



La Reine du tango de Akli Tadjer : de la lettre au mouvement

Zoulikha Nasri

Université de Bejaia, Algérie

zoulikha.nasri@univ-bejaia.dz

<https://orcid.org/0009-0001-1034-1808>

Reçu le 02-09-2022 / Évalué le 10-12-2022 / Accepté le 15-05-2023

Résumé

Akli Tadjer, l'écrivain franco-algérien, dont la plume semble se déhancher entre le pouce et l'index, échappe à toutes les classifications, à toute réduction et à toute référence. Son génie littéraire, qui se meut agilement et élégamment d'un roman à un autre, ne se perçoit qu'à travers les traces laissées par ses semelles de vent. Outre son statut de romancier, Akli Tadjer est aussi, en témoignent ses divers écrits, peintre, cinéaste et chorégraphe. Sa plume employée, dans *La Reine du tango* (2016), à décrire précisément et soigneusement comment se pratique le tango argentin achève de nous convaincre de lui attribuer la marque de créateur de pas de danse. L'hypothèse, que nous souhaitons examiner dans cet exposé, assure son épanouissement par des figures narratives qui s'imposent subitement à l'esprit du lecteur.

Mots-clés : tango argentin, roman, littéra-danse

ملكة التانغو - لأكلي طاجر: من الحرف إلى الحركة

الملخص

أكلي طاجر الكاتب الفرنسي الجزائري ، الذي يبدو أن قلمه يتأرجح بين الإبهام والسبابة ، يفلت من كل التصنيفات. إن عبقريته الأدبية ، التي تنتقل برشاقة وأناقة من رواية إلى أخرى ، لا يمكن إدراكها إلا من خلال الآثار التي خلفتها نعل الرياح. بالإضافة إلى مكانته كروائي ، فإن أكلي طاجر هو أيضاً ، كما يتضح من كتاباته المختلفة ، رساماً ومخرج أفلام ومصمم رقصات. استخدم قلمه ، في *La Reine du tango* (2016) ، ليصف بدقة وعناية كيفية ممارسة التانغو الأرجنتيني ، وأخيراً يقنعنا بإعطائه العلامة المذكورة أعلاه. وبالتالي فإن الدفاع عن هذه الفرضية هو ما نرغب في فحصه في هذا الحديث.

الكلمات الدالة: التانغو الأرجنتيني, رواية, الأدب الراقص

La Reine du tango by Akli Tadjer: From letter to movement

Abstract

Akli Tadjer, the Franco-Algerian writer, whose pen seems to sway between the thumb and the index, escapes all classifications. His literary genius, which moves nimbly and elegantly from one novel to another, can only be perceived through the traces left by his soles of wind. In addition to his status as a novelist, Akli Tadjer is also, as evidenced by his various writings, a painter, filmmaker and choreographer. His pen employed, in *La Reine du tango* (2016), to describe

precisely and carefully how Argentine tango is practiced, finally convinces us to give it the mark mentioned above. Defending this hypothesis is therefore what we wish to examine in this paper.

Keywords: argentine tango, novel, literadance

Introduction

En guise d'introduction à la réflexion proposée ici, citons cet important passage de Roger Chenault (2003 : 15):

La marche est (...) le fondement du tango argentin. Accompagnée de fantaisies et de variations dans les déplacements, elle pourrait suffire au tanguero à condition d'être exécutée avec toute l'élégance requise. Dans le tango argentin, on n'avance pas le même pied deux fois de suite ! Le tango est une marche qui se danse, on se déplace un pied après l'autre. On porte le poids de son corps sur chaque pied pour libérer l'autre dans le mouvement à venir dans l'incertitude du pas qui suivra. Ceci est très important et permet entre autres à la femme d'attendre la marque de l'homme.

En résumé, ce qui ressort est que le procédé détermine la forme. Pour commencer, sans doute est-il nécessaire de rappeler très succinctement l'action principale de *La Reine du tango*. Il nous serait aisé de broder autour du synopsis du roman, mais nous n'avons pas besoin de tout citer puisqu'en laissant tomber des bouts sans poids narratif, on entre, sans peine aucune, dans la chair de l'œuvre. En un mot, il s'agit donc de la rencontre entre une tanguerra qui rêve de gloire et d'un délinquant que l'amour a rendu bon.

Nous pensons que cela doit suffire, car le récit qu'Akli Tadjer nous livre dans son roman n'est pas une simple histoire narrée. Ses intentions secrètes, pensons-nous, se veulent d'une nature autre que celles d'un romancier et les preuves de ce que nous disons sont à toutes les pages de l'œuvre. Les lignes du flux que l'on voit bouger en parcourant la trame de l'histoire donnent en effet l'impression d'un corpus qui danse le tango : en se portant tantôt en avant, tantôt en arrière, en marchant tantôt vite, tantôt lentement, le corps-à-corps que les deux récits, supposés en alternance laissent voir, donne droit à une lecture chorégraphique du texte.

