

La spirale de la médiatisation – L’oralité primaire, secondaire et tertiaire du *lunfardo* (argot du tango)

Introduction

Les paroles de tango constituent la source principale pour l’étude du *lunfardo* – argot apparu dans les faubourgs de Buenos Aires vers la fin du 19^{ème} siècle (Kailuweit 2005). Il s’agit d’une source écrite (même si elle est chantée) et la question se pose donc de savoir ce qu’il en est du rapport entre l’oralité d’un argot et la scripturalité d’une source artistique et littéraire. La question est complexe. Tout d’abord, on assiste à une large diffusion du *lunfardo*. Il ne s’agit plus de cet argot restreint à un certain milieu et à une couche sociale défavorisée. Dans la première partie de cette contribution, nous aborderons le rôle du tango à l’intérieur de ce processus de diffusion. Dans la deuxième partie, nous nous baserons sur la théorie de Koch et Oesterreicher qui distingue entre oralité et scripturalité médiatiques et conceptionnelles. Il s’avérera en effet que le *lunfardo* est un phénomène de conceptionnalité orale moyenne, bien que les conditions communicatives soient fort différentes selon les niveaux d’emploi (argot faubourgeois, moyen d’expression littéraire, marque d’identité argentine).

1. Les trois niveaux du *lunfardo*

Le titre de cette contribution relie le *lunfardo* au tango, phénomène de culture populaire. C’est précisément le tango (à côté du théâtre populaire) qui a fait connaître le *lunfardo*, tout d’abord parmi les Argentins de tous les quartiers de Buenos Aires, de toutes les régions du pays et de toutes les classes sociales, et ensuite à un niveau international, grâce à l’audience qu’il a suscitée (Balint Zanchetta 2015, Conde 2011, Teruggi 1978). Néanmoins, le rapport entre tango et *lunfardo* n’est pas ‘naturel’. Bien que le tango soit né en même temps que le *lunfardo*, les paroles des premiers tangos ne sont pas écrites et chantées par les locuteurs du *lunfardo*. Pendant des décennies, l’histoire du tango et celle du *lunfardo* se déroulent séparément. Le *lunfardo* est documenté – comme l’argot français un demi-siècle auparavant – dans les publications des criminalistes et ensuite, au tournant du siècle, dans la littérature populaire. En voici quelques exemples :

- (a) Commissaire anonyme : « El dialecto de los ladrones », La Prensa (1878)

- (b) Benigno Lugones, Officier de police : *Los beduinos urbanos* ; *Los caballeros de la industria* (1879)
- (c) Luis María Drago, criminologue : *Los Hombres de Presa* (1888)
- (d) Antonio Dellepiane, criminologue : *El idioma del delito* (1894)
- (e) Fabio Carrizo alias José Álvarez, écrivain, ex-gardien : *Memorias de un vigilante* (1897)

En revanche, dans les paroles des premiers tangos populaires, le lunfardo est presque absent. Prenons par exemple *El choclo* de Ángel Villoldo, un des tangos les plus connus de tous les temps (Puccia 1997). Les paroles de 1903, écrites par le compositeur, se caractérisent par des ambiguïtés frivoles, mais écrites dans un espagnol argentin proche du lexique de l'espagnol standard :

De un grano nace la planta
que más tarde nos da el choclo
por eso de la garganta
dijo que estaba humilloso.
Y yo como no soy otro
más que un tanguero de fama
murmuro con alborozo
está muy de la banana.

[D'une graine naît le plant
Qui nous donnera l'épi de maïs
Et parce qu'il est délicieux
On a dit qu'il était affecté.
Et comme je ne suis pas autre chose
Qu'un tanguero fameux
Je vous murmure avec joie
C'est très, très bon].

D'ailleurs, ces paroles ont été substituées dans les versions qu'on chante aujourd'hui par un texte d'Enrique Santos Discépolo de 1943. Le texte de Discépolo, d'une haute valeur poétique, est plein de lunfardismes.

Ce n'est qu'en 1916 que le lunfardo fait son entrée dans les paroles du tango. *Mi noche triste* de Pascual Contursi (Barsky / Barsky 2004, 241), enregistré par Carlos Gardel en 1917 (Collier 1986, 60sq.), devient le texte fondateur du genre tango chanson. Les paroles de *Mi noche triste* marquent le degré zéro de la poésie tanguera. Dès le premier vers, on relève deux lunfardismes.

