

LA VIOLENCE / LA MORT DANS LE TANGO

Gabriela RODRIGUEZ
(I.R.I.E.C., Université Montpellier)

Mots-clés : Tango, violence, mort

Résumé : Nous nous sommes penchés sur ce qui apparaît comme une évidence: la violence dans le tango argentin. Pour étudier la question, nous avons sélectionné une liste de tangos écrits entre 1900 et 1935 par des auteurs célèbres. Cette analyse est composée de trois mouvements. Sous la forme d'une enquête policière, le premier mouvement explicite les modalités de la violence dans le cadre du duel dont la thématique centrale est la mort. Le second et le dernier mettent en évidence comment la violence est un outil de description de la danse et de l'amour.

Palabras clave: Tango, violencia, muerte

Resumen: Se estudia en este artículo algo que se muestra como una evidencia: la violencia en el tango argentino. Para estudiar la cuestión ha sido seleccionada una lista de tangos escritos entre 1900 y 1935 por autores célebres. El análisis se compone de tres fases. Bajo la forma de una investigación policial, la primera da cuenta de los modos de violencia en el marco del duelo cuya temática central es la muerte. La segunda y tercera ponen al descubierto cómo la violencia es un instrumento de descripción de la danza y del amor.

Key words: tango, violence, death

Abstract: A new point of view in this article: the violence in the Argentine tango. In order to study the question a list of tangos written between 1900 and 1935 by famous authors has been selected. The analysis is made up of three phases. Like in a police investigation, first it within the framework gives account of the ways of violence of the duel that's thematic is the death. Second and third they put in the table how the violence is an instrument of description of the dance and the love.

Le thème de cette journée d'étude, volontairement ouvert, nous a permis d'approfondir un des aspects de notre thèse. Nous nous sommes en effet penchée sur ce qui apparaît comme une évidence, *la violence dans le tango argentin*. Pour cela, nous avons rapproché le terme de *violence* à celui de *mort*.

Dans un premier temps, nous nous sommes demandée comment la mort dans le tango était envisagée, décrite, et donc traitée. Puis, nous nous sommes rendue compte que des regroupements sémantiques présents dans les textes traitant de la mort figuraient également dans d'autres dont le sujet était la danse ou l'amour. En conséquence, nous avons élargi notre questionnement de départ afin d'étudier la représentation de la violence dans les paroles de tango argentin.

Cette analyse est composée de trois mouvements. Sous la forme d'une enquête policière, le premier fait état des modes de la violence dans le cadre du duel dont la thématique centrale est la mort. Le second et le dernier mettent en évidence comment la violence est un outil de description de la danse et de l'amour.

Pour étudier la question, nous avons sélectionné une liste¹ de tangos écrits entre 1900 et 1935 par de célèbres auteurs : le thème principal est la mort donnée lors du duel. Puis, par extension, nous avons

¹ Liste en annexe de ce document.

recherché les tangos dont les textes sémiotiques pouvaient avoir les mêmes composantes de signe mais des thèmes très divers. Aussi nous verrons comment la violence apparaît généralement dans le tango, puis en quoi son expression forme un véritable tissu sémiotique.

1. MODUS OPERANDI

1.1. Meurtre ou duel ?

La violence se manifeste lors de deux événements dans le tango : soit au moment d'un meurtre [« morir, matar »], ou d'un duel [« duelo »]. Le premier implique la fin de la vie de façon clinique ; les causes sont souvent peu spécifiées et bien que nous constatons cette façon de mourir dans les paroles de tango, nous souhaitons nous focaliser plus précisément sur la mort violente survenue lors du duel.