La reine du Tango, n'ayant aucune crainte de le dire, est un récit qui tangote. Ce texte, qu'on dévore goulûment une fois la première ligne parcourue, est un récit, disons-le, à visée chorégraphique. Le nombre important de passages expliquant les premiers pas de ladite danse, donne en effet à réfléchir à propos de l'intention de l'auteur. En faisant de ces épisodes le fer de lance de son roman, Akli Tadjer semble aspirer à initier le lecteur à la pratique du tango argentin. A-t-il voulu focaliser les esprits sur cette dimension de son œuvre ? Il est évidemment le seul à pouvoir l'affirmer.

Néanmoins, il faut admettre que le texte est tissé autour d'indices qui soutiennent notre hypothèse.

Entrons sans attendre dans les idées phares de ce modeste travail de réflexion et voyons quels sont les traits principaux structurant cette « littéradanse ». La « littéradanse », rappelons-le avec Camille Riquier Wautier (2019), est un mot-valise, issu d'un travail mené en 2015 dans le cadre d'un Master 2 dirigé par Julien Perrin à l'Université Paris 8, que Mélanie Messenger « reprend à son compte pour défendre l'existence d'une esthétique à la croisée des mots et de la danse, qui rende sensible la jonction de la littérature et de la danse sans en effacer les sutures ».

1. Le corps-à-corps de deux récits

Parler d'alternance à propos du récit renvoie incontestablement aux définitions dominantes de l'approche narratologique qui décrivent, disons, le plus clair du modèle. Sur ce sujet, nous donnons un extrait du texte de Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », paru dans le numéro 8 de la revue *Communication* : L'alternance narrative est un type de combinaison qui « consiste à raconter les deux histoires simultanément, en interrompant tantôt l'une tantôt l'autre, pour la reprendre à l'interruption suivante ».

Nous voilà avertis. Osera-t-on dire qu'une telle définition manque d'ampleur ? Oui, car bien qu'elles soient nécessaires et précieuses, ces lignes qui manquent de profondeur ne nous disent malheureusement pas assez sur les questions difficiles de cette nature. Que se passe-t-il en effet lorsque l'imagination que l'auteur a suscitée chez le lecteur résiste aux définitions canoniques ?

Pour lever tout malentendu, empressons-nous de préciser que le phénomène d'alternance dont il est question ici repose sur le changement du procédé de la mise en relief : c'est-à-dire que les deux histoires narrées par Suzanne, la sienne donc et celle de son amant Yan, peuvent être lues d'abord, dans un premier temps, de façon autonome : l'une puis l'autre tour à tour. Nous en voulons pour preuve l'apparition tardive sur scène de celui qui deviendra le cavalier de la tanguerra. Il apparaîtra, soit une cinquantaine de pages après le début du récit, avec un jeu sur l'anonymat. Le lecteur ne le découvrira qu'à la page 31 par une simple évocation de son portrait physique.

Inconsciente ou naïve, la répartition des rôles, disons-le sans hésiter, a apporté ses fruits puisque par sa façon d'envisager la narration, Akli Tadjer a réussi à faire acquérir à son récit une forme d'alternance narrative. Ce n'est peut-être qu'une impression, mais cette impression entre dans l'esprit du lecteur et y reste.

Akli Tadjer consacre ainsi les cinq premier microrécits à Suzanne puis nous entraîne peu à peu vers la découverte de son amant et partenaire de danse. L'entrée de ce dernier sur scène, nous le disions, se fera d'abord de manière discrète, puis de plus en plus avec trompette et clarinette. Le récit qui lui est consacré gagne petit à petit le noyau narratif auquel il est rattaché jusqu'à se confondre totalement avec lui. Ce n'est donc certainement pas pour diminuer l'importance de sa position dans la fable qu'il est relégué lors des premières pages au second plan. Le geste de l'auteur, retenons-le bien pour la suite de cette étude, n'est pas neutre du point de vue de la chorégraphie qu'il met en avant. L'apparition différée du tanguero jouit en effet d'un rôle privilégié puisqu'elle vient donner du crédit à ce qui se pratique ici ainsi : « J'avance. Un pas, deux pas, trois pas. Sa main sort, tel un djinn, de sa boîte et me happe. Je suis dans ses bras voyous, mes côtes se compriment, je ne respire plus, il me ranime en m'embrassant divinement bien. » (p. 87). Le tango argentin, pour parler plus clairement, pose la question de celui qui mène la danse.

*Le guidage.
J'explique. (p. 98)*

Scande plaisamment Suzanne afin de rendre son discours intelligible :
En tango, il est d'usage que le cavalier dirige la cavalière. (p. 98).

Or :

Yan n'en fait toujours qu'à sa tête mais il le fait bien. Je ne cherche plus à le contrer ou à lui résister, je m'intègre dans son jeu et, sans qu'il ne s'en aperçoive, je le dirige là où je veux. (p. 196) ;

Comment en effet ne pas être frappé par ce fréquent rappel :

Je prends Yan par la main jusqu'au milieu de la piste, et je fais signe à Lucas : musique. Il pose sa main droite sur ma hanche, l'autre sur mon épaule. Je l'enveloppe brazo fermé. (p. 194)

*Dès les premières notes de musique, je l'enlace contre moi. (p. 13) ;
je le guide comme un enfant, il est dans mes pas. Nous sommes synchros. (p. 14).*

Tous ces exemples, remarquons-le bien, rapportent une distorsion liée au principe de base de cet art. Comment l'expliquer ? En insistant sur le statut du guideur, l'auteur met le doigt sur un sujet, lourdement chargé de sens, auquel il faudrait accorder une attention particulière. Il s'agit du rapport Orient / Occident sur lequel nous en dirons quelques mots dans la conclusion.