Percanta que me amurastes
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espinas en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa' olvidarme de tu amor.

[«Môme qui m’as largué
 au meilleur moment de ma vie,
 tu m’as laissé l’âme meurtrie
 et une épine dans le cœur,
 tu savais que je t’aimais,
 que tu étais tout mon bonheur
 et mon rêve le plus enflammé;
 pour moi il n’y a plus de consolation
 c’est pourquoi je me saoule
 pour oublier ton amour. [Traduction Jaqueline Balint Zanchetta]

A partir de ce moment, le lunfardo est inséparablement lié au tango, mais il ne s’agit plus de la même variété. C’est José Luis Borges qui, avec une sensibilité linguistique impressionnante, décrit ce phénomène en 1928. Il part de la thèse criminologiste selon laquelle le lunfardo était le jargon des malfaiteurs (Martorell de Laconi 1996/1997)¹.

Néanmoins, il distingue le lunfardo de l’*arrabalero* (le “faubourgeois”) qu’il considère comme résultat de la diffusion du lunfardo, marquée par un changement fonctionnel. Si le lunfardo est l’argot secret des criminels qui habitent dans les faubourgs (*arrabales* en espagnol), l’*arrabalero*, en revanche, est le langage des jeunes hommes (*compadritos*, “Apaches argentins”) issus de ce milieu et qu’ils utilisent dans des rituels de vantardise. Les femmes ne l’emploient pas souvent et ce langage ne sort pas non plus de la bouche des créoles de vieille souche².

On peut se poser la question de savoir si le lunfardo a été jadis un jargon propre aux criminels ou bien si cette hypothèse est le résultat d’une déformation professionnelle des premiers chroniqueurs (Kailuweit 2005). Certes, le lunfardo est né au sein des couches défavorisées de la société, c’est-à-dire dans un milieu où la criminalité est une composante. En tout cas, en soulignant que c’est le *compadrito* qui se sert de l’*arrabalero* dans les rituels de vantardise, Borges se réfère à une fonction qui caractérise jusqu’à aujourd’hui le langage des jeunes. À cet égard, il mentionne la multitude de synonymes qui sont précisément exclus des jargons professionnels. L’*arrabalero*, que la recherche postérieure n’a plus différencié du lunfardo, est donc un langage de jeunes. Ce langage n’est pas un sociolecte, c’est-à-dire l’espagnol régional populaire, aspect important si on veut déterminer son degré d’oralité. Nous y reviendrons.

¹ « El lunfardo es un vocabulario gremial como tantos otros, es la tecnología de la furca y de la ganzúa » (Borges [1928] 1963, 19).

² « No hay un dialecto general de nuestras clases pobres: el *arrabalero* no lo es. El criollo no lo usa, la mujer lo habla con ninguna frecuencia, el propio *compadrito* lo exhibe con evidente y descarada farolería para gallear. El vocabulario es misérrimo: una veintena de representaciones lo informa y una viciosa turbamulta de sinónimos lo complica. Tan angosto es, que los *saineteros* que lo frecuentan tienen que inventarle palabras y han recurrido a la harto significativa viveza de invertir las de siempre. Esa indigencia es natural, ya que el *arrabalero* no es sino una decantación o divulgación del lunfardo... » (Borges [1928] 1963, 18sq.).

Dans la classification de Borges, on s'arrêtera à un autre aspect, tout aussi remarquable. Il distingue en effet entre l'usage qu'en font les Apaches et la pratique des auteurs de théâtre et poètes de tango. Borges souligne avec un certain cynisme que c'est la pauvreté du vocabulaire authentique qui mène les auteurs à inventer de nouveaux termes. S'il y a donc une première oralité du lunfardo dans les rituels des jeunes hommes des faubourgs, les auteurs, en le transformant, le relèguent à un deuxième niveau. Bien que la transformation se fasse au moyen de la plume (ou de la machine à écrire), ce deuxième niveau du lunfardo est aussi caractérisé par une certaine oralité, étant donné qu'il s'agit de textes destinés à être récités ou chantés (Balint Zanchetta 2014).