Le duel est connoté par une valeur sociale relative s'appliquant différemment selon les codes de l'honneur propres à chaque population. Le statut du duel est explicité, il est également introduit dans le texte par le regroupement lexico-sémantique : dévalorisation / valorisation [« mulas, se aflija, achicar, sospechar, mandria, asujeto, cobarde » (Brancatti, 1926)] ; (mulet, affliger, intimider, suspecter, coquin, mauviette, soumis, lâche). Ces termes sont une forme indirecte de provocation à la violence. De plus, on remarque la présence des armes du duel : [« poncho, cuchillo, daga, revenque »] ; (poncho, couteau, dague, fouet).

1.2. Corps du crime

Nous avons trouvé la dénomination quasi clinique *cuerpo* désignant le corps et le cadavre. La mort de l'esprit est figurée par

des ailes qui illustrent la montée de l'âme dans un mouvement angélique. Ainsi le corps et l'esprit sont tous deux présents lors de l'explication de la mort.

Par la suite, le corps apparaît fragmenté comme suit : [« boca, besos, caricias, manos dedos, pié, corazón sangre, sangra, mente alma »]; (bouche, baisers, caresse, mains, doigt, pieds, coeur, sang, esprit, âme). Nous avons pu voir que l'action faite avec une partie du corps spécifique rentrait dans la formulation des membres du corps, c'est pourquoi l'on retrouve les termes « baisers » et « caresses » assimilés à la « bouche » et aux « mains ».

Le corps ainsi fragmenté, focalise le regard sur les extrémités [« pié, dedos, manos, caricias »]. La main est un symbole à plusieurs entrées, elle représente les notions d'activité, de puissance et de domination. Elle est l'organe qui, de par sa spécificité morphologique, différencie l'homme des animaux et représente l'humanité tout entière. La main est alors une mise en abyme du corps de la victime. De même, le sang est le fluide corporel qui représente par excellence la mortalité de l'homme dans le tango : son apparition sur la bouche ou à tout autre endroit du corps est le signe de la mort physique du personnage.

L'autre extrémité évoquée est le pied : il symbolise le sens de la réalité et sous-entend l'idée d'origine puisqu'il est l'assise du corps. C'est aussi l'empreinte de l'homme, donc la figuration de son pouvoir et de sa force d'âme. La bouche est l'ouverture par laquelle passe la nourriture, la communication, mais elle est également le lieu par où l'âme est insufflée et surtout celui où elle s'échappe du corps lors de la mort.

L'on retrouve donc dans les couples mains/sang et pieds/bouche, l'image redondante du corps et de l'esprit. L'atteinte à ces organes fait écho à une amputation des droits de vie dont nous parlions auparavant. Le corps fragmenté de la sorte est une reformulation

de la violence qui mène à la mort d'abord subie par le corps tout entier puis par les parties mentionnée. De cette façon, la mort est mise en scène, elle apparaît décuplée, voire exagérée, d'où un sentiment de fiction.

Au-delà de cette mise en abyme dans le texte, la mort paraît répondre à son propre code esthétique puisque le saignement fatal est ainsi décrit : « Flor de sangre que puso de un tajo, en mi boca un clavel » (fleur de sang, une coupure a mis dans ma bouche un œillet). Le sang est sublimé par l'image de la fleur qui lui est associée.

Pour clore cette étude des manifestations corporelles de la mort, ajoutons que l'agonie du personnage et ses réflexions à ce moment tragique sont particulièrement mises en valeur [« Resistes, resiste, resigne »] par une résistance et une résignation explicites. Ce regroupement sémantique est renforcé par celui de plainte / réjouissance : [« llanto, lágrimas, enfermo // disfruté, buena, hermosa, bella, encantos » (Brancatti, 1926)]. Ainsi, la présence des sentiments et des pensées du personnage provoque l'empathie.

