

# Entrevue avec Rodolfo Mederos, une référence incontournable. « Certains musiciens ne font que de la soupe. »

Par Raúl Argemí.\*

*« Avec une mentalité de combattant qui ne faiblit pas avec le temps, un des bandéonistes les plus fringants de l'histoire du tango moderne, fait part des doutes et des convictions qui lui font ranger cette musique autrefois populaire dans l'antichambre d'un musée. »*



*L'atinoir remercie l'écrivain Raúl Argemí et la revue Miradas al Sur pour avoir autorisé la traduction et la publication de ce texte.*

*Leer en español.*

Avec une mentalité de combattant qui ne faiblit pas avec le temps, un des bandéonistes les plus fringants de l'histoire du tango moderne fait part des doutes et des convictions qui lui font ranger cette musique autrefois populaire dans l'antichambre du musée.

Rodolfo Mederos, ne se contente pas de jouer du bandonéon, son esprit critique l'amène à remettre en question l'existence même du tango. Au moment où des commentateurs pleins d'optimisme parlent de la résurgence du genre, lui n'hésite pas à dire que « le tango s'est *macdonalisé* » pour un public à qui l'ont fait consommer des « sons fabriqués dans des agences de marketing, sans aucune histoire et avec une seule et même tonalité. Une globalisation du goût, de l'esthétique, de la sensibilité et des choix ».

C'est très difficile de l'entendre affirmer que les musiciens se trouvent face à une réalité où « le tango, dans sa manifestation la plus pure, n'existe plus » et

ajouter qu'il « a cessé d'être la musique quotidienne d'un ensemble social pour se transformer en musique "culte" réservée aux connaisseurs et "commerciale" pour le tourisme peu exigeant. »

Une visite des principaux lieux où l'on danse le tango à Buenos Aires sans aller jusqu'au quartier touristique de Caminito, où l'on peut voir les anciens pas du *corte* et de la *quebrada*, nous montre les signes de cette tendance à la vacuité du cliché. Ce qui lui fait dire qu'aujourd'hui il n'existe plus rien de la poésie, des interprètes ou des arrangeurs musicaux qu'on a connus dans les années 60 et 70 : « Il ne reste que des photocopies de plus en plus effacées. »

Il a aussi son mot à dire sur la fusion et l'incursion de l'électronique : « Ça, ce n'est pas de la musique, c'est n'importe quoi, c'est le produit de l'ignorance, de la médiocrité et de l'opportunisme. Ce que font ces musiciens, ce n'est pas de la musique, c'est de la soupe. »

C'est en fin de semaine au Centro Cultural Torquato Tasso, en face du parc Lezama, les jours où il joue en alternance avec l'un de ses deux ensembles, un trio ou une *orquesta típica*<sup>1</sup>, qu'il a accepté de dialoguer pour la revue *Miradas al Sur* sur ce qu'est le présent et peut être le futur du tango. Une si vaste question, sûrement sans limites. Il est donc préférable d'écouter ce que nous dit Rodolfo Mederos en guise de réponse :

**R.M.** : C'est une question que je me pose tous les jours. Je me la pose et la pose aussi à mes élèves. Que faire ? C'est difficile de répondre. On est aujourd'hui dans un domaine totalement dévasté, où tout est marchandise, où il n'est pas

---

<sup>1</sup> *Orquesta típica* : Nom donné en Amérique latine aux ensembles de musique populaire instrumentale accompagnant parfois le chant d'une région. On utilise ce terme pour désigner des formations de 8 à 12 musiciens). La dénomination est généralement appliquée aux orchestres du Mexique, de Cuba et d'Argentine.

En Argentine, le mot *Típica*, souvent utilisé seul, est exclusivement attribué au tango. À ses débuts, le tango se jouait avec des guitares, une flûte et un violon. Plus tard, le bandonéon remplacera la flûte, qu'Astor Piazzolla réutilisera un siècle plus tard. Le chef d'orchestre et compositeur Vicente Greco (1888-1924) est à l'origine de ce terme voulant ainsi désigner comme orchestre une formation de deux violons, deux bandonéons ou plus encore. Généralement, à ces deux instruments fondamentaux pour l'interprétation du tango avec la guitare, s'ajoutent le piano, d'autres bandonéons, et violons, une contrebasse, une guitare, une flûte, et dans de nombreux cas une viole et un violoncelle.