Cependant, il y a encore un troisième niveau qui se laisse entrevoir dans une remarque du journaliste et écrivain argentin Tulio Carella : le peuple invente des termes de lunfardo qui sont repris par les auteurs des pièces de théâtre et de paroles de tango. Ceux-ci sont sollicités pour inventer eux-mêmes d'autres termes et locutions. Le peuple reconnaît les expressions qui lui sont propres et accueille les autres comme étant des créations « désinvoltes »³.

Certes, le lunfardo secondaire des médias réapparaît dans la bouche du 'peuple', mais évidemment, il s'agit d'une autre partie de la société, autre que celle qui a inspiré les auteurs. Ce ne sont pas (seulement) les Apaches et leur entourage qui fréquentent le théâtre et écoutent le tango chanté. Lancées par une industrie culturelle, ces productions s'adressent au grand public, c'est-à-dire aux Argentins de toutes classes sociales et, à travers des médias d'enregistrement et de diffusion (radio, film, disque et gramophone), également à une audience nationale, voire internationale (Kailuweit 2012). Ce n'est donc pas le même peuple selon la formulation de Carella qui emploie le lunfardo du premier et du troisième niveau. Le peuple au sens large n'est pas en contact avec le milieu des faubourgs. Il reprend les expressions lunfardesques des médias et les transforme selon ses besoins communicatifs (Kailuweit / Engels 2011). C'est pour cette raison qu'une hétérogénéité gênante caractérise les définitions fonctionnelles du lunfardo proposées par la littérature critique :

Pour Gobello (1967, 84), le lunfardo est un langage familier et fanfaron que l'Argentin emploie quand il commence à se sentir en confiance⁴. Par contre, Teruggi (1978, 335) fait remarquer que ce sont les fonctions négatives qui dominent dans le lunfardo : les ricanements, la moquerie, le dédain, bref, la moralité inversée⁵. Enfin, Antoniotti (2003, 117) insiste sur l'ambiguïté, d'un côté le lunfardo s'emploie quand on parle d'un

³ « El pueblo inventa vocablos que son recogidos por los letristas y saineteros para sus obras. Letristas y saineteros, estimulados, inventan, a su turno, nuevas locuciones. El pueblo reconoce sus propias voces y asimila las otras como novedades jocosas » (Carella cité par Franco 1975, 29).

⁴ « ... por lunfardo entiendo ese lenguaje canchero y amistoso que emplea el porteño cuando entra en confianza » (Gobello 1967, 84).

⁵ « ... entre los usos predominan los negativos, y esa sería la característica que ha persistido hasta el presente, a horcajada de la burla, la broma, la ironía y el desdén, que sería la moralidad al revés » (Teruggi 1978, 335).

ton sec, de l'autre il sert à instaurer la confiance. Recourir au lunfardo peut révéler la fureur, mais aussi exprimer l'insoumission et le désir⁶.

Le paradoxe entre un usage classé comme 'négatif' d'une part, et celui classé comme d'amitié et confiance d'autre part, se dissout donc si l'on attribue le premier usage au lunfardo, argot des jeunes des faubourgs et le second usage au lunfardo socialement non limité, issu de la popularisation par les médias.

D'ailleurs, la tripartition fonctionnelle ne se limite pas au cas du lunfardo. Dirim et Auer (2004) ont observé que le même mécanisme a conduit à la diffusion du Kanak Sprak ou turc-allemand. Les auteurs ont postulé qu'il existe une chaîne ethnoculturelle qui relie l'allemand des jeunes Turcs dans les ghettos des grandes villes (premier niveau) avec la variété télévisuelle des acteurs (deuxième niveau) ainsi que celle des jeunes Allemands qui imitent leurs héros de l'écran (troisième niveau). A mon avis, il s'agit plutôt d'une spirale. La première variété est limitée à certains milieux subculturels, la deuxième est utilisée et répandue par les médias dans certains genres. C'est la troisième qui atteint un public plus vaste.