Pour l'heure, ne voyons dans ce détail qu'un simple commentaire sur l'arrivée tardive de Yan sur scène. Un retard non sans intérêt puisqu'il doit être compris dans le rapport qu'il entretient avec « le guideur ». C'est pour l'adapter à son rôle de « guidé » qu'Akli Tadjer a opté pour une telle représentation.

Il en est, selon nous, de même de l'alternance narrative. C'est-à-dire que l'autodiégétique et l'homodiégétique, utilisés par l'auteur nous poussent à accorder à *La Reine du tango* le statut de récit alterné. Il est vrai qu'on affirme de manière générale que les deux aspects ne sont pas réellement distincts. Les inconvénients néanmoins qu'une alternance de ce type comporte ne représentent pas un réel obstacle à la lecture proposée, car ce qui compte dans une œuvre littéraire, ce n'est pas tant la structure narrative mais plutôt la mise en forme des images.

Qu'on ne le perde donc pas de vue : bien qu'elles soient deux formes d'une même narration, et malgré leur faible importance, les deux modes narratifs donnent l'impression de croire qu'il s'agit, encore une fois, de deux récits alternés. C'est au fil du roman que les deux trames, qui paraissent séparées, s'avéreront deux pans d'une même histoire.

Une remarque, à ce propos, doit être formulée : il faut noter en effet que la narration autodiégétique a une plus grande place dans le roman que la narration homodiégétique. Mais ceci n'est point une aberration, car le rôle assez important attribué au « je » autodiégétique, qui caractérise notamment le début de l'œuvre, doit être rapproché, là encore, de l'organisation de la scène. Ne l'oublions pas, le récit dans *La Reine du tango* est organisé selon l'ordre des mouvements dansés. C'est-à-dire, ainsi que nous le disions plus haut, en deux épisodes distincts et quelque peu éloignés dans le temps. Expliquons davantage : ce découpage dépend de la position attribuée à chacun des deux personnages dans la diégèse. Nous le savons désormais, Suzanne et Yan ne jouent pas un rôle comparable. D'ailleurs, « il ne s'appelle pas Yan mais Yanis » (p. 137) et ce « Yan ou Yanis » (p. 138) ne connaissait absolument rien à cette danse avant de croiser le chemin de celle qui lui a dessiné les pas. « Yan a une réputation de cambrioleur de compétition, mais concernant la danse, personne ne miserait un euro sur lui. » (p. 175). Il est donc raisonnable de penser que le tanguero n'existe que grâce à la tanguera. Il est sur scène pour jouer le rôle de partenaire d'une prof de tango. Voilà pourquoi la première partie de la diégèse est consacrée aux cours, répétitions et représentations de Suzanne. Le premier rôle attribué à Suzanne a, sous un autre rapport, une fonction d'une importance fondamentale qui peut nous éclairer sur la relation Orient/Occident balbutiée quelques lignes plus haut.

En dehors de cette perspective, le statut de « guideur » qu'incarne cette femme qui se nourrit de sa passion pour la danse, enseigne l'amour du tango argentin. En effet,

grâce à son talent et à la richesse des figures exécutées, Suzanne parvient à nous entraîner avec elle et à pénétrer dans son monde féerique. En parlant de ce qu'elle sait faire en fine connaisseuse, la tanguera apporte la preuve attendue de son inégalable talent :

Pour commencer je ferai sans musique, comme avec chaque novice, afin qu'il se concentre sur chacun de mes enchaînements (...).

Première leçon : les pas de base.

Je contrôle ma respiration, j'expire un grand coup, et j'avance un pied devant l'autre en attaquant par le pied droit. Un pas lent en avant, les semelles de mes escarpins effleurent à peine le parquet, un deuxième pas en avant, avec la même légèreté. Je marque un temps d'arrêt, puis je fais un pas de côté, à gauche. Je rassemble mes pieds, et je lève la tête en arrière, lentement, pour ouvrir les épaules. Je recommence, puis encore une troisième fois. (p.28-29).

La clarté et la précision que procure cette scène mise sous nos yeux permettent non seulement de reconnaître son habilité à danser, mais aussi et surtout de mémoriser les réflexes à acquérir. On pourrait dire autant de cette scène :

Il y a deux sortes d'enlacement. Le fermé ; le buste de l'homme et de la femme ne se touche pas. Et l'abrazo ouvert, qui est son contraire. (p. 97).

