même pas de façade à cette pratique. C'était un authentique lieu de danse, où se pratiquait tout le répertoire des danses sociales : il énumère ainsi : valse, polka, mazurka, scotch, paso doble et quadrille, qui se dansaient toutes en un style "très rapproché" que l'on pourrait qualifier maintenant de "milonguero". Les femmes employées ne devaient pas être jolies, mais uniquement bonnes danseuses. C'étaient de pauvres filles, mais elles ne se prostituaient pas :

*" El desecho femenino del suburbio se amparaba en los duros bancos de aquellos locales "*

Le rebut des femmes des banlieues se réfugiait en ces lieux difficiles



Tomas Oliver (*Monografías criminales, Buenos Aires 1892*) décrit l' Academia de la Morena Sixta, toujours à Montevideo : Sixta était une femme de couleur qui avait gagné ses galons de



sergent dans l'armée. Elle tenait son académie d'une main ferme, dédaignant le recours à la police pour y maintenir l'ordre, et jouant de la baïonnette ou du fusil pour se faire respecter.

A Buenos Aires, les choses étaient différentes : les "Academias" y regroupant des lieux à vocations plus diverses. On y trouvait en effet sous le même vocable, des cafés où l'on pouvait danser, de véritables salons de danse, ou des lieux dansant, où évoluaient (et travaillaient) parfois des prostituées. Les plus connues y furent celles de **Argerich**, de **Corral** et celle de **Prince**. La clientèle y était constituée d'hommes seuls, et de couples, noirs métis et blancs mélangés. (d'après : " **El Tango y los lugares y casa de baile** " par **León Benarós**, La Historia del Tango, Primera Epoca / Corregidor / Buenos Aires, 1999). L'essentiel du répertoire de la danse était constitué des danses Européennes. Les hommes arrivant seuls pouvaient acheter la danse "au jeton".

Les **Perigundines** ou **Perigudine** : Fernando Assunção, après avoir écarté les hypothèses fantaisistes concernant l'origine du nom, associe celui-ci au Périgord, et à une danse française, la Périgourdine. Cette danse, d'ailleurs, comprends dans certaines de ses formes, des pas chassés, très proches de la Polka et de ce que l'on retrouve dans la Milonga. En fait, à Buenos Aires, les deux noms "Academias de Baile" et "Perigundine" semblaient dénommer le même type de lieux : un endroit où l'on vient seul ou avec sa compagne d'abord et surtout pour danser ... et parfois, mais ce n'est pas le but premier, faire une rencontre et plus si affinité. (rien de bien neuf en ce bas monde ...)

Plus tard, au début du siècle et jusqu'aux alentours de 1915, (toujours d'après León Benarós), l'Academia la plus connue de Buenos Aires, était celle de " **Laura y Maria la Vasca** ". Installée au numéro 2512 de la calle Paraguay, ou au 2721 calle Europa selon d'autres auteurs, Laura, de son vrai nom Laurentina Montserrat, avait la réputation d'un véritable "savoir faire" (en français dans les textes) pour recevoir et faire danser les clients. L'élégance de la demeure, agrémentée de "meubles Français", et le style de la patronne, n'avait rien à voir avec les anciennes Academias. En fait elle accueillait une élite qui alternait entre Paris et Buenos Aires pour danser le Tango, lequel entre-temps avait été accepté par la haute bourgeoisie.

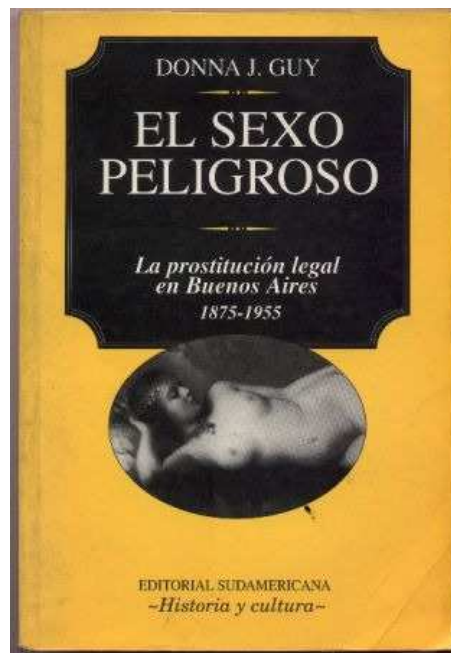
Notons que dans ces Academias de Baile, comme dans les lieux de prostitution, où est né le tango, la notion d'hommes dansant entre eux est totalement absente, sinon invraisemblable. Cette notion viendra plus tard lorsque le tango s'institutionnalisera, et qu'un apprentissage préalable à la pratique sera devenu indispensable. [Voir le chapitre à ce sujet.](#)