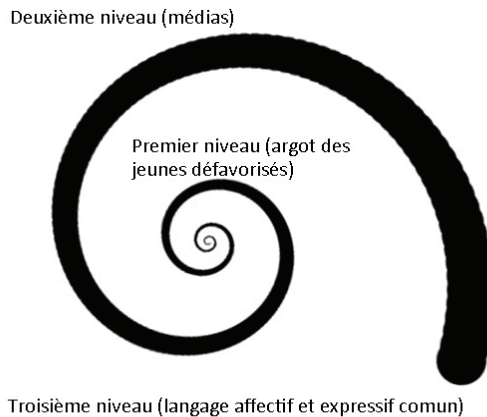


Fig. 1: Spirale de médiatisation

⁶ « Sus funciones son amplísimas, ser expeditivo, ganarse la confianza del interlocutor, demostrar ira y hasta para algunos, acercarse a esta zona en la que se cruzan la rebeldía y el deseo » (Antoniotti 2003, 117).

Dans le cas du lunfardo, on observe aussi une diversification fonctionnelle au troisième niveau. Au premier niveau, le lunfardo est employé dans les rituels de vantardise et d'injures, de la même manière que l'argot des cités en France ou le Kanak Sprak en Allemagne. Dans les médias, ces rituels sont stylisés. À la fonction ludico-comique du théâtre se greffe la fonction poético-artistique des paroles de tango. C'est à partir de la réception des médias que deux fonctions bien contraires se développent vers un troisième niveau : une fonction identitaire par laquelle l'Argentin se distingue dans la communauté hispanophone et une fonction ludique dans la vie quotidienne. Le locuteur se sert du lunfardo pour échapper, un instant, à son rôle social et incarner celui d'un autre. Évoquant la philosophie du rire de Bakhtine (1984), Antoniotto (2003, 116) compare ce jeu avec le rituel carnavalesque⁷. Néanmoins, cette comparaison me semble un peu trop rassurante. À mon avis, il s'agit d'un carnaval sans 'mercredi des cendres', où la responsabilité pour les propres propos reste en suspension permanente.

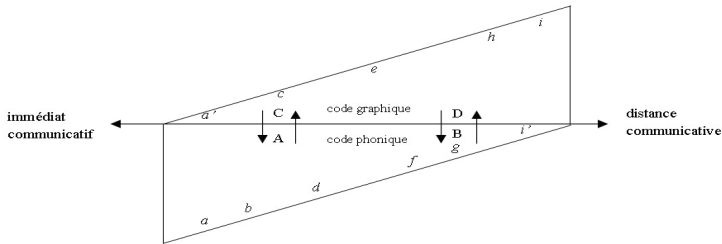
Le procès de diffusion du lunfardo est clairement marqué par des étapes diachroniques (Teruggi 1978, 47sq.). Comme nous l'avons déjà vu, sa large pénétration dans les paroles de tango date de 1915. Bien que le lunfardo ait déjà été utilisé dans la littérature populaire et dans le théâtre, c'est par le tango que son prestige augmente considérablement. Dans les paroles de tango, le lunfardo ne caractérise plus un protagoniste marginal dont on ironise la manière de parler, mais un 'moi poétique' sérieux. Cependant, ce n'est qu'à partir des années 50 (Kailuweit 2012) qu'on accepte le lunfardo comme expression identitaire des Argentins. La fondation de l'Academia Porteña del Lunfardo dont José Gobello a été le président jusqu'à sa mort en 2013, symbolise le fait que le lunfardo ait été un objet digne d'investigation philologique. Il n'était plus considéré comme un jargon stigmatisé.

Pour conclure cette première partie, nous avons vu qu'il faut donc distinguer trois niveaux du lunfardo qui se laissent délimiter par le nombre et le statut social des locuteurs ainsi que par les différences fonctionnelles.

2. Le lunfardo entre oralité et scripturalité

Dans la deuxième partie de cette contribution, je m'interrogerai sur les différentes manières d'oralité qui caractérisent le lunfardo en ce qui concerne les trois niveaux. Je partirai de l'approche de Koch et Oesterreicher (1985 ; 2001) qui distinguent l'oralité médiale de l'oralité conceptionnelle. Cette distinction, inspirée par les travaux de Ludwig Söll (1974), situe un énoncé entre les pôles de l'immédiat et de la distance communicative.

⁷ «... el usuario del lunfardo se sitúa en una postura inversa a la socialmente estandarizada, aunque sea por un breve momento; como en la versión del carnaval de Mijail Bajtin para quien en este ritual milenar de la cultura popular se invierten los valores» (Antoniotto 2003, 116).