Ces explications sont d'une netteté si parfaite que l'on se demande si Akli Tadjer n'a pas d'autre objectif que d'abaisser les plus hauts secrets de cet art à la portée de tous. Cet autre exemple à imiter est une preuve de plus de son souci de rendre cette danse accessible au plus grand nombre. Ces phrases simples, sans fard ni fioriture, sont, ainsi que nous pouvons le constater, accessibles à l'esprit de chacun, même à celui qui ne comprend rien à la magie du tango :

Ce soir, retour aux fondamentaux. Nous allons réviser l'abrazo. Démonstration sans musique afin que l'on se concentre sur l'exercice. La poitrine dégagée, le menton haut, épaules et coudes relâchés, j'enlace un partenaire imaginaire, et je le guide avec le buste. Jamaus avec les bras. Jamais avec les mains. Tout vient de l'intérieur. Je tourne sur moi-même plusieurs fois pour que tous me voient, et je recommence en décomposant lentement le mouvement. (p. 12-13).

Pour nécessaires qu'ils soient, ces détails ne doivent cependant pas occulter l'importance de l'élément mis ici en relief : « j'enlace un partenaire imaginaire ». Le sens du leitmotiv que ces passages font entendre a pour seul objet, selon nous, de nous aider à imaginer l'enlacement autour duquel se développe l'œuvre. C'est par le biais de ces extraits ressassés partout, le long du texte, que l'alternance narrative suggérée ici prend une forme imagée dans notre esprit. Une image qui est parfaitement en écho avec la figure de base du tango. En effet, comme aime à le répéter joyeusement Suzanne à ses élèves, le tango « est un rêve qui se danse à deux » (p. 120), le tango, martèle-t-elle, « est la danse du toucher et de la fusion des corps » (p. 45).

Admirons à présent quelques-uns de ces spectacles où le corps-à-corps se fait progressivement :

D'abord un peu :

*Ça fait plus de cinq minutes que nous sommes tous les deux, face à face, au milieu de la pièce (...) Il me fixe dans les yeux, intensément. Je rougis. (p. 55) ;
J'avance. Un pas, deux pas, trois pas. Sa main sort tel un djinn, de sa boîte et me happe (p. 87).*

Puis beaucoup :

J'approche mon visage du sien, j'approche mes lèvres des siennes, nos bouches sont à touche, c'est doux, c'est chaud, c'est bon. Je ferme les yeux, la petite musique de La Java bleue, celle qui ensorcelle, résonne dans ma tête : j'ai le grand frisson. Soudain, il a un brusque mouvement de recul. Il me fait signe de regarder dans le miroir derrière l'orgue de Barbarie. (p. 84).

Et enfin passionnément :

Il m'étreint virilement. La grâce, l'intuition, l'insolence, la provocation, mes doigts qui effleurent ses lèvres, ma cuisse à nu qui s'insinue entre ses jambes ; tout y est. Sa main droite glisse de mon épaule jusqu'aux creux de mes reins, sa bouche caresse ma nuque. Je sens son sexe tout contre mon sexe. Nous ne dansons plus le tango, nous sommes le tango (p. 212) ;

Nous sommes front contre front, les yeux dans les yeux, et nous concluons aimantés l'un à l'autre. (p. 218).

1. Le déhanchement de la chronologie

Deux mouvements se dessinent dans *La Reine du tango*, l'un vers l'avant, l'autre vers l'arrière. Un va-et-vient à travers lequel émerge une dynamique qui sollicite le corps en l'invitant à danser. Ainsi que nous l'avons signalé en amont, la forme, dans ce roman d'Akli Tadjer, est dans un rapport de dépendance avec le contenu.

Pour saisir ce qui y est sans cesse affirmé et qui se matérialise par des anachronies, il nous est assurément indispensable de rappeler un passage proposé par G. Genette dans *Figure III* (1972 : 78-79) concernant justement le rapport entre : « l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif [et] l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire ».

La parenté de la citation genettienne avec ce propos : « Nous marchons d'avant en arrière » (p. 218), rapporté par Suzanne, la tanguerra, nous semble évidente puisque celui-ci fait voir celui-là. En termes plus clairs, le passage indiquant comment les pas se succèdent temporellement, allie danse et narration. La mise en corps dont s'inspire

largement la structure de l'œuvre s'éclaire, pour dire les choses de manière plus claire encore, au moyen de la progression/rétrospection qui fonde le texte.

Il est vrai qu'à travers l'extrait ci-dessus, l'auteur décrit la façon dont le tango se danse. C'est ainsi, en effet, explique Roger Chenault, cité plus haut, que les tangueros se meuvent sur la piste :

Les danseurs, en position de face à face, restent en contact permanent. Ils marchent en ligne simultanément, sans écart, sans se dandiner, sans regarder par terre. L'homme avance son pied gauche face au pied droit de la femme qui recule, puis il avance son pied droit face au pied gauche de la femme qui recule. (2003 : 18).

La marche avant et la marche arrière constituent, ainsi que nous pouvons le comprendre, l'un des aspects fondateurs de ce langage corporel. Tel qu'il se pratique, le tango dansé est fondé sur un ensemble de mouvements de base qui dessinent des figures croisées. Il ne faut donc pas s'étonner si la narration dans *La Reine du tango* est marquée par un constant va-et-vient entre passé et présent. Outre l'intérêt porté à l'écriture chorégraphique, la relation en miroir instauré entre le narré et le narrateur ne peut, d'après nous, être dissociée d'une autre signification voulue par l'auteur. Par cette analogie le romancier nous semble préoccupé par le problème des frontières. C'est l'une des idées phares qui affluent de son œuvre. Pour lui, manifestement, il est important d'établir des échanges entre les différents univers et les différentes cultures notamment. La rencontre de Suzanne et de Yanis nous aide d'ailleurs à saisir ce à quoi pense Akli Tadjer. Avançons et on comprendra qu'il encourage ce type de rapprochement.