## Les lieux de naissance

### Les lieux de prostitution

Même si c'est parfois du bout des lèvres, parce que peu glorieux comme origine, la quasi totalité des historiens, s'accorde à penser que le Tango est né dans les bordels. Compte-tenu de la population masculine de Buenos Aires, et de la forme de travail ou des possibilités financières, il ne pouvait en être autrement. Les militaires y dépensaient leur solde, les convoyeurs de bestiaux venaient d'être payés dans une ville loin de leur femme, les marins y avaient leurs habitudes, les " Niños bien " pouvaient venir s'y encanailler, toutes les populations et leurs cultures pouvaient s'y retrouver.

Deux choses doivent être soulignées. La première concerne les différentes catégories de lupanars qui ont existé et qui existent encore de par le monde. La qualité des "prestations" entourant l'acte de prostitution, comme la beauté des femmes qui s'y adonnent, est fonction de la richesse des clients. Un bordel "bas de gamme", est généralement constitué d'une pièce et d'un long couloir, voire d'une autre pièce, où les clients attendent. Parfois, moins bien lotis, ils s'entassaient dans l'escalier. L'acte est expéditif, une femme pouvant "faire" soixante à quatre-vingt clients dans la journée. Pour donner au lecteur une idée de ces pratiques sordides, rappelons le terme de "maison d'abattage" employé en France où, dans les années soixante, la durée "accordée au client y étant parfois mesurée par celle d'une face de disque 45 tours : 3 minutes ! ... ou si plus long, il payait plusieurs fois. A l'opposé, dès lors que l'argent le permet, le lieu de prostitution va offrir plus de confort, de la place pour attendre, de la musique pour danser, voire pour choisir sa partenaire, des boissons etc ... Nul doute qu'à l'époque de la création du Tango, les deux formes de prostitution aient déjà coexisté. Vraisemblablement de l'origine, et quasi institutionnalisés par la suite, la prostitution à Buenos Aires se divisait donc en deux parties : la prostitution de "qualité" dévolue aux Français, dont quelques Marseillais renommés, et qui aura une seconde grande mode un peu plus tard avec les " **Francesitas** ", dans les années 20, et celle de bas de gamme dévolue aux **Juifs Polonais**, ultérieurement officialisée par le réseau **Zwi Migdal**, créé en 1906 sous le nom de Varsovia, et qui continuera ses activités jusqu'en 1936, année de l'interdiction officielle des bordels en Argentine.



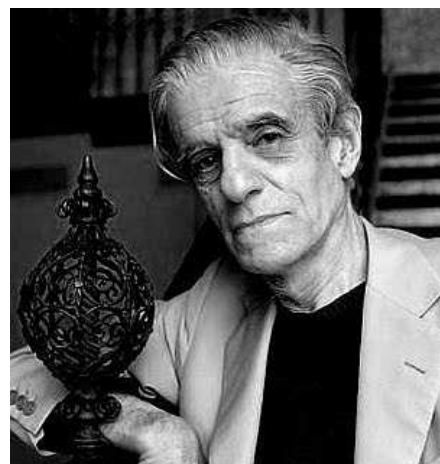
La seconde remarque se devant d'être soulignée, est que le Tango est né là où il y avait de l'argent pour payer les musiciens, dans des endroits où les Noirs avaient peu de chance de venir comme client et comme danseurs. Par contre ils y étaient vraisemblablement en tant que musiciens, leur principale spécialité étant le piano et le violon. Point de Candombe, bien évidemment. Enfin, il ne faut pas imaginer un bien grand répertoire de Tangos, les musiques jouées pour danser étaient les mêmes qu'ailleurs, Polkas, Mazurkas, Valses, Lanciers, etc... et les tout premiers tangos.