Des compositeurs et musiciens célèbres ont dirigé, à partir des années 30 et 40, leur propre *típica*. Parmi les plus célèbres, on peut citer celles de Juan D'Árienzo, Ángel D'Agostino, Alfredo de Ángelis, José Basso, Miguel Caló, Alfredo Gobbi, Mariano Mores, Francini- Pontier, Osmar Maderna, Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo, Carlos Di Sarli, Héctor Stamponi, Ricardo Tanturi, Héctor Varela.

facile de se repérer et de savoir ce qu'on veut. La globalisation des cultures a enlevé toute valeur aux choses. Aujourd'hui, le tango est un commerce comme un autre et comme cela peut arriver à tout commerce, on est en train de le liquider.

**R.A.** : En ce sens, le tango ne se différencierait pas d'autres musiques.

**R.M.** : Le tango a toujours été plus qu'une musique et l'est encore. Dans ses grandes années, entre les années 40 et 60, il faisait partie de la vie des gens ; c'était une façon de vivre, de sentir les choses ; une philosophie de vie. C'était la musique populaire. C'était la musique de tout le monde dans toutes les circonstances de la vie. Mais ça ne l'est plus. Il ne reste qu'une gestuelle, répétée, galvaudée, un cirque. Aujourd'hui, la musique que les gens dansent, celle qu'ils sentent comme étant la leur, c'est peut-être le *cuarteto* à Córdoba, le *chamamé* sur la côte et la *cumbia* ; mais plus personne ne danse le tango autrement que celui qu'on apprend dans les cours de danse.

**R.A.** : Jusqu'aux années 50, les bals populaires avaient leur *orquesta típica*, bien savoir danser le tango comme celui qui se dansait dans les salons était obligatoire. Ensuite, quelque chose s'est produit et on est passé à l'audition, à l'écoute ; on s'est beaucoup éloigné de la danse.

**R.M.** : Dans les années 60, c'est l'arrivée d'Astor Piazzolla qui est la cause de la disparition de ce tango. Les points de vue différents de Piazzolla et de (Aníbal) Troilo avaient créé une dispute qui existait depuis longtemps et à un moment donné l'un des deux l'a emporté. Troilo affirmait que le tango devait conserver sa forme dansante. Piazzolla militait pour un tango qu'il fallait écouter. C'est avec ce duel qui date donc des années 60 qu'on s'est arrêté de danser le tango et que la position de Piazzolla s'est imposée.

**R.A.** : C'est comme si Piazzolla était le responsable de la chute du tango, alors qu'il a peut-être été un remplaçant inévitable.

**R.M.** : Il a sûrement été un remplaçant, mais comme un instrument dont l'establishment s'est servi pour effacer ce que l'identité du tango avait de profond. Le développement de la globalisation culturelle remettait tout en question. La musique que diffusaient les radios et les maisons de disque s'était standardisée et on avait des produits comme *El Club del Clan* ou d'autres du même genre. On s'est servi de Piazzolla et de son bandonéon. Et s'en a été fini du tango composé pour danser, du tango de quartier. La domination passe aussi par là.

**R.A.** : Nous devrions peut-être définir ce qu'est le tango. Certains disent qu'il « est plus vivant que jamais » ; vous, vous soutenez qu'il est mort.

**R.M.** : Le tango, c'est une façon de vivre. Une manière d'être dans la relation avec les gens, avec son voisin, avec ses amis. Le tango, c'est le quartier. Aujourd'hui, le quartier ne se reconnaît plus dans le tango.

On peut dire que toutes les manifestations culturelles sont nées à un certain moment, elles ont eu un essor, elles ont engendré d'autres courants culturels, puis sont tombées en décadence et ont fini par s'éteindre. C'est arrivé avec le baroque, avec la Renaissance. Tous les courants ont connu ça. Les modes n'y échappent pas, ce qui sera à la mode entrera inéluctablement dans un cycle.