Le traitement fait au texte et qui le donne à voir comme un corps dansant, est donc suivant ce qui vient d'être dit, conforme à une conception esthétique fondée sur le refus du figement sous toutes ses formes.

Une telle volonté se manifeste, nous l'avons déjà dit, sur le plan temporel. *La Reine du tango* se meut sans conteste dans une temporalité assujettie à une incessante oscillation narrative. Pour simplifier le propos : le texte se balance entre le passé et le présent de Suzanne, l'héroïne du roman. Schématiquement, l'organisation à l'échelle de l'œuvre se présente sous cet aspect : des épisodes rétrospectifs centrés notamment sur l'enfance et l'adolescence de la tanguerra s'interposent souvent entre deux épisodes consacrés à son présent. Dans ce récit où la souplesse et la légèreté chronologiques règnent en maîtresses, le lecteur est prié d'apprécier ses attaches avec le tango dansé.

Un épisode du présent, deux épisodes du passé, on imagine bien l'effet que ce croisement produit. Les deux grandes lignes de la trame qui se rejoignent à différents endroits du texte nourrissent en effet une illusion que l'on tient pour vraie : balancé d'un côté à l'autre, le récit a une configuration qui nous renvoie l'image d'un couple dansant.

La figure est fournie, encore une fois, par le déroulement en zigzag de la narration. Nous dirions volontiers et sans hésiter que la technique de l'auteur suggère sans aucune équivoque des déhanchements d'avant en arrière. Pour mieux saisir cette impression qu'Akli Tadjer a probablement voulu transmettre, regardons la mise en corps du texte de près.

Considérons cet exemple :

À présent, j'étouffe, je me relève, coupe le chauffage et me recouche. Il est bientôt deux heures. Il faut que je fasse le vide en moi, sinon je suis partie pour une nuit blanche. Plus je m'efforce de ne penser à rien, plus c'est un foutu bazar dans ma tête. Des images, des photos se chevauchent. Des photos de paysages qui ne m'évoquent pas grand-chose, et des photos où je suis toujours gamine. Je voudrais en saisir une mais je n'y arrive pas tant qu'elles fusent.

Un jour, il faudra que je mette tout ça au propre dans un grand cahier blanc pendant mes nuits d'insomnie. Ça me ferait du bien. Ça nettoierait tout le désordre qui traîne dans ma tête.

Une photo, j'arrive enfin à en fixer une. Je dois avoir six ou sept ans, guère plus. Je suis en chemise de nuit rose à fleurs bleues. J'ai les bras raides le long du corps comme au garde-à-vous. J'ai aux pieds des chansons orange sur lesquels est floquée la tête hydrocéphale d'Homer Simpson.

(...) Ma mère a lacé les brides de ses escarpins, elle couvre maintenant ses épaules d'une étole en satin... » (p.19-23).

Ici, dans cet extrait que nous avons volontairement abrégé, on y découvre en amont du très long passage rétrospectif une brève prolepse convoquée de façon subsidiaire dans l'œuvre. Cette articulation qui penche d'un côté puis de l'autre permet d'imaginer le mouvement dansé que manifestement l'auteur s'efforce de réaliser. N'y a-t-il pas ressemblance entre cette figure et la technique du tango ? Nous ne pouvons qu'acquiescer à cette idée en effet.

Voici un autre exemple :

Le sous-sol, réservé à la clique des initiés, c'est encore autre chose. Le plafond à tous d'où sortent des rais de lumière éclaire une piste en parquet bordée de tables bon marché et de banquettes en moleskine rouge. Dans un coin d'ombre, près de l'estrade sur laquelle des orchestres jouent le week-end, le bandonéon oublié par Diego après la descente des flics est toujours suspendu au portemanteau.

C'était la nuit de Noël, il y a vingt-deux ans. Ma mère était morte depuis deux mois déjà. Quelque temps auparavant, Tante Louise, sa sœur, et Charles, son mari, m'avaient recueillie. En attendant.

(...) Quand j'ai eu dix-huit ans, je suis retournée au Maquereau Nostalgique prendre des nouvelles de Diego. Licas, qui avait pris la succession de son père, le pensait reparti à Buenos Aires... » (p. 34-42).

Comme nous pouvons le constater, les lignes qui relatent le passé lointain de Suzanne, surgissent furtivement juste après un passage au présent. Cette analepse, insérée sans préavis dans la trame du récit, non seulement fait dandiner le texte de part et d'autre, mais elle évoque également l'argument de l'improvisation considérée comme la caractéristique principale du tango.