**Dame la lata !** Ce titre, parmi les tout premiers connus sous le vocable "Tango" spécifiant un genre de musique particulier, évoque cette atmosphère des bordels de l'époque. Nous pouvons citer dans le style, "**La Concha de la Laura**" (la "chatte de la Laura", Laura étant un nom générique synonyme de prostituée) du compositeur Uruguayen, **Manuel O. Campoamor** (1877 - 1941). En fait la "lata" ou "ficha", était un jeton, acheté à la tenancière par le client qui le remettait à la fille avec qui il montait. Celle-ci le remettait ensuite au souteneur, qui en échange lui versait l'argent correspondant à la passe. Ce titre comme beaucoup de

ceux des premiers tangos, évoquait, soit les mœurs et coutumes des bordels, soit plus directement l'acte sexuel. Ci-contre un "jeton" d'un des célèbres bordels de Rosario (alentours 1880), où l'on peut lire, en Français, outre le nom de "Petit Trianon", les expressions "Discretion" et "Sécurité" : la présence Française en ces lieux, était synonyme de luxe et de qualité. **Pièce de la Collection D.Lescarret**

D'après **Juan Jose Sebreli** (*Vida cotidiana y alineación / Buenos Aires / 1964*), les lupanars clandestins se cachaient dans des petites rues mal éclairées, dans des maisons hermétiquement fermées qui s'apparentaient, par l'organisation, aux **Conventillos** : une cour centrale, entourée d'un patio et de petites chambres où les femmes travaillaient. Dans la cour, un trio formé d'un piano, d'un violon et d'une flûte, officiait dans une lumière rouge et tamisée. Les textes des tangos qui y étaient chantés, étaient pornographiques et violents. Il cite Borges dans son ouvrage, concernant l'origine du Tango :



*Pese a las divergencias que he enumerado y que sería fácil enriquecer interrogando a platenses o a rosarinos, mis asesores concordaban en un hecho esencial: el origen del tango en los lupanares (...) El instrumental primitivo de las orquestas -piano, flauta, violín, después bandoneón- confirma, por el costo, ese testimonio; es una prueba de que el tango no surgió en las orillas, que se bastaron siempre, nadie lo ignora, con las seis cuerdas de guitarra. Otras confirmaciones no faltan: la lascivia de las figuras, la connotación evidente de ciertos títulos ("El choclo", "El fierrazo") ...* **Jorge Luis Borges: Evaristo Carriego: Historia del Tango, Emecé, Buenos Aires, 1955**

*Malgré les divergences énumérées, et qu'il serait facile de vérifier en enquêtant à Plata ou Rosario, mes sources concordent toutes sur un fait essentiel : l'origine du Tango se situe dans les lupanars(...) Les premiers instruments des orchestres -piano, flûte et violon - confirment par leur coût, ces témoignages ; c'est une preuve que le tango n'a pas surgi dans les banlieues de la ville, qui se sont toujours contentées, personne ne l'ignore, des six cordes de la guitare. D'autres aspects le confortent : la lascivité des figures, la connotation (sexuelle) évidente de certains titres "Choclo" (le sexe de l'homme) "Fierrazo" ("la baise" en argot lunfardo) ...*



Frontispice d'un lieu de prostitution à Rosario

D'après **Vincente Rossi** *Cosas de Negros* 1926

*"En la ciuda se instalaron y renovaron en diferentes épocas gran número de casas de bailes públicos con anexo de bebidas y juego. No tenían ninguna semejanza con les montevideanas."*

*S'installèrent dans la ville... grand nombre de bals publics comprenant débit de boisson et salles de jeux. Ils ne ressemblaient en aucune manière à ceux de Montevideo.*

Ces lieux portaient généralement le nom du patron ou de la patronne : María la Negra, María la Mechona, María la Ligera, Emilia Castaña, Leonora Mercocich, etc. Toujours d'après **Vincente Rossi**, les instruments se composaient généralement d'un "organito" et d'un accordéon. On pouvait trouver également des instruments à corde et à vent. (Détail intéressant, les instruments à vent ayant pratiquement, par la suite, disparus du Tango).