**R.A.** : Un cycle qui nous renvoie au système biologique : naître, grandir, déchoir et disparaître.

**R.M.** : Ça peut faire très mal de voir quelque chose disparaître, mais rien n'est éternel. Le tango a connu ce cycle au temps de sa splendeur dans les années 40 et 50 avant sa décadence. Pourquoi croire qu'il serait éternel ? Il était populaire parce qu'il représentait une époque et que les gens se reconnaissaient en lui. Aujourd'hui, cette époque c'est du passé ; le tango aussi. Personne ne pleure la disparition du baroque, de Bach... de toutes ces choses qui appartiennent au passé. Elles vivent encore mais comme appartenant au passé. Rien n'empêche aujourd'hui d'interpréter de la musique baroque dans ce qu'on se plaît à appeler la musique classique ; moi je fais souvent des incursions dans la merveilleuse

musique de Bach mais je le fais avec une vision actuelle. Le baroque, pas plus que Bach, ne sont aujourd'hui populaires. C'est ce qu'il se passe avec le tango et il faut l'accepter. Ce qui ne veut pas dire, encore une fois, qu'on ne puisse pas prendre du plaisir à le danser et à l'écouter, mais il n'est plus comme une langue vivante, il n'est plus dans la rue, je dois aller le chercher dans les salons de danse, presque au musée.

**R.A.** : Mais alors ? Pourquoi jouer, composer et enseigner le tango comme vous le faites ? Qu'est-ce qui se passe aujourd'hui avec les jeunes qui viennent au tango ?

**R.M.** : Ce qu'il se passe, c'est qu'ils doivent apprendre in vitro. Ils doivent aller chercher les enregistrements des uns et des autres, les écouter, les étudier et apprendre comme ils peuvent. Quand j'étais enfant, le tango, je n'avais pas besoin d'aller le chercher, j'avais la guitare ou le bandonéon qui le jouaient ou la voisine qui le chantait. Aujourd'hui, on a des écoles de musique populaire où les musiciens peuvent apprendre les trucs indispensables. Avant, il n'y avait pas d'écoles, le musicien apprenait au contact d'autres musiciens, dans la rue, dans les clubs, sur la scène. Il était là le tango. Voilà pourquoi je dis qu'aujourd'hui c'est plus difficile pour eux d'aller vers le tango.

**R.A.** : Cette sorte d'apprentissage ressemble plus à de la recherche archéologique. Qu'est-ce qui sert donc d'aimant, qu'est-ce qui peut attirer des musiciens ?

**R.M.** : Peut-être une certaine façon de voir la vie ; je ne sais pas. Je sais bien que c'est très compliqué pour eux. Et ça l'est pour moi aussi. Mais que peut-on faire ? Il faut trouver cette réponse, et en attendant, que faire ? Écouter, assimiler, jouer, chercher... Chercher, oui, mais en partant d'où ? Je ne crois pas que quelqu'un puisse s'enfermer dans une tour de verre et dire, je vais produire de la musique populaire de notre temps. Les choses ne se passent pas comme ça, il y a un processus vivant, un rapport de fond, une racine commune avec le peuple ; sinon c'est impossible. Si plus tard, on reconnaît que quelqu'un a apporté quelque

chose dans ce sens-là, ce n'est pas parce qu'il s'est enfermé dans sa tour d'ivoire, mais parce qu'il était connecté, branché sur la vie.

**R.A.** : On peut définir l'origine du tango comme la musique du déracinement. C'est le jeune gars à la guitare expulsé de sa terre par les grands propriétaires, le garçon qui a appris le violon dans une synagogue européenne, le petit Italien qui joue du bandonéon parce qu'il ne peut pas se payer un accordéon ; et c'est aussi le bandonéon, cet instrument des églises itinérantes que des marins allemands laissent en gage dans les environs du port. Ça, c'était le déracinement. Le tango a-t-il disparu avec ce déracinement ?

**R.M.** : Ce qui est clair pour moi, c'est que le tango a fait son apparition avec l'immigration européenne, et que la cumbia qui se danse dans les milieux plus populaires est un produit de l'immigration latino-américaine. La grande différence c'est qu'aux premiers temps du tango, la communication, l'influence de la communication mondiale n'étaient pas aussi intenses qu'aujourd'hui, où s'impose l'homogénéisation et l'affaiblissement des particularismes. Je ne sais pas si cette cumbia qui se danse est proche de l'originelle ou si elle est aussi un produit du marché. Ce que je sais, c'est que je n'en veux pas ; jouer des cumbias, ça ne me concerne pas.