- (a) conversation spontanée entre amis, (b) coup de téléphone, (c) lettre personnelle entre amis, (d) entretien professionnel,
 (e) interview de presse, (f) sermon, (g) conférence scientifique, (h) article de fond, (i) texte de loi

Fig. 2: Immédiat communicatif/distance communicative et code phonétique/
 code graphique (Koch / Oesterreicher 2001, 585sq.)

En effet, ces travaux recourent à des paramètres qui caractérisent « le comportement communicatif des interlocuteurs par rapport aux déterminants situationnels et contextuels » (Koch / Oesterreicher 2001, 586).

communication privée	communication publique
interlocuteur intime	interlocuteur inconnu
émotionnalité forte	émotionnalité faible
ancrage actionnel et situationnel	détachement actionnel et situationnel
ancrage référentiel dans la situation	détachement référentiel de la situation
coprésence spatio-temporelle	séparation spatio-temporelle
coopération communicative intense	coopération communicative minimale
dialogue	monologue
communication spontanée	communication préparée
liberté thématique	fixation thématique
etc.	etc.

Fig. 3 : Paramètres pour caractériser le comportement communicatif des interlocuteurs par rapport aux déterminants situationnels et contextuels (Koch / Oesterreicher 2001, 586)

De cette façon, un genre comme la lettre personnelle entre amis appartient à la scripturalité médiale, mais aussi à l'oralité conceptionnelle. D'ailleurs, à mon avis, le terme 'oralité conceptionnelle' est déconcertant. Si l'on parle dans des contextes privés avec des interlocuteurs intimes, on ne conçoit rien. On ne se concentre pas sur l'utilisation d'un langage familier, on le fait sans effort.

Le lunfardo des rituels de vantardise et d'injures entre jeunes hommes argentins socialement défavorisés, est restreint à un usage médiatiquement oral. Quant à sa conception, la classification n'est pas si aisée. Il ne s'agit pas nécessairement d'une communication privée entre interlocuteurs intimes. En revanche, cet usage se caractérise par une forte émotionnalité. Il se fonde sur des références qui s'ancrent dans la situation. Le discours est accompagné par des actions, il s'agit d'un dialogue coopératif. Néanmoins, les sujets sont restreints et les interlocuteurs improvisent à partir d'une liste d'expressions et phrases préfabriquées, si bien que l'innovation créative est toujours la bienvenue. Ce qui distingue surtout l'usage du lunfardo des faubourgs du prototype de l'oralité 'conceptionnelle', c'est l'usage réfléchi du langage. Tandis que l'usage familier est 'transparent', c'est-à-dire orienté vers le contenu et l'information référentielle, le lunfardo est, lui, plutôt 'opaque', il consiste en un redoublement. Teruggi (1978, 293) illustre ce fait en soulignant que personne n'ignore par exemple le mot pour mensonge, *mentira*, quand il emploie le lunfardisme *globo*⁸.

Il s'agit ici en effet d'un usage réfléchi, donc conceptionnel du langage. Cependant, ce n'est pas l'oralité qui y est conçue, mais bien la rupture avec cette oralité quotidienne afin de marquer une distance, c'est-à-dire se situer grâce à un acte créatif et rebelle, se mettre dans une position à l'inverse de la normalité communicative.

Le deuxième niveau est encore plus complexe. Il n'est pas exempt d'ironie à tel point que Walter Berg et Markus Schäffauer ont invité Wulf Oesterreicher à un colloque pour débattre de l'oralité dans la littérature argentine. Si l'on en croit les actes de ce colloque, Oesterreicher n'était guère à son aise, indiquant que son approche n'avait rien à dire sur la littérature : « nuestra oralidad no es la vuestra » (cf. Schäffauer 1997, 231). En revanche, dans un colloque postérieur, Walter Berg (1999, 79) se réfère explicitement à la terminologie de Koch et Oesterreicher quand il fait remarquer que le vaudeville argentin du début du 20^{ème} siècle est un cas prototypique pour exemplifier le terme 'oralité conceptionnelle'⁹.

À mon avis, il s'agit d'un malentendu résultant du terme peu commode de 'oralité conceptionnelle'. En réalité, c'est l'auteur d'une pièce de théâtre qui conçoit une forme secondaire d'oralité, et celle-ci balance entre le désir d'authenticité d'une part et les nécessités de la communication avec le public d'autre part, y compris les exigences du genre et les conventions du langage littéraire (Kailuweit/Engels 2011). Il

⁸ « La adquisición de un bagaje argótico no conduce al olvido o a la destrucción del vocabulario normal: nadie ignora la palabra *mentira* por más que use en la conversación el lunfardismo *globo* » (Teruggi 1978, 293).