*" Más tarde se abrieron otros bailes a organito y sin carpeta de juego, que se llamaron peringundines ..."*

En fait, à Buenos Aires, la distinction entre Académies de danse et lieux de prostitution, était assez floue, à la différence de ce qui pouvait se passer en Uruguay, à Montevideo.



Michel Plisson précise, dans *Tango du Noir au Blanc*, que c'est à la marge, dans les faubourgs, les orilleros, que se situaient les bordels, en particulier dans les zones de Barracas, d'Abastos, le Parque de la Recoleta et Los Corrales Viejos (Parque Patricio non loin de la Boca). D'autres auteurs parlent de la zone d'Avellaneda, passage des convois de bovins en direction de la Boca. Dans ces lieux, se retrouvent des gauchos convoyeurs de troupeaux ou sédentarisés dans les abattoirs, et des marins. L'argent est là, donc les prostituées, les mauvais garçons, et les jeunes bourgeois venant s'encanailler. Regardons la carte où se situaient ces lieux : [cliquez](#)

Mentionné plus tard par Albert Londres dans " *les Chemins de Buenos Aires* ", c'est dans les bals que les souteneurs allaient chercher les jeunes femmes, des "balleuses", folles de danse, et promptes à tomber dans les bras du premier jeune homme, habile en la matière. *Gárron* est le terme utilisé pour indiquer le fait que le client n'aura pas à payer la prostituée. Cette pratique perdurera en Amérique du Sud jusqu'à la fin du XXe siècle, l'auteur pouvant d'autant plus le certifier qu'il en fit l'expérience. Le mot fut repris par un des plus célèbre cabaret de tango à Paris : le *El Gárron*, dans les années 30, où se produisit principalement Pizarro et son orchestre. Un tango célèbre l'évoque : *Una Noche en el Gárron*, composé par Manuel Pizarro, paroles de Luis Garros Pé, et immortalisé par Carlos Gardel.

Mais une des hypothèses, parmi les plus vraisemblables, est celle soutenue par Alicia Chust, sociologue et historienne argentine éminente, qui pense que le Tango est né essentiellement dans les Academias de Baile ou Perigundines. Comme pour de nombreux établissements, la frontière entre la danse pure dans la salle de bal, et les prestations " particulières " dans les pièces contigües, était assez floue, le terme de " bordel " a pris le dessus pour désigner des établissements dont ce n'était pas, à priori, la destination principale.

## Premiers pas Corte et Quebrada

Quelques textes peuvent nous éclairer sur les débuts du Tango.

Celui-ci, écrit en 1886 par Ramon Romero dans " *Los Amores de Giacumina* " premier ouvrage entièrement rédigé en Cocoliche, nous éclaire sur divers points. D'abord il rappelle l'évolution du carnaval de la rue vers les théâtres et salles de danse, sur les mœurs des Compadritos, mais aussi sur la façon de danser :

*"Giacumina saisit l'occasion du carnaval pour aller danser au théâtre Politeama. En route elle acheta un masque vert pour entrer dans le théâtre. Aussitôt arrivée, elle fut abordée de façon agressive par un groupe de Compadritos aux cheveux longs qui voulurent danser avec elle. Certains d'entre eux essayèrent de saisir sa jupe au passage et elle dut se défendre en les frappant avec son éventail. Elle consentit à danser avec un d'entre eux, pour qu'ils la laissent tranquille. Mais ce Compadron sauva la cassait tellement en deux dans les quebradas, glissant ses jambes au milieu des siennes que celles de la pauvre fille en devenaient toutes enflées [...] Après qu'ils eurent fini de danser la Milonga, le Compadrito aux cheveux longs l'entraîna par la main dans la réserve qui existe toujours près des théâtres [...] Aussitôt qu'ils furent à l'intérieur ils commencèrent à danser un quadrille sur un rythme de cancan. Le Compadrito mis un foulard blanc autour de son cou, ajusta son chapeau et commença à danser. Giacumina voulu danser correctement comme une petite dame bien élevée, mais ce que son partenaire voulait était beaucoup plus sauvage, soulevant ses jambes, frappant dans ses mains, faisant de grands gestes, la serrant puissamment et frottant son visage contre elle. Giacumina voulu partir, mais les Compadritos la tripotaient et soulevaient ses jupes pour voir ses jambes un peu grasses ..."*