1.3. L'arme du crime

Les deux armes les plus mentionnées sont des armes blanches : le « cuchillo » et la « daga ». Le couteau est un objet d'usage domestique, il est la propriété de personnes de classe populaire, alors que la dague est une arme blanche, faite pour le duel, et qui peut avoir des décorations et devenir ainsi un objet de collection ou de luxe. C'était également, avec le revolver à une balle, dès le milieu du caciquisme, un objet d'échange en gage d'amitié entre hommes. Couteau et dague sont des objets liés à la pratique exclusivement masculine que pouvaient être le travail manuel, l'usage quotidien ou encore le duel. Dans « El Martín Fierro », il est par exemple

un des objets de grande valeur grâce à ses utilités multiples. Cet objet ancré dans le quotidien pour ce qui est du couteau, et dans la pratique sociale pour la dague, place le duel dans une réalité quasi testimoniale dénotant avec la mise en scène de la mort évoquée auparavant.

1.4. Témoins ou complices ?

Les personnages sont décrits par un lexique argotique. Femme et homme sont définis ainsi : [mina, hembra, guacha, mujer, piba, nena. // cafiolo, matón, sabalaje, ladrón, varón, sotreta, mula] ; (pute, femelle, bâtarde, femme, gamine, petite // maquereau, maton, sale type, voleur, mâle, pauvre type, mulet).

Dans les deux cas, la désignation « hembra, mujer /varón » renvoie à la différenciation schématique femme / homme qui présente les personnages à travers un regard réducteur. Les termes qui les désignent signifient la petitesse ou le dénigrement : [« guacha, piba, nena // sabalaje, sotreta mula »]. On remarque également le recours à un vocabulaire professionnel : [« Guacha, Mina, cafiolo, matón, sabalaje »]; prostituées pour les femmes, voleur et souteneur pour l'homme. Dans ce regroupement, la relation professionnelle et la hiérarchisation entre les personnages révèlent le statut de prostituée dénigrée pour la femme : elle est la subordonnée de l'homme.

Ces personnages impliqués dans de sombres histoires de tango et duels au couteau, appartiennent au milieu de la pègre. Ils sont animés par un esprit de commercialisation des uns et des autres, ils respectent une hiérarchisation spécifique. Ajoutons même que tous les protagonistes ont la faculté de rétrospection et de prise de conscience, comme en témoigne le regroupement lexicosémantique souvenir/pensées : [« recuerdo, se acuerdan, olvidó // piensa, presentimiento, manyamiento »].

Ces phénomènes nous conduisent à dire que les personnages ont également un potentiel de préméditation sur l'acte de violence : ceci constitue une circonstance aggravante. Par ailleurs, dans une autre étude², nous avons établi que la loi régissant le milieu du tango se rapproche de la loi de la jungle. Si nous ajoutons à cela l'absence d'agents de police, nous en arrivons à la conclusion d'une préméditation quasi certaine. Enfin, nous avons remarqué deux pratiques explicites dans les tangos étudiés : la première est celle du « *campaneo* », la seconde celle de la « *furca* ». Le mot « *campanear* » vient du mot « *campana* », cloche, et « *campanear* » est celui qui fait le guet lors d'embuscades. Ensuite, la « *furca* » est une prise faite par un premier attaquant, suivie immédiatement du vol de la victime par un deuxième attaquant. Ces deux pratiques sont présentes dans les textes étudiés à plusieurs reprises : elles témoignent de la connivence et de la préparation des agressions. On peut donc dire que la préméditation est avérée et que le réalisme de la description est frappant.

Enfin le quartier est décrit en ces termes : [« *el barrio escuchaba cuando el silencio reinaba* » (Mendizabal, 1910), « *la furca y un grito... el barrio que duerme...* ».] ; (le quartier écoutait lorsque le silence régnait // le mouvement d'agression et un cri... le quartier dort). L'on peut dire que cette pègre impose la loi du silence à la ville, qui non seulement est témoin, mais aussi complice du crime. Notons que les circonstances de l'agression imposent le

² Lors de la présentation des personnages, nous avons déterminé la tendance largement pratiquée et banalisée consistant à proférer des menaces auprès des rivaux présents dans le bal, et ce pour manifester son audace. Les provocations sont aussi une façon de se mesurer les uns aux autres. Le résultat en est un florilège lexical argotique pour dire l'excellence de compère.

silence, et sont propices au développement de l'argot qui codifie les stratégies de la violence. Ces deux entorses à la communication sont une violence de plus, dont l'une intervient dans le fil même de la narration, l'autre dans sa structure même. Un mouvement contradictoire confronte alors la fiction de la narration au réalisme de l'argot.