⁹ «...el sainete criollo resulta un caso prototípico para ejemplificar el término de oralidad conceptual » (Berg 1999, 79).

en va de même pour les paroles du tango qui stylisent un monologue oral qui doit correspondre en même temps aux exigences du rythme et de la rime.

Quant aux paramètres de communication, il faut se rappeler que le système communicatif d'une pièce de théâtre est redoublé. D'un côté, les personnages communiquent entre eux, de l'autre, l'auteur, à travers le metteur en scène et les acteurs, communique avec le public. Étant donné que le public est confronté avec des personnages dont il ignore le passé fictif, toutes les informations pertinentes doivent être livrées dans les propos tenus sur scène, même si au niveau de la communication entre les personnages eux-mêmes elles sont redondantes. On peut illustrer ce fait avec la première strophe de *Mi noche triste*. Lorsque le moi poétique se tourne vers son ex-amante pour lui ouvrir son cœur, le fait qu'elle l'ait abandonné est un savoir qu'ils partagent et qu'il ne doit pas constater explicitement. En revanche, pour ceux qui écoutent le tango, cette information est essentielle pour comprendre la situation.

En ce qui concerne l'aspect médial, la classification est tout aussi difficile. Il existe bien sûr des éditions de pièces de théâtre et des recueils de paroles de tango (y compris le site web todotango.com). Néanmoins, ce n'est pas la même chose que de lire un texte, assister à un spectacle ou écouter un tango chanté. Comme le remarque Jaqueleine Balint (2014), c'est la musique qui est essentielle pour la dimension poétique du tango. Les paroles pour elles-mêmes n'ont pas vraiment la qualité de poèmes de premier ordre. Au niveau du code, le lunfardo médiatisé montre donc une affinité orale, tandis qu'au niveau de la conception il se situe entre les deux pôles caractérisés dans le choix des moyens linguistiques par le double système communicatif.

À mon avis, l'approche de Koch et Oesterreicher est fort utile pour se rapprocher de l'oralité littéraire ; celle-ci inclue en effet les paroles des chansons. Si, à première vue, les paramètres communicatifs sont inapplicables, ce qui constitue a priori un problème, celui-ci se dissout au moment de séparer les deux systèmes communicatifs. Il me semble tout à fait justifié de déterminer le degré d'oralité conceptionnelle en établissant la moyenne des valeurs totalisées pour chaque paramètre. Le résultat marquera un degré d'oralité moyen qui correspond bien aux outils linguistiques employés dans la littérature oralisante.

Passons finalement au troisième niveau de diffusion du lunfardo. En ce qui concerne la médialité (canal d'expression oral ou écrit), l'usage des lunfardismes par l'Argentin moyen, en tant que marque identitaire, se produit plutôt par voie orale. Cependant, comme dans le cas du lunfardo premier, il ne s'agit pas d'un usage non marqué de moyens linguistiques, mais plutôt d'un redoublement du langage. L'effet identitaire s'instaure précisément parce que les interlocuteurs savent que le lunfardisme se substitue à la forme non marquée d'un espagnol qui a son point de référence en Europe et, par-delà, s'internationalise. S'agit-il dès lors d'un usage marqué diatopiquement ?

Selon Koch et Oesterreicher, il y a une corrélation entre le marquage diasystématique et l'affinité orale.

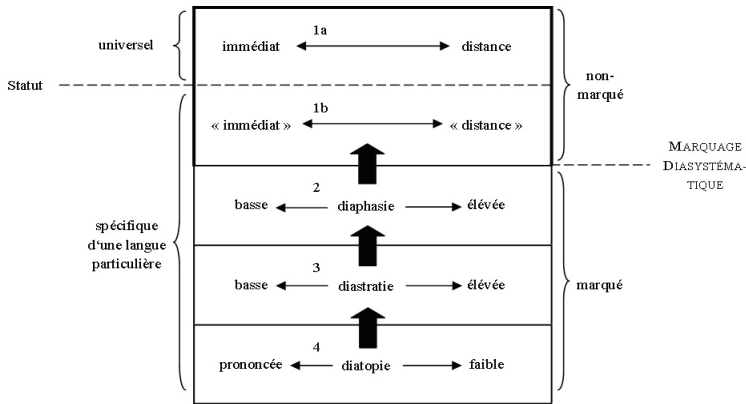


Fig. 4: Espace communicatif (Koch / Oesterreicher 2001, 609)