En fait certains historiens et commentateurs se posent la question, légitime de surcroît, quand on connaît l'extrême pauvreté du répertoire d'origine, de savoir si, comme pour la Maxixe, la danse n'a pas précédé la musique. Cela peut paraître vraisemblable, si l'on remarque que les deux seules figures caractéristiques de la nouvelle danse sont les *Cortes et Quebradas*. Totalement insuffisant pour définir une nouvelle danse. Il est possible que les Noirs aient introduit ces deux figures sur d'autres danses et musique, avant même l'arrivée du Tango ou de la Milonga, d'autant plus que dans certaines Polkas la notion de Corte existe déjà (il en reste une trace aux Antilles où toutes les huit mesures les danseurs s'arrêtent immobiles en "piquant" un pas). Par la suite nouvelle musique et figure caractéristique ont pu s'associer pour définir un genre.



Sur la technique du Corte, qui rappelons le Corte est une



"coupure", une façon de s'arrêter et qui généralement servait d'introduction à la Quebrada, c'est **Carlos Octavio Bunge**, dans "Nuestra America", écrit en 1906, qui nous éclaire, décrivant en fait la Quebrada, dont le Corte n'était généralement que l'introduction :

*" bailar con corte ", c'est se casser en deux (plier sa partenaire en arrière à sa taille) et en s'équilibrant sur la poitrine, entrer en contact avec tout le corps et effectuer un mouvement lent et en musique. Le contact est si complet et si intime qu'il n'y a "aucune lumière" (aucun espace) entre les danseurs.*

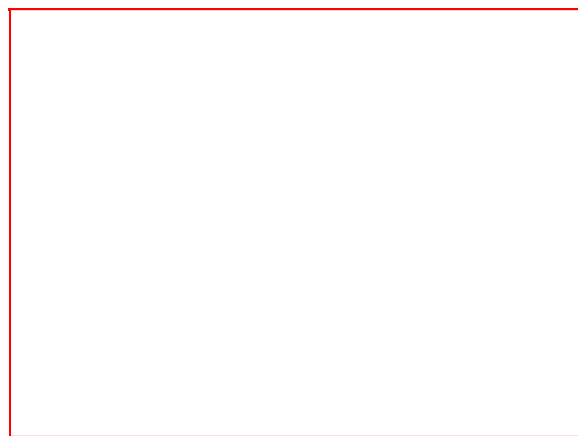
Vincenti Rossi parle de "Habanera con corte et quebrada" et définit le corte comme une coupure dans " le mouvement reptilien de la marche " et parle de "confusion" (des mouvements) en ce qui concerne la Quebrada.

Une chose est certaine, l'introduction des Cortes et Quebradas allait être la marque caractéristique de la nouvelle danse, mais également l'élément sulfureux qui allait déclencher passion ou répulsion, suivant les sensibilités.

Ceci perdurera jusqu'en 1913, pour s'atténuer par la suite, après le retour d'après-guerre à Paris. Écoutons **Paul Margueritte** de l'**Académie Goncourt**, dans son roman " Jouir ", écrit en 1919, et décrivant la vie mondaine à la veille de la guerre en 1913 :

*Ils traversèrent la salle des concerts ; une piste ovale permettait d'y danser le tango. Des couples enlacés esquissaient une avancée, un recul, un retrait, repartaient alanguis, collés ensemble, d'un rythme qui semblait un onanisme lent.*

Ci-dessus une petite vidéo, évoquant la technique de la Quebrada :



Nous verrons au Chapitre " *Evolution du style* " comment, le Passage à Paris allait édulcorer la danse et la rendre acceptable, à la fois par les classes dirigeantes, mais aussi auprès des classes populaires récemment immigrées où la morale et la réputation des femmes avaient grande importance, ...  
... évolution au détriment de la pratique de la Quebrada d'origine qui allait disparaître.