1.5. Le lieu du crime

Deux types de lieux apparaissent dans les textes, les premiers sont considérés comme « privés », les seconds comme « publics ».

Le lieu privé inscrit une action dans le passé ou dans l'avenir. Il définit également les relations entre les personnages. Par sa connotation, nous relevons deux lieux : la prison [« la gayola, la cárcel, la penitenciaría »] et la maison ou la chambrette [« el caseron, el bulincito »]. Dans les deux cas se multiplient les signes pour désigner la prison et la maison, notamment dans le lexique argotique.

Le lieu public situe l'action au présent. C'est là où se dénoue la tension du texte. Il s'agit du quartier, de la rue, ou de la place [« barrio, arrabal, vedera, cancha »]. Ce lieu intègre l'idée d'extériorité, d'exposition aux témoins. L'ancrage de l'action violente dans un lieu public la rend d'autant plus choquante qu'elle ne peut être évitée ou ignorée. La violence devient de la même façon publique et cela confirme l'idée que le quartier se transforme en spectateur et complice de par le silence, ce dont nous avons déjà parlé.

Ces lieux publics / privés se fondent dans la description : bien que réels, ils ne sont pas géographiquement repérables, comme si la spécificité de la rue, du quartier, ou encore de la ville étaient soit sous-entendue, soit inutile.

Les lieux publics portent des marques récurrentes d'un texte à l'autre qui font l'effet d'une homogénéité : le décor reste en

place devenant alors la scène de toutes les violences. En voici un exemple tiré de plusieurs textes différents : [« luna serena, luz de plata (Linning, 1925), el barrio escuchaba, el silencio reinaba, un farol en duelo criollo vio, bajo su débil luz, morir los dos »] (Rezzano, 1928) ; (la lune sereine, la lumière d'argent, le quartier écoutait, le silence régnait, un réverbère, par un duel créole les a vu, sous une faible lumière, mourir tous les deux). Sous la nuit perpétuelle du tango, si le décor apparaît sombre et silencieux, il y a tout de même de la lumière, soit à travers des objets argentés tels que la lune, la dague, soit grâce au réverbère mythique (*el farolito*). Le décor, décrit par des formulations systématiques, apparaît comme un élément obligatoire du récit mais surtout comme un lieu lambda pouvant potentiellement se situer dans toutes les villes.

1.6. Application de la violence

Prenons l'exemple concret du texte : *El ciruja*.

Frente a frente, dando muestras de coraje,
Los dos guapos se trenzaron en el bajo,
Y el ciruja, que era listo para el tajo,
Al cafiolo le cobró caro su amor...

Les intervenants s'opposant sont de « qualité » différente puisque le « ciruja » est défini comme un homme de peu de valeur, dont le travail consiste à vendre des objets dénigrés. Le « cafiolo », lui, est le souteneur de prostituées. Les deux personnages sont comparables de par leur travail : en effet, les deux vendent des « objets » de peu de valeur (à condition de considérer une prostituée comme cela). La différence tient au fait que dans le milieu maffieux les

valeurs morales sont inversées, ce qui rend l'exploitation d'un autre être humain mieux considérée par rapport à un honnête vendeur de babioles.

Observons de près les mouvements du duel.

Le positionnement est : « frente à frente » (face à face) ; ce positionnement met sur un pied d'égalité les deux personnages. De plus, il pose le duel comme un rite social assumé. L'on retrouve le code du duel dans l'expression : « dando muestras de coraje ». Les preuves de courage sont au nombre de trois : l'apparence menaçante, l'intimidation verbale et gestuelle.