Autre aspect technique de cette danse d'improvisation, le nombre de pas effectués en avant et en arrière. C'est probablement pour faire écho à cette règle fondamentale que l'auteur alterne dans son œuvre deux types d'analepse : l'analepse longue et l'analepse courte. Le procédé, nous aimons à le penser, est volontaire, puisqu'il contribue à placer l'œuvre sous le signe du tango en général et du tango argentin en particulier.

Dans l'extrait cité un peu plus bas, l'auteur procède à une analepse qui couvre une étendue temporelle assez brève. D'ailleurs, elle a trait à un souvenir situé immédiatement avant le moment présent de la narration. Aussitôt surgie, aussitôt estompée. Quelle raison pourrait bien justifier son emploi ? Puisque Akli Tadjer traite de la danse, on peut dire qu'elle fait partie d'un ensemble de procédés dont la fonction est d'infléchir le texte du côté de la danse. Réduite ici à son attribut, à sa qualité de furtivité autrement dit, l'analepse courte serait foncièrement liée à la brièveté de la figure réalisée :

J'ai essayé de faire un petit raccord de sommeil en prenant sa place encore tiède mais c'était impossible. Dès que je fermais les yeux, je voyais ses doigts mats se promener sur mon cou, sur mes seins, mon ventre, et nos corps enlacés de s'être trop aimés.

J'ai fouillé, au plus loin, dans ma mémoire pour trouver quel homme m'avait autant troublée que lui ; je n'ai rien vu venir.

Toute la matinée, j'ai traîné ma mélancolie dans l'appartement avec mon portable dans la poche de mon jean au cas où il se manifestait. (p.87).

Ici comme nous l'avons d'ores et déjà remarqué :

Je le fuyais, comme je me fuyais, parce que j'avais peur que ce soit une aventure qui ne dure pas et qu'il me quitte une fois que je me serais attachée à lui. Cette peur de l'abandon me venait de ma mère qui me livrait à mes abîmes de solitude pour retrouver ses amants de passage.

(...) Plus tard, à l'orphelinat, j'en ai eu d'autres nuits en solitaire où je lui en voulais toujours de m'avoir trop et mal aimée, et de m'avoir laissée seul au monde. (p. 95).

L'analepse ne dure pas longtemps non plus. Par sa furtivité, elle peut faire croire qu'elle traduit un petit moment de fantaisie. On peut presque être tenté de dire qu'elle doit être perçue comme un geste chorégraphique que comme un élément

narratologique. Un détail qui rappellerait sans doute la nécessité de l'improvisation. En tout cas, pour approcher son écrit de ladite danse, Akli Tadjer s'est donné les moyens de le faire avec rigueur. C'est pourquoi nous pensons fermement que ce projet d'écriture s'inscrirait dans une perspective de glissement de la narratologie à la chorégraphie.

2. Les vibrations rythmiques de la narration

La Reine du tango, un récit qui tangote, est le titre qui sied à cette étude. Qu'on l'affirme si aisément, il n'y a rien à cela d'étonnant, car, pour peu qu'on y fasse attention, la fin à laquelle Akli Tadjer destine son œuvre n'est pas voilée à l'esprit. Il faut croire, lorsque nous disons que le principe mis en avant par l'auteur est d'un éclat indéniable, que nous n'exagérons rien. Il saute aux yeux, par l'image que le procédé laisse deviner dans la pensée, que nous avons affaire à un document didactique de danse. Toutes les pages de ce roman nous exhortent à croire, nous ne cesserons jamais de le répéter, qu'il a été pensé et conçu comme un « livret chorégraphique ». La décision de lui assigner cette description repose donc aussi, outre les deux caractéristiques soulevées précédemment, sur son aspect rythmique. C'est par cette dimension non négligeable, dirions-nous, que *La Reine du tango* exerce son emprise sur l'imaginaire du lecteur. Pour donner du crédit à notre conviction, nous nous proposons de citer, très brièvement, les deux énoncés suivants :

Je lui annonce qu'aujourd'hui nous allons apprendre à danser ensemble, et en rythme - le rythme étant le plus difficile à capter. Soit, il est inné, soit il faut des heures de travail pour l'acquérir. (p. 97) ;

Le rythme.

Je cadence mes pas en m'accompagnant de la voix : lent, lent, lent, vite, vite, lent lent lent, vite, vite. Il cadence avec moi. On recommence. Lent, lent, lent, vite, vite, lent, lent, lent. (p. 98).

Qu'on veuille bien le remarquer, de tels propos nous rappellent cette définition de Roger Chenault (2003 : 17) :

Marchez en musique un pas tous les deux temps (par temps fort ou accentué). Puis changez la vitesse en marchant un pas par temps, vous irez deux fois plus vite. Ensuite, variez un pas par série de deux temps, puis un pas par série d'un temps de façon à ce que la femme réponde au bon moment. Par série de 4 mesures, ou 8 pas sur les temps forts et accentués ou 16 pas sur tous les temps pour un tango. (...) Essayez maintenant un pas tous les quatre temps ou toutes les mesures pour marcher très lentement.