Un dialectisme prononcé se situe au pôle de l'immédiat, donc de l'oralité. En plus, il connote un niveau diastratique bas et un marquage diaphasique informel. On a vu que l'usage des lunfardismes identitaires n'est plus restreint aux classes défavorisées. Est-ce qu'il y a alors ici rupture de la chaîne d'implications établie par Koch et Oesterreicher sur la base de la théorie variationnelle de Coseriu (1981) ?

Il faut se rappeler que le marquage diatopique des lunfardismes ne se produit pas dans le diasystème. Le lunfardisme n'est pas un dialectisme qui s'oppose à l'espagnol standard mais une forme qui opère au niveau du polycentrisme de l'espagnol comme langue mondiale. Comme c'est le cas pour l'anglais, l'espagnol est aujourd'hui une langue mondiale dont le centre n'est plus uniquement en Europe. C'est surtout au Mexique et en Argentine que des standards nationaux se sont établis et ont constitué leur propre diasystème (cf. Oesterreicher 2000, 2006). À l'intérieur du diasystème argentin, le lunfardisme identitaire n'est marqué, ni au niveau diatopique, ni au niveau diastratique. On note, certes, un marquage diaphasique informel, marquage qui contribue à classer les lunfardismes identitaires comme des moyens d'une certaine oralité conceptionnelle, mais on peut se demander cependant si pour des périodes de temps réduites, certains lunfardismes identitaires perdent leur marquage informel et s'établissent alors comme formes lexicales argentines neutres par rapport au polycentrisme espagnol.

3. Conclusion

En résumé, nous avons vu que la diffusion du lunfardo s'est produite selon la forme d'une spirale passant par trois niveaux. Trouvant ses origines dans le jargon des jeunes hommes des classes défavorisées qui habitent les banlieues de Buenos Aires, le lunfardo premier fut utilisé dans les rituels de vantardise et d'insultes. Au

second niveau, sa médiatisation par le journalisme et la littérature a changé sa fonction. Quand il est employé dans le tango chanson à partir de 1916, il sert à exprimer très sérieusement les sentiments d'un moi poétique. C'est à partir des années 60 que le lunfardo passe à un troisième niveau : il exerce alors une fonction identitaire pour l'Argentin moyen. C'est à partir de ce moment qu'il est socialement accepté.

Quant à la médialité, le lunfardo est un phénomène oral, tant au premier qu'au troisième niveau. Étant donné que le lunfardo littéraire est surtout récité sur scène ou chanté, il révèle une forte affinité avec l'oralité médiatique. Quant à sa conception, la situation est complexe. Le lunfardo n'est pas un exemple d'oralité conceptionnelle prototypique, au sens où l'entendent Koch et Oesterreicher. En effet, le lunfardisme vise toujours un signifiant et un redoublement des moyens linguistiques. Le lunfardisme littéraire se caractérise par une oralité conceptionnelle moyenne à cause de sa fonction dans le double système communicatif constitué par la littérature. Le lunfardisme identitaire marque l'argentinité dans le polycentrisme de l'espagnol en tant que langue mondiale. Son affinité avec l'oralité provient de son marquage diaphasique comme 'informel', tandis que, dans le diasystème argentin, il n'est marqué ni au niveau diastratique, ni au niveau diatopique.