L'intimidation gestuelle se fait tout le long du combat. En relevant les armes du duel, nous avons déjà évoqué l'importance de l'apparence menaçante. L'intimidation verbale est présente dans le vocabulaire utilisé pour évoquer le motif du duel qui est « cobró », reprenant ainsi une menace d'expression populaire « ya me las voy a cobrar ». Cette expression met en évidence le mobile : « la revanche ». L'usage du verbe « cobrar » (faire payer) met les relations personnelles sur le plan de la transaction commerciale, tout en rendant le langage métaphorique.

Les expressions telles que : [« era junao³ (Marino, 1926), malha-ya, la vas a pagar, ¡ por esta cruz te lo jura (...) (Linning, 1925), Cite⁴, cobrarme, se lo juro, Pa' matar o pa' morir vine a pelear, me cobré » (Brancatti, 1926)] ; (jurer de se venger de quelqu'un, maudit sois-tu, tu vas me le payer, je te le jure par cette croix, donner rendez-vous pour le duel, tu vas récolter, je le jure, pour

³ Ser junao : junar, signifie être vu, être repéré ou surveillé afin d'éviter tout faux pas auprès des femmes ou des rivaux.

⁴ Cite : Citar, signifie donner rendez-vous pour le duel, c'est une forme de menace puisque le ton est autoritaire.

tuer ou pour mourir je suis venu me battre, tu vas prendre) alimentent le contenu dramatique.

Le mouvement « los dos guapos se trenzaron » est problématique. Rappelons que la tresse se fait avec trois parties de filaments ou de cheveux pour les femmes : on ne s'explique pas alors comment les deux gouapes peuvent se « tresser ». L'on peut supposer que l'utilisation du verbe « se tresser » est dû à l'intimité de la prise, son utilisation fait l'effet d'une situation dynamique et confuse, ce qui attise le suspense du récit.

Ensuite vient « el tajo » (la coupure) par laquelle le « ciruja » prend sa revanche. « El tajo » n'est pas décrit en détails, on ne sait s'il est profond, ni où il est placé, mais il est mortel puisque le personnage meurt. Ce passage rapide sur la mort met en actes et en paroles le moment culminant du récit : en paroles, puisque la coupure représente la mort et en acte puisque l'expression de la violence s'arrête d'un coup dans les textes.

Conclusion

Dans cette partie, nous avons tenté de montrer que la violence était codifiée et mise en scène avec une volonté non pas de représenter la réalité mais plutôt de marquer le lecteur. En effet, les traces de violence détournées telles que les menaces, les adieux, le décor fixe et schématisé, participent d'une violence sous-entendue. Le point d'impact intervient sur le lecteur, non pas lorsque l'on se focalise sur l'acte de violence mais lorsque l'on regarde l'ensemble des circonstances dans lesquelles il se déroule.

Si l'on considère que la thématique de la violence ne représente qu'un faible pourcentage des thématiques abordées par le tango argentin, l'on peut se demander comment il est possible que l'association Tango/Violence, apparaisse comme une quasi

évidence. Pour tenter de répondre à cette question nous avons cherché dans notre corpus des expressions relatives à la violence sans tenir compte des différentes thématiques. De ce travail, nous avons dégagé deux thématiques qui incluent des regroupements relatifs à la violence que nous exposons comme suit.

2. EXPRESSION DE LA VIOLENCE DANS LA DANSE

En regardant de plus près les textes décrivant la danse, nous avons remarqué que trois regroupements sémantiques étaient récurrents.