Ainsi qu'il est précisé ci-dessus, le tango argentin est fondé sur une variation sur le rythme : une pause, un ralentissement ou bien une accélération. Cet art de danse prend donc forme dans le glissement d'un rythme à l'autre. Ce fait se retrouve également dans

La Reine du tango, puisque, nous le disions, ce qui est vrai sur le plan chorégraphique l'est aussi sur le pan narratif du roman. L'œuvre d'Akli Tadjer exécute en effet, nous le verrons ci-dessous, plusieurs sortes de pas présentant un portrait clair du phénomène suggéré. Sans nous étendre beaucoup aux différentes vitesses narratives dont le nombre est trop élevé, nous nous bornerons à citer les exemples qui nous semblent les plus intéressants. Nous montrerons, sans en faire une analyse profonde, que les pas et figures qui composent ici le récit d'Akli Tadjer sont exécutés sur deux principaux rythmes propres au tango : lent et rapide.

Considérons par exemple le premier paragraphe de *La Reine du tango* :

ENCORE TROIS STATIONS, ET COMME LA SEMAINE DERNIERE je suis en retard. Je traîne toujours trop avec Diego. Beaucoup trop. La prochaine fois, il pourra me prendre dans ses bras jusqu'à m'étouffer, et m'entraîner pour quelques pas de danse autour de son lit en chantant la voix rouillée de fatigue Mi solo refugio, ou encore m'inviter à un tour de parc pour compter les rayons du soleil dans le ciel de la Cerisaie, je ne céderai plus. (p. 9).

et celui qui le suit juste après :

Jaurès.

Le métro sort des entrailles du boulevard de la Villètte pour devenir aérien dans un fracas de fêrailles et de crissements de roues frottées sur les rails. On me colle par-devant, on me colle par-derrrière, ça sent la sueur, le shit, le graillon, et dans ce tintamarre mêlé d'effluves à vous soulever le cœur, le brouillard du soir coule sur l'eau noire du canal de l'Ourcq. (p. 9).

Ces deux passages qui sont en contraste ont retenu notre attention car ils donnent une idée claire de la structure de l'œuvre entière. Le sommaire, puisqu'il peut être développé davantage, par lequel le récit commence, est suivi d'une pause descriptive dont on aimerait dire qu'elle constitue une modification inattendue. Une surprise qui, selon nous, a quelque chose à voir avec les procédés techniques du tango. C'est dans la perspective d'une danse improvisée que cette variation des durées narratives doit, selon nous, être appréhendée.

Ces exemples qui font également allusion respectivement au sommaire :

Au fil de nos rencontres, je l'ai vu décliner. C'est le souffle et le cœur qui n'allaient plus. Le cœur, surtout. Je lui ai trouvé une maison de repos, à Pantin, où l'on prend soin de sa santé en échange de quoi, il coule des jours longs et ennuyeux. (p. 42).

et la pause :

Il est bientôt minuit. La salle s'est remplie. Les musiciens accordent leurs instruments. Tout le monde est sur son trente et un. On se fait la bise. Victor, un ancien beau gosse, qui ne se lasse pas de me draguer frotte ses lèvres sur mes joues, puis esquisse quelques octos d'un bout à l'autre de la piste pour qu'on admire sa nouvelle paire de chaussures bicolores. (p. 42).

nous laisse l'image d'un corps qui tanguote exécutant alternativement des mouvements lents et rapides.

Dans cet enchaînement de gestes lents et accélérés, répété identiquement tout le long de l'œuvre, nous reconnaissons aussi des figures démesurées par leur vitesse d'exécution. Nous avons là un exemple de pas très rapides qui accentuent la légèreté et la mobilité corporelle du texte :

Toute la matinée, j'ai traîné ma mélancolie dans l'appartement avec mon portable dans la poche de mon jean au cas où il se manifesterait. Rien, nada, wallou, peanuts. (p. 87).

Ces passages écrits sur le mode de l'ellipse ne sont évidemment pas sans effets :

Hier soir, je suis rentrée de mauvaise humeur de Cerisaie. J'avais passé l'après-midi à essayer de faire parler Diego de l'incendie mais il était si faible que je n'ai pas réussi à lui arracher le moindre mot. (p. 139)

Avril, mai ont passé. J'assurais mes cours au centre barbara. Je rentrais chez moi sans faire le détour par les marins d'eau douce parce que je n'avais plus le cœur à rire avec mes élèves. (p. 233).

Par leur brièveté, ces mouvements accélérés nous entraînent dans une danse érotique où le corps, transporté de joie, désire ne faire qu'un avec l'autre. Les expressions de complicité et d'intimité pourraient être en effet employées pour désigner ce type de durée narrative que l'on appelle *la scène*. La différence, notons-le, entre les figures de la première moitié du texte et celles de la deuxième moitié est de taille : les mouvements du début du récit cherchent, ainsi que nous l'avons perçu à travers la lecture du roman, à faire valoir l'idée de proximité ; ils semblent, à notre humble avis, vouloir offrir le spectacle de danseurs enchaînant des figures comme s'ils étaient seuls. Pour s'en convaincre, il suffit d'admettre que le sommaire et la pause ne sont pas des procédés qui favorisent l'interaction et l'échange. Nous croyons sincèrement que dans les deux cas, il y a l'idée du vide qui s'impose. La scène narrative, quant à elle, comble l'écart laissé par les deux autres. Le mot lui-même en témoigne.