**R.A.** : Alors quelle est la voie ?

**R.M.** : Ah, si je le savais ! Je crois que c'est quelque chose que nous devons trouver tous ensemble, en parlant, en agissant. Moi, je joue avec le trio et aussi avec la *orquesta típica*. On pourrait me demander en m'écoutant, mais à quoi ça rime alors de jouer avec une *típica* ? Je ne sais pas. Je fais ça un peu par pédagogie, pour que les gens d'aujourd'hui puissent entendre ce qu'était la sonorité d'une *orquesta típica* de l'époque, lorsqu'elles étaient si nombreuses. Et aussi parce que c'est un plaisir. C'est quelque chose que je porte en moi. Mais il faut être ouvert, bien resté ouvert.

**R.A.** : Justement, cela me paraît être un sujet intéressant. Mais s'en tenir à un genre, dans ce cas au tango, qu'il soit mort ou encore vivant, cela ne limite pas l'ambition du musicien ? Peut-être qu'en prenant l'option de briser le moule on peut comprendre le tango électronique, par exemple.

**R.M.** : Je ne veux pas m'attacher à un genre comme qui s'attache à un autre plus récent, à quelque chose qui est préformé. Dans ce sens, je regarde aujourd'hui vers l'avant et ne rejette rien qui soit authentique, sans spéculation commerciale ne ressemblant pas à produit de marketing. Il y a longtemps, au début de la dictature, on a formé le groupe « *Generación Cero* », avec l'intention d'explorer, d'expérimenter. On n'appelait même pas tango ce que l'on faisait, c'était de l'expérimentation.

**R.A.** : Mais pourtant, quand on écoute aujourd'hui « *Generación Cero* », on n'a aucun doute, il s'agit bien de tango. En tout cas, c'est bien cette musique urbaine, avec une odeur d'asphalte surchauffé, de métro, et de cafés au comptoir, typique des années 70.

**R.M.** : C'est possible, mais ce n'était pas ce qu'on se proposait de faire. Tout ce qu'on voulait, c'était nous retrouver et faire se retrouver le rock, le jazz et le tango pour voir ce qui en sortait.

**R.A.** : Vous avez joué avec des gens qui appartiennent à des genres très différents comme le rock, le folklore, le jazz et même le flamenco. Que pensez-vous des tangos en version « *flamenca* » que chante Diego El Cigala ?

**R.M.** : Ça ne me plaît pas.

**R.A.** : Chacun son métier ?

**R.M.** : Moi, je n'essaie pas de faire ce que je ne sais pas faire, comme le flamenco par exemple. Le problème de ces chanteurs c'est qu'ils ne pensent pas à ce qu'ils font.

**R.A.** : Une question indiscreète. Donner une coloration tanguera à l'hymne national argentin, c'était une commande comme celle qu'a reçue le Catalan Blas Parera ?

**R.M.** : Non. Je m'amusais avec la musique et le bandonéon quand l'hymne national m'est passé par la tête et je me suis mis à improviser. Ça a plu à mon fils et c'est resté comme ça. Un peu plus tard, je faisais un enregistrement et le technicien, sans que je sache comment il l'avait su, a insisté pour que j'enregistre ma version de l'hymne ; et je l'ai fait. On l'a retenue pour la célébration du bicentenaire, et voilà.

**R.A.** : Votre vision du tango ne reste-t-elle tout de même désolante pour un jeune qui voudrait s'y intéresser ?

**R.M.** : Je reconnais qu'elle est désolante, mais c'est aussi un défi, et les défis ont quelque chose d'attirant. On peut rester sans rien faire ou continuer à avancer, on trouvera peut-être quelque chose ; après tout, la vie n'est qu'un éternel défi.