2.1. Se faire valoir

Le premier regroupement est celui qui développe l'Envie / Orgueil : [« lucir, abren brechas, dan calor (Greco, 1915), se cabrean, pierna, de mi flor, fama »]; (faire de l'effet, craquent, chauffent, enragent, excellent, être la crème, réputé). L'excellence et la fanfaronnade sont des composantes de la présentation des personnages, que nous avons étudiées par ailleurs. En se présentant comme des danseurs hors pair, ils se positionnent en tant que rivaux et en arrivent à se défier sur la piste de danse, en comptant sur leur habileté et celle de leur partenaire. Ainsi, la confrontation aux autres danseurs est une forme de provocation et de menace différente de celle du duel que nous avons vue précédemment.

2.2 Les figures

Le deuxième regroupement est celui des figures du tango : « cortes, quebradas, corrida, pasos cadenciosos, media luna, pasos de costado ». Expliquons-en trois.

Le « corte » est un pas de base du tango, qui consiste à couper la régularité de la danse, par un changement de rythme ou un contre pas, callé dans le contre temps.

La « quebrada » est une figure qui se fige laissant apparaître le corps « cassé » en deux parties dissociées, le haut du corps restant collé alors que le bas cherche une posture antithétique entre l'homme et la femme. Certains chercheurs disent qu'à travers cette figure, l'on recherche la rupture, donc une forme de rébellion par rapport aux chorégraphies classiques et systématiques.

La « corrida » est un pas exécutable par l'homme ou la femme, il consiste à « courir » (faire fuir, courir) le pied de l'autre pour faire pivoter le couple et changer de direction.

Visuellement, ces figures font l'effet d'une fuite et d'une contrariété perpétuelle entremêlée d'harmonie entre les deux danseurs puisque la femme se positionne par rapport à l'homme. D'un point de vue sémantique, ces pas de danse, à travers les entrecoups et la fuite, se rapprochent des signes relevés évoquant la violence dans la thématique du duel.

2.3. Le corps

Enfin, le troisième regroupement sémantique est celui du corps/mort [« cuerpo, vida, carne, pierna // enfermo, me ahogo, me mato, me muera, luto » (Greco, 1925)] ; (corps, vie, chair, jambe // malade, je me noie, je me tue, je meurs, deuil). Nous avons admis comme extension de la vie les parties du corps qui y participent. On remarque que pour ce qui est de la déclinaison du corps, elle correspond à celle du duel décrit précédemment. Au contraire, les formes de mort sont différentes puisque ici elles n'impliquent pas d'arme blanche mais des accidents respiratoires que l'on peut expliquer par la perte du souffle lors de la danse. L'on note égale-

ment un vocabulaire plus varié pour la mort, comme pour mettre davantage en avant l'agonie que la mort en elle même.

3. EXPRESSIONS DE LA VIOLENCE DANS L'AMOUR ET DANS LA DANSE

Le thème de l'amour dans le tango est toujours accompagné d'autres thèmes, comme la danse ou la musique. N'oublions pas que les dancings sont un lieu de sociabilité, donc de rencontres, et où les hommes se mesurent entre eux.

Dans les textes évoquant l'amour et la rupture amoureuse, l'on retrouve ces regroupements sémantiques également proches de ceux de la violence et de la danse. En voici trois :

3.1. Le corps

Le regroupement corps/mort est constitué des termes suivants : [« corazón, brazos, boca, vida, carita, risas, miradas, ojos, lagrimones // sangrar, sofocar, murió, envenena, pena, dolor, angustia »] (cœur, bras, bouche, vie, rires, regards, yeux, larmes // saigner, mourir, empoisonne, peine, douleur, angoisse). L'on reconnaît ici les organes principaux par lesquels on représente la rencontre amoureuse, à savoir : le visage, la bouche, les yeux ; et leurs fonctions : le rire et les larmes. De plus, le cœur est un récurrent systématique qui marque la domination des personnages par les sentiments.

Pour ce qui est de la mort, elle est à nouveau figurée par l'agonie mais avec davantage de variantes puisque apparaissent le saignement, le suffoquement, l'empoisonnement. Ce dernier se rapporte aux baisers qui deviennent mortels. A cela s'ajoute une liste d'agonies provoquées directement par l'amour, comme la peine, l'angoisse et la douleur.