C'est donc vers la fin du roman que la scène narrative revient abondamment. Nous sommes donc en droit de nous demander ce qu'elle peut bien signifier dans une perspective chorégraphique. Ce ne serait pas une mauvaise idée de penser qu'Akli Tadjer a trouvé, dans ce changement de vitesse, le moyen de dire que le pas de l'un et de l'autre s'accorde. D'ailleurs, comme le fait observer Suzanne, la narratrice, en dansant sur la piste, elle était tellement en accord et en harmonie avec son partenaire, Yan, qu'ils ont réussi à subjuguier le jury du Grand Rex et à le tenir en haleine. L'effet de l'admiration nous est connu et le résultat du concours est compréhensible :

Ça y est. Ils se sont mis d'accord. Le jeune juré à tête de bouledogue tend une petite note à Richard. Il la lit, remonte sur scène et annonce que le troisième couple à partir pour le Mundial est : Suzanne et Yan. (p. 222).

Conclusion

Selon la perspective chorégraphique adoptée dans le présent article, *La Reine du tango* mériterait bien l'épithète de « texte qui tangote ». Ainsi que nous le disions en introduction, il faut admettre que la compréhension de ce roman dépend beaucoup de cet aspect essentiel autour duquel il pivote. Nous nous étions proposé de démontrer que ce qui se joue au niveau de la diégèse, la narration le traduit avec des moyens appropriés et adaptés. Nous osons croire, sans prétention aucune, que nous avons atteint le but. Nous inclinons ainsi à penser qu'il a été conçu pour être l'équivalent exact de l'action proposée. Si l'on s'en tient à l'esprit de l'œuvre, il est parfaitement exact de voir là, tant en raison du ton et de la forme qui s'y déploient, une source riche d'enseignement pour nous. Irréprochable sur ce point, *La Reine du tango* révèle en effet une connaissance profonde de l'auteur du tango argentin. Tout lecteur de ce récit ne dédaignera point, selon nous, à joindre sa voix au constat que nous formulons ici : en écoutant Suzanne, la tanguera, expliquer à ses élèves les fondamentaux de cet art, on se surprend en train de nous appliquer à l'exercice. Nous voulons dire que le plaisir que procure le texte se prolonge en dehors de la fiction. La conclusion, à laquelle nous fait aboutir l'approche exploitée ne doit cependant pas nous conduire à supposer que le texte soit de nature exclusivement chorégraphique. Car quel motif justifierait que Suzanne soit celle qui lance les dés ? Une question que nous nous sommes posée plus haut sur laquelle nous revenons, car il faut en venir à ce qui fonde le choix d'un énoncé tel que celui-ci : *Yan (...) ne me guide pas. C'est moi qui nous guide. (p. 211).*

Le raisonnement auquel convient les pages 228 à 232 invite également à une réflexion sérieuse puisqu'il inscrit le projet de l'auteur dans une perspective plus large. Par l'examen des faits connus, nous croyons pouvoir affirmer ce qui s'impose à nous : en faisant, contre toute vraisemblance, d'un voyou un excellent tanguero qui a « appris la rigueur, le respect des autres, le goût de l'effort et l'orgueil de se surpasser pour se prouver qu'il pouvait être autre chose qu'un délinquant. » (p. 206), Akli Tadjer doit penser, et tous ceux qui croient comme lui au pouvoir de l'art le comprennent, que la pratique artistique corrige les mœurs et apporte des remèdes contre les maladies de l'âme. Outre qu'il peut se lire sous cet angle culturel, nous devons encore expliquer pourquoi la scène de rencontre réunit deux personnages de deux cultures différentes. À notre sens, comme évoqué précédemment, la représentation a pour but de relayer l'Orient et l'Occident. Pour confirmer ou invalider cet argument, il serait plaisant de relire l'œuvre sous l'angle de l'interculturalité, car dans *La Reine du tango* il y a vraiment quelque chose de cet ordre à cultiver.

Bibliographie

Riquier Wautier, C. 2019. « « Littéradanse », Quand la danse contemporaine s'empare du texte littéraire ». À propos de Mélanie Mesager, *Littéradanse, Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire*. Paris : L'Harmattan, 2018. *Recherches en danse*. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/danse/2028> [consulté le 15 avril 2022].

Chenault, R. 2003. *Tango argentin dansé : notions fondamentales*. Paris : Roger Chenault.

Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.

Tadjer, A. 2016. *La Reine du tango*. Paris : JC Lattès.

Todorov, T. 1966. « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, p. 125-151.



© *Synergies Algérie*, n° 31, Année 2023.
Revue du GERFLINT (Évreux - France)
ARK : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42690100x>
Bibliothèque nationale de France

Première édition de l'article - décembre 2023 -

Éléments sous droits d'auteur –
Modalités de lecture et de citation, politique d'archivage et mentions
légalles consultables sur le site de l'éditeur www.gerflint.fr
et de la revue <https://gerflint.fr/synergies-algerie>

Contact : synergies.algerie.gerflint@gmail.com