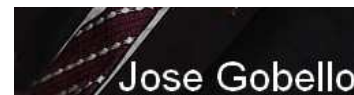
## Notes et Conclusion

de l'auteur

**Jose Gobello**, "*Breve Historia Critica del Tango*", Corregidor 1999, reprend la thèse d'un simple transport d'une danse d'une musique à une autre, ou d'une peuplade à une autre, avec une juste adaptation, soutenant que le Tango n'est à l'origine que l'africanisation de la **Mazurka** et de la **Milonga**. Cette thèse reprend le même principe que celui évoqué plus haut : la création de la nouvelle danse, n'est que l'adaptation d'une danse déjà connue, adaptation à une nouvelle influence ou à une nouvelle population de pratiquants. L'histoire de la danse de couple est fertile en situations de ce genre. Ceci amène la remarque suivante : Gobello ne mélange t'il pas la création de la Milonga et celle du Tango ? On pourrait le penser, car si l'influence des Noirs a été sûrement importante pour la Milonga, concernant le style de la nouvelle danse, ils sont relativement marginalisés, ont quasiment disparus de Buenos Aires, et n'avaient sûrement pas les moyens d'être clients des bordels, lieu principal de la création. Leur influence, vraisemblablement réelle a peut-être été simplement limitée au "débridage



sexuel" du tango, transformant ainsi la danse "pour le plaisir" tel qu'il se pratiquait dans les "Academias". Les Noirs se seraient, comme toute population humaine s'affranchissant d'un tabou, engagés par réaction, dans un autre extrême. La figure caractérisant cet aspect des choses étant la fameuse "Quebrada". Les Noirs par la suite ont longtemps souffert de cette étiquette "sexuelle" dans leurs relations avec les Blancs.



*La séquence probable de création de la danse semblerait être donc : transfert des pas de la Polka et de la Mazurka vers la musique de la Milonga ; apprentissage par les Noirs des danses en couple des blancs ; introduction par ces mêmes Noirs de mouvements pelviens, sans doute issus, non pas du Candombe, mais des danses de fécondation ; copie par les Compadritos et transfert à l'extérieur par les "Ninos bien" ...*

... malheureusement nous ne le saurons jamais vraiment ...

De plus, dans la mesure où il devait exister des cortes dans certaines Mazurkas en fin de carrure (tel que cela survit encore actuellement aux Antilles) on peut envisager l'hypothèse que la danse ait pu, comme au Brésil, précéder la musique. Les Noirs, en apprenant les danses des Blancs, auraient simplement adapté ces Cortes, les plaçant, non pas de façon conventionnelle, mais là où ils le ressentait sur les Polkas et Mazurkas. La filiation avec la Milonga, serait alors un peu moins directe, mais relèverait plutôt d'une évolution parallèle. A noter également, nous le verrons plus loin, l'influence de la Valse, dont le résultat le plus visible sera le fameux "croisé" de la cavalière, caractéristique du Tango Argentin.

Où le Tango est-il né ? On évoque généralement "Le Rio de la Plata". L'expression est à la fois trop vague et sans doute inexacte. Tous s'accordent à dire que le Tango est un phénomène essentiellement citadin : le Tango est né dans les villes de Montevideo et de Buenos Aires. Deux théories s'affrontent : la naissance dans les bordels, théorie soutenue par Borges notamment; dans les Academias soutiennent Ricardo Garcia Blaya, directeur du site de référence [Todotango](http://www.todotango.com), et Alicia Chust, Sociologue et historienne réputée, auteur, entre-autres, de "Tangos, orfeones y rondallas". Nous en sommes, là encore, aux présomptions. La vérité est probablement entre les deux : comme nous l'avons vu plus haut, la différence fondamentale entre les "Academias de baile" de Montevideo, et celles de Buenos Aires, résidait dans le fait que dans les premières, seule la danse y était admise, et que dans certaines d'entre-elles à Buenos Aires, danse et commerce du sexe étaient assez liés.