L'amour est présenté comme une chose inévitablement dangereuse, qui provoque une dégradation physique mais aussi psychique, puisque l'on trouve systématiquement le regroupement sémantique folie/sagesse : (« loco, soñar, ilusión, enloquece trastornado // piensa, recuerda, memoria, creí, fe »)

3.2. Folie

Dans la thématique de l'amour, la folie est un symptôme du sentiment amoureux. Il entraîne le personnage dans l'illusion et l'irréalité jusqu'à en perdre la tête. La folie peut être vue de l'intérieur (celui qui en souffre) ou de l'extérieur (ceux qui la constatent). Dans les deux cas, elle est synonyme de marginalisation, s'accompagne également de la perte de repères et donc d'une remise en cause de la position du personnage dans la société.

Les effets de la folie sur les personnages sont handicapants : cet état les prive de leur liberté intellectuelle, ce qui se traduit par la violence précédemment citée.

3.3. La danse

Comme nous l'avons vu, la danse se manifeste par les figures, mais aussi par la reconstitution des déplacements sur la piste à laquelle nous pouvons ajouter les instruments de musique et les genres musicaux apparentés au tango comme la milonga, et le candombe.

4. EXPRESSIONS DE LA VIOLENCE DANS LE TRYPTIQUE AMOUR/DANSE/VIOLENCE

Les regroupements sémantiques effectués pour les trois thématiques explorées nous conduisent à ces quelques conclusions.

La violence est omniprésente dans le tango. Elle est une mise en scène de la mort et fait donc partie des préliminaires. Dans les textes dont la thématique est la danse, elle la décrit dans sa pratique. Dans ceux qui évoquent l'amour, la violence représente sa fougue.

Ainsi l'on constate que la violence a constitué des intertextes qui fonctionnent sur deux niveaux : le figural et le figuré, d'après la terminologie de Monique Carcaud-Macaire. En effet, le niveau figural relève du domaine de la forme que prend la violence pour s'exprimer. Ce sont donc les signes faisant référence à la violence et que l'on retrouve à l'identique de texte en texte. C'est en partant de ces signes redondants que nous avons décidé de poursuivre l'investigation afin d'arriver à un patrimoine sémantique commun se situant au niveau du figuré. Ce dernier place sur un même plan la conception de la mort, de la danse et de l'amour s'exprimant à travers la violence.

Ces deux niveaux mis à jour révèlent la contamination de la violence qui s'opère dans ces représentations, et montrent l'individualité existant entre le signifiant et le signifié.

Dès lors, l'on peut évidemment dire que les paroles de tango sont un lieu d'expression de la violence à plusieurs niveaux. Mais plus largement, elles révèlent une marginalisation si l'on considère la violence comme un facteur d'exclusion.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BRANCATTI, Francisco, Velich JM. *Mandria*, 1926.
CAYOL, Roberto. *Viejo Rincón*, 1925.
CONTURSI, Pascual. *Pobre Corazón mío*, 1926.
FRESEDO, Emilio. *Sonsa*, 1926.
GONZALES CASTILLO, José. *Sobre el pucho*, 1922.

- GRECO, Vicente. *La milonguera*, 1915.
LINNING, Samuel. *Campana de plata*, 1925.
MARINO, Francisco Alfredo. *El ciruja*, 1926.
MENDIZABAL, Roendo Anselmo. *Don Enrique*, 1910.
REZZANO, Juan. *Duelo Criollo*, 1928.
ROLDÁN, Luis. *Maldito tango*, 1916.
ROMERO, Manuel. *La muchacha del circo*, 1928.
SUPARO, Atilio. *¿Por dónde andará?* 1927.
VEDANI, César Felipe. *Adiós muchachos*, 1926.
VILLOLDO, Ángel. *Cuerpo de alambre*, 1916.