### ***Souvenirs du futur***

Bandonéoniste, arrangeur musical, professeur, Rodolfo Mederos est une référence dans la période qui a vu le tango, roi des bals populaires, se déplacer vers la marginalisation des centres culturels, où on l'écoute mais ne le danse pas. Des endroits qui paraissent avoir leur antinomie – mais ce n'est qu'une impression – dans les *milongas* et les écoles de danse où on « vieillit » le tango avec d'anciens pas comme les *cortes* et les *quebradas*. Des figures si anciennes qu'elles avaient été abandonnées dans les années 50.

Rodolfo Mederos, reconnu comme un jeune bandonéoniste talentueux par Astor Piazzolla – il était encore étudiant et jouait à Córdoba – fait le grand saut vers Buenos Aires et commence une carrière où il côtoie les plus brillants musiciens. C'est ainsi qu'au milieu des années 60, gonflé à bloc, il enregistre ses propres compositions et d'autres de Piazzolla, de Carlos Cobián. Il se présente au public

de la capitale parrainé par Eduardo Rovira. Un peu plus tard, suivant les chemins où en ce temps-là poètes et musiciens se retrouvent, il met son bandonéon au service des poèmes du groupe *Barrilete* (Cerf-volant).

En 1969, il entre dans l'orchestre d'Oswaldo Pugliese avec Daniel Binelli et Juan José Mosalini. Ils seront tous les trois les arrangeurs musicaux de la formation *Quinteto Guardia Nueva*, mais dès 1976, il crée un groupe qui allait devenir un « ensemble culte ». Un épithète qui en passant du mot à l'adjectif signifie, normalement, que le terme n'a pas atteint le grand public, à la différence des initiés du monde fermé des connaisseurs et de ses collègues qui découvrent à travers ses audaces de nouveaux chemins, de nouvelles portes où aller frapper.

Et d'ailleurs, « *Generación Cero* » – qu'on trouve aujourd'hui facilement sur YouTube<sup>2</sup> – a adopté l'irrévérence propre à cette époque et a fait se croiser les musiques de plusieurs origines, colorations et respirations différentes. Les érudits parlent de triple fusion, parce qu'ils ont additionné et entrecroisé le jazz, le rock et le tango. On pourrait les questionner, ces érudits, sur leurs classifications avec la même irrévérence que ces musiciens ; après tout, le jazz, le rock – tout au moins le rock argentin – et le tango ont la même origine et le même sang : les bas quartiers, la marginalité et l'asphalte.

Dans ces tragiques années 70, la proposition de Mederos avec « *Generación Cero* » n'avait pas la résonance du tango, sans le nier pour autant.

Finalement, l'arrivée d'Astor Piazzolla et d'Eduardo Rovira allait faire sauter une digue qui condamnait le tango à une forme, un style, un regard, qui s'étaient éloignés des nouvelles générations et leur paraissaient vieilles. Au détriment du tango, c'était les Beatles, Los Gatos, Manal et Almendra qui faisaient danser de la jeunesse en même temps que les cumbias et les *vallenatos* colombiens de Los Wawancó et le Cuarteto Imperial. La salle de bal et le club de quartier avaient été remplacés par les discothèques et l'identité locale était mise en pièces au nom de l'universalité, quand on voulait bien encore la dénommer.

---

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=brMnxtQTDeo>

Il y a eu un premier disque qui s'intitulait *Fuera de broma* (Sans plaisanter) auquel ont succédé *De todas maneras* (De toutes façons), *Todo hoy, Buenas noches, Paula, Verdades y mentiras* (Vérités et mensonges) et *Reencuentros* (Retrouvailles).

En anticipant peut-être le regard que porte aujourd'hui Rodolfo Mederos sur ce temps-là, *Generación Cero*, a acquis peu à peu une certaine transcendance et a gagné la reconnaissance du public, et tout particulièrement sur des scènes en dehors de l'Argentine. Un peu, en quelque sorte, comme des souvenirs du futur.

**Traduit de l'espagnol par Jacques Aubergy.**

\* Raúl Argemí : écrivain et journaliste argentin dont les romans *Le Gros, le Français et la Souris* (2005), *Les morts perdent toujours leurs chaussures* (2007), *Patagonia Tchou Tchou* (2010), *Ton avant-dernier nom de guerre* (2013) ont été publiés chez Rivages-Noir.