*Les lieux de créations du tango ont sans doute été à la fois multiples et pour certains à double vocation, danse et commerce du sexe. Fort probablement, les pas ont été inventés par des danseurs, lesquels pratiquaient essentiellement dans les "peringundines", mais Buenos Aires à cette époque n'est qu'un gros village et une porosité inévitable existait entre les lieux consacrés exclusivement à la danse et ceux qui l'étaient moins. Il faut oublier la notion d'antériorité de l'un ou de l'autre, pour adopter, celle plus probable de simultanéité. Que les bordels soient davantage restés dans l'histoire, c'est normal, tout phénomène ou lieu ayant un caractère sulfureux, fait davantage parler de lui que les autres...*

Enfin, on imagine assez mal, des hommes physiologiquement "énervés", dansant entre eux dans un bordel, alors que les établissements concernés, relativement haut de gamme puisque pouvant s'offrir un orchestre, pouvaient fournir toutes les femmes nécessaires à la pratique de la danse, et que deux hommes se touchant en ces circonstances était alors complètement inconcevable (même encore aujourd'hui). La notion d'hommes s'entraînant entre eux arrivera plus tard : [en savoir plus...](#)



Concernant le passage de la Milonga au Tango l'explication la plus plausible est d'abord le ralentissement du à l'arrivée de la Habanera et la mode, mondiale de la " Bostonisation " (le mot arrivera avec la danse un peu plus tard) de toutes les danses (traduisez par ralentissement). Même si la Habanera pouvait être aussi rapide que la Milonga, le rythme incitait plus à ne danser que sur les temps forts, au lieu de danser sur tous les temps : d'où un ralentissement inévitable par rapport à la Polka ou aux premières Milongas. Il est évident que dans un espace de temps moins limité, le nombre et la complexité des mouvements réalisables sont plus nombreux et surtout les subtilités de guidage plus faciles à mettre en place pour exécuter des figures compliquées. Ainsi, le **ralentissement** de la rythmique de base des mouvements permet une évolution de la danse vers la sophistication. Une des grandes nouveautés qui permettra l'avènement du tango, est qu'à la différence des autres danses, les danseurs prirent à leur compte ce ralentissement, sans en laisser le soin forcément à la musique. Une Milonga et un Tango peuvent avoir le même tempo, mais le danseur fera un pas sur chaque temps en Milonga, et généralement seulement un temps sur deux en Tango. Plus original encore, l'avènement du tango offrira au danseur la possibilité de rajouter un pas sur les temps faibles *à sa convenance*. Enfin, troisième liberté révolutionnaire offerte au danseur, celui-ci pouvant s'affranchir de la répétition rythmique et de toute forme d' "**ostinato gestuel**" (pas de base répétitif) va pouvoir donner plus d'importance au fait de danser sur la mélodie, avec toute liberté d'interprétation, même s'il se doit de respecter l'architecture rythmique du morceau. Plus que l'Abrazo qui existe déjà dans d'autres formes de danse, comme nous le verrons à la rubrique "développement du style ", c'est cette liberté de jouer suivant

son ressenti, avec les rythmes et les phrases musicales qui est la grande révolution du Tango, à sa naissance. Ainsi, le **Corte**, rupture rythmique placée, soit en fin de carrure, soit en un autre endroit du morceau, *choisi par le danseur*, et défini par **Horacio Ferrer** comme une suspension entre les pas de marche, est qualifiée par lui d' "*invention géniale*". Il constituera une véritable révolution, et restera une caractéristique de la nouvelle danse, à l'inverse de la Quebrada qui disparaîtra sous sa forme originelle.

*Le plus intéressant dans cette création, et c'est sans doute ce qui rendra le Tango aussi universel et toujours présent au fil des décennies, c'est le mélange initial de plusieurs grandes cultures, Européenne du Sud ,du Nord, et de l'Est, culture typiquement Créole, culture Africaine, et présence de plusieurs sociotypes possédant eux-mêmes leur micro-culture, marins, gauchos, militaires, ouvriers des abattoirs, immigrés, aristocrates, etc ... et c'est ce mondialisme culturel avant l'heure qui, associé à une symbolique forte et une magnifique musique, qui ont fait du Tango une danse à nulle autre pareille où tout un chacun peut retrouver la trace de ses propres racines, et la symbolique de ses rêves, joies*