Université de Fribourg

Rolf KAILUWEIT

Références

- Antoniotti, Daniel, 2003. *Lenguajes cruzados. Estudios culturales sobre tango y lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor.
- Bakhtine, Michail M., 1984. *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- Barsky, Julián / Barsky, Osvaldo, 2004. *Gardel. La Biografía*, Buenos Aires, Taurus.
- Balint Zanchetta, Jaqueline, 2005. « Le lunfardo et la chanson de tango : création langagière et construction mythique de l'identité verbale de Buenos Aires », *Mémoire(s) de la Ville dans les mondes hispaniques et luso-brésiliens, Memorias de la ciudad en el mundo hispánico y luso-brasileño*, Université de Caen, 4 vol., 245-259.
- Balint Zanchetta, 2014. « Rupturas y continuidades en la lírica del tango: de la *poeticidad* a la *cancionidad* », in : Conde, Oscar (ed.), *Rupturas y continuidades en las poéticas del tango canción*, Remedios de Escalada, Ediciones de la UNLa, 105-120.
- Berg, Walter Bruno, 1999. « Apuntes para una historia de la oralidad en la literatura argentina », in : Berg, Walter Bruno / Schäffauer, Markus Klaus (ed.), *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 9-120.
- Borges, Jorge Luis, 1963 [1928]. « El idioma de los argentinos », in : Borges, Jorge Luis / Clemente, José Edmundo, *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé, 13-36.
- Collier, Simon, 1986. *The Life, Music and Times of Carlos Gardel*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.

- Conde, Oscar, 2011. *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*, Buenos Aires, Taurus.
- Coseriu, Eugenio, 1981. «Los conceptos de <dialecto>, <nivel> y <estilo de lengua> y el sentido propio de la dialectología», *Lengua Española Actual* 3, 1-32.
- Dirim, Inci/Auer, Peter, 2004. *Türkisch sprechen nicht nur die Türken: Über die Unschärfebeziehung zwischen Sprache und Ethnie in Deutschland*, Berlin/New York, Walter de Gruyter.
- Franco, Lily, 1975. *Alberto Vacarezza*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Gobello, José, 1963. *Vieja y nueva lunfardía*, Buenos Aires, Freeland.
- Gobello, José, 1967. «Para que sirve el lunfardo», *Boletín de la Academia Porteña del Lunfardo* I, 82-91.
- Kailuweit, Rolf, 2005. «Hybridität, Exempel: Lunfardo», in: Noll, Volker/Symeonides, Haralambos (ed.), *Sprache in Iberoamerika. Festschrift für Wolf Dietrich zum 65. Geburtstag*, Hamburg, Buske, 291-311.
- Kailuweit, Rolf, 2012. «Entre represión y populismo. Tango, lunfardo y censura en la radiofonía argentina (1933-1953)», in: Reutner, Ursula/Schaffroth, Elmar (ed.), *Political correctness. Aspectos políticos, sociales, literarios y mediáticos de la censura lingüística*, (Studia Romanica et Linguistica, SRL 38), Frankfurt a.M., Peter Lang, 275-298.
- Kailuweit, Rolf/Engels, Kathrin, 2011. «Los italo-lunfardismos en el sainete criollo. Consideraciones léxicos-semánticas», in: Di Tullio, Ángela/Kailuweit, Rolf (ed.), *El español rioplatense – Lengua, literatura, expresiones culturales*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 227-248.
- Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf, 1985. «Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte», *Romanistisches Jahrbuch* 36, 15-43.
- Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf, 2001. «Langage parlé et langage écrit», in: Holtus, Günter/Metzeltin, Michael/Schmitt, Christian (ed.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, vol. I/2, Tübingen, Niemeyer, 584-627 (= Art. 62).
- Martorell de Laconi, Susana, 1996-1997. «Algo más sobre el lunfardo. El lunfardo y el contacto lingüístico», *Anuario de Lingüística Hispánica* XII, 653-666.
- Oesterreicher, Wulf, 2000. «Plurizentrische Sprachkultur – der Varietätenraum des Spanischen», *Romanistisches Jahrbuch* 51, 281-311.
- Oesterreicher, Wulf, 2006. «El pluricentrismo del español», in: Bustos Tovar, José Jesús de/Girón Alconchel, José Luis (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, 3 vol., Madrid, Arco Libros, 3079-3087.
- Puccia, Enrique Horacio, 1997. *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo (1860-1919)*, Buenos Aires, Corregidor.
- Schäffauer, Markus, 1997. «Glosando los debates (a modo de epílogo)», in: Berg, Walter Bruno/Schäffauer, Markus Klaus (ed.), *Oralidad y Argentinidad. Ensayos sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina* (ScriptOraIia, 98), Tübingen, Gunter Narr, 228-237.
- Söll, Ludwig, 1974. *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*, Berlin, Erich Schmidt.
- Teruggi, Mario E., 1978. *Panorama del lunfardo*, Buenos Aires, Sudamericana.