

Le tango dans l'œuvre de Marcelo Cohen : de la tradition à la science-fiction

RICARDO TORRE

IMAGER, UNIVERSITÉ PARIS-EST CRÉTEIL

ricardo.torre@u-pec.fr

1. Marcelo Cohen (Buenos Aires, 1951) est un auteur argentin reconnu. Depuis 1972 et tout au long de ses plus de vingt ouvrages de fiction, il a su construire une œuvre narrative complexe et originale. S'il est vrai que ses récits et ses romans peuvent être caractérisés par des coordonnées relevant aussi bien d'une géographie imaginaire que d'une sociologie fantastique (Torre, 2016), il n'en reste pas moins que l'une de ses composantes essentielles est la musique, au point que l'universitaire argentine Miriam Neri Chiani a consacré sa thèse de doctorat (2012) et plusieurs articles (1998, 1999, 2009, 2013, 2014) aux modalités d'inscription de la musique dans l'œuvre critique et de fiction de notre auteur. Qui mieux qu'elle pour résumer sa thèse centrale :

La síntesis aquí realizada [en la tesis doctoral] demuestra que si bien los textos ficcionales y no ficcionales [de Marcelo Cohen] conforman textos musicales diferentes, éstos sin embargo por momentos se acercan y recubren para hacer de la música no un componente incidental u ocasional, sino un modelo y un material de poesis con los que se da cuenta de las contradicciones y de los mecanismos de poder de la sociedad contemporánea y se renueva y fortalece la idea de narración como experiencia, que actualiza y promueve actos de escucha. (Chiani, 2012 ; 499, avant-dernier paragraphe de la dernière section [« Volver a pensar la narración desde la música »] des « Conclusiones » de sa thèse)

2. Partant des notions de Julia Kristeva (1969) pour qui les réseaux constituant les textes littéraires peuvent être décomposés en deux sortes de foyers d'interprétation complexes appelés « grammes » (les grammes scripturaux et les grammes lecturaux)¹, Chiani propose le terme de « musi-

1 Kristeva définit le texte littéraire comme un système de connexions multiples, une structure en réseaux paragrammatiques. Le réseau paragrammatique est appelé par la sémioticienne bulgare « modèle tabulaire », non linéaire, de l'élaboration de l'image littéraire dans le langage poétique. Son modèle tabulaire se présente avec deux « grammes » partiels : si le texte est abordé sous la perspective de l'écriture, il s'agirait des grammes scripturaux (phonétiques, sémiques et syntagmatiques) ; si le texte est considéré sous l'approche de la lecture, il s'agirait alors de grammes lecturaux (dans le texte, on peut lire des « textes étrangers », soit comme réminiscences, soit comme

grammes » [« musigrammas » / « musigramas »²], à envisager comme une sorte particulière de gramme lectural pour rendre compte des modalités d'inscription / transcription de la musique dans les textes de Cohen.

Los musigrammas serían particulares “grammas lectorales” (Kristeva 1981 [version espagnole de *Séméiotikè*]), modos de escritura/escucha o *narrativizaciones* de la música, entendida así como *texto cultural extranjero*, cuyo traspaso al orden y lógica narrativos, supone tipos de injerto (Derrida 1972 [*La Dissémination*]) y espaciamentos, paragramatizaciones de diferente tipo. (Chiani, 2012 ; 169, c'est l'auteure qui souligne)

3. Chiani étudie ainsi les diverses variantes de la présence de la composante musicale dans les textes coheniens, que ce soit à partir de **mentions** de noms relatifs à la musique (titres de chansons, noms de groupes ou de genres musicaux) ou de **citations** de paroles de chansons (citations séparées du texte ou, au contraire, greffées à lui), ou bien à partir d'une **description imitative** (lorsque le récit « mime » des sons, des pièces ou des rythmes musicaux), ou encore au moyen de processus de **métaphorisation** (la musique devient un modèle pour la littérature) ou de plusieurs types d'**insertion** :

- **l'insertion narrative** [« inserción de tipo argumental »] : la musique peut être à l'origine de l'action narrative ou elle peut contribuer à la construction des personnages et de leurs histoires ;
- **l'insertion argumentative** : lorsque le récit est agrémenté de discussions et de réflexions critiques sur la musique ;
- **l'insertion figurative** : quand la musique est le terme, le moyen avec lequel sont construites des images, des métaphores, des comparaisons ;

citations). Élargissant le concept d'anagramme « vers les confins de ses possibles en incluant les occurrences de connexions sémantiques, symboliques, intertextuelles et interlangagières » (Constantin, 2003 ; 140), Kristeva remet en cause la dualité du signe saussurien en proposant le concept de « gramme », lui-même fortement inspiré du gramme chinois, et considéré comme une « différentielle signifiante », c'est-à-dire comme le La Gran Casa de la Calle Andonaegui foyer d'une multiplicité de fonctions qu'il offre à lire simultanément, à savoir : tous les sens que le signifiant de cet ensemble phonique ou graphique peut recouvrir (c'est-à-dire ses homonymes) ; tous les sens identiques et tous les homonymes de cet ensemble non seulement dans une langue donnée, mais dans toutes les langues auxquelles il appartient comme un point de l'infini ; et toutes les acceptions symboliques dans les différents corpus (mythiques, scientifiques, idéologiques, etc.). (Constantin, 2003 ; 140)

2 Aussi bien dans la thèse que dans les articles de Chiani, nous constatons cette fluctuation orthographique, qui doit être volontaire de la part de l'auteure.

- **l'insertion poético-structurelle** : lorsque le récit imite des techniques de composition ou des genres musicaux, comme, par exemple, l'improvisation du jazz (Chiani, 2012 ; 172-177, 2014 ; 66-68).
4. Chiani aborde l'incorporation du tango (danse et musique) dans l'œuvre de Cohen depuis la perspective théorique exposée. Nous allons, bien évidemment, nous fonder sur ses conclusions afin d'élargir cette approche pour approfondir le traitement du tango chez Cohen et pour cerner les enjeux symboliques, narratifs et socio-culturels de la production artistique argentine par antonomase dans l'œuvre de l'auteur argentin.
 5. Un relevé des mentions au tango dans l'œuvre cohenienne fait apparaître trois moments précis :
 - dans les années 70, au début de sa production littéraire, avec ses deux premiers recueils de récits *Lo que queda* de 1972 et *Los pájaros también se comen* de 1975 ;
 - au milieu des années 90, avec son roman *Inolvidables veladas* (publié en version bilingue français-espagnol en 1995 et en espagnol en 1996) ;
 - au milieu des années 2000, avec *Impureza* (publié en 2004 en tant que nouvelle d'un recueil de pièces littéraires consacrées au tango de plusieurs auteurs, mais en volume séparé en 2007).
 6. N'intégrant pas de références plutôt secondaires (« El instrumento más caro de la Tierra », dans le recueil homonyme de 1981, analysées par Chiani), nous pouvons suivre chronologiquement l'évolution de l'intégration du tango dans la fiction narrative cohenienne.

1. L'action narrative absorbe le tango : les années 70

7. Cohen commence à écrire et à publier au début des années 70, sous l'emprise d'une idéologie – « la ideología porteñista » (interview de Cohen par Saavedra, 1993 ; 80) – exaltant et mythifiant l'âme de la ville de Buenos Aires et la vie quotidienne dans la capitale argentine. À partir de ce pré-supposé, il n'est pas étonnant que Cohen intègre le tango dans ces récits liminaires. C'est le cas dans deux contes de ses deux premiers recueils : « El

Pescador y su sombra » de *Lo que queda* et « La Gran Casa de la Calle Andonaegui » de *Los pájaros también se comen*.

8. On observe une seule entorse à la chronologie : nous aborderons en premier le deuxième récit.
9. « La Gran Casa de la Calle Andonaegui » raconte l'histoire d'un déménagement. La plupart des membres d'une famille juive ayant vécu dans la même maison pendant des décennies déménage le lendemain de la mort de la mère-épouse-grand-mère Golde Zuckerman, femme du patriarche et « dictateur » Saúl Goldstein. Le tango est incarné par l'un des personnages : Luis / Alberto Goldstein, le premier petit-fils de Saúl, chanteur de tango et dont le nom de scène est Ángel París. Si les quatre premières filles de Saúl partent de la maison avec leur mari et leurs enfants, Ángel París décide de rester avec son grand-père et un autre des petits-enfants, son cousin « Carlos el Escritor », qui est en même temps l'un des narrateurs de l'histoire et le rédacteur d'une chronique de famille sur, précisément, la vie du patriarche Saúl. Comme le dit Chiani dans sa thèse, nous voyons un lien très clair entre la musique et l'écriture qui vont soutenir la maison, éviter son effondrement après la mort de la grand-mère (Chiani, 2012 ; 189, 194).
10. Un autre personnage incarne également le tango : la fille cadette de Saúl, tante célibataire de Ángel París et de Carlos el Escritor. Elle s'appelle Isabel, c'est une *poule*, une *cocotte*, la femme entretenue représentée dans les tangos par la « milonguita ». Dans le conte, on la considère comme « la Arrastrada », une prostituée (Chiani, 2012 ; 192).
11. Les paroles des tangos (les incipits de « Ninguna », « La mariposa »), la musique s'intègrent dans le récit et, du point de vue socio-culturel, le symbole de la trahison de la femme aimée se conjugue à l'exode juif : le départ des membres de la famille est un écho déformé de l'exil hébreu, selon Chiani (2012 ; 190). Soulignons en outre que la mort de la mère grand-mère concrétise un lieu commun du tango : l'absence.
12. Dans la première partie de l'histoire de « El Pescador y su sombra », le Pêcheur tombe amoureux d'une sirène et pour pouvoir aller vivre dans la mer avec elle, il doit trouver un moyen de se séparer de son ombre. Pour ce faire, il ira à la rencontre d'une femme de mauvaise vie, une rousse un peu sorcière, chanteuse de tango, qui lui dévoilera le secret pour se séparer de son ombre : accomplir un rituel consistant à danser un tango avec elle à

minuit dans un des « piringundines » (*lunfardo* ; « cambuses » en argot populaire, des cabarets mal famés) de la rue « 25 de mayo » (Cohen, 1972 ; 46-48). Chiani indique que les figures ou les procédés d'inscription / transcription d'éléments musicaux (autrement dit, ses *musigrammes*) se combinent et s'entremêlent dès les premiers recueils de Cohen. Dans le récit que nous analysons, nous trouvons la **mention** du tango comme musique-danse, la **citation** explicite des premiers vers du tango « Nostalgias » (1936, musique de Juan Carlos Cobián, paroles d'Enrique Cadícamo) et l'insertion d'ordre narratif d'une séquence de chant-danse comportant des éléments figuratifs typiques du tango : la scène se passe dans un cabaret mal famé de Buenos Aires (espace) et sont présents une chanteuse-prostituée (une « tanguera » en argot), accompagnée d'instruments musicaux, métonymie des musiciens d'un orchestre *typique*, celui de la « Vieille garde », composé entre autres par des violons et des bandonéons (Petersen, 2006 ; 15).

13. Du point de vue de l'enjeu socio-culturel et littéraire, le tango fonctionne comme le « trait caractéristique » (Chiani, 2012 ; 182, notre traduction) des cabarets mal famés de Buenos Aires de la première moitié du XX^e siècle. Il fait partie de la couleur locale du récit qui lui confère une « localisation précise » (Torre, 2016 ; 129) de l'action (à Buenos Aires), lié également à une temporalité identifiable, le tout basé sur le stéréotype de Buenos Aires comme la ville du tango. Du côté narratif, la scène de la danse est fondamentale pour le déroulement de l'intrigue. Le héros doit l'accomplir afin d'obtenir la formule, le dévoilement du secret, l'objet magique – un canif en or (Cohen, 1972 ; 47, 48) – qui lui permettra de se détacher de son ombre et de s'unir à sa sirène. Il s'agit d'une étape clé, décisive où l'épreuve qualifiante (pouvoir danser le tango) est suivie de près par l'épreuve principale (se procurer le canif en or). Si chez Manuel Puig, dans ses célèbres *Boquitas pintadas*, le tango fonctionne comme un « **impromptu sonore** [qui comme dans le cinéma] souligne une intrigue, crée une tension, apaise le spectateur » (Petersen, 2006 ; 67, l'italique et les caractères gras sont de l'auteur), chez Cohen, le tango constitue un *intermezzo*, un intermède chorégraphique et musical qui suspend provisoirement le cours des choses, mais sans lequel l'édifice narratif, l'action totale du récit s'effondrerait, de sorte que le tango véhicule un enjeu narratif fondamental.

14. L'enjeu symbolique du tango est peut-être le plus riche et le plus complexe dans ce conte. Nous avons vu que le Pêcheur vient dans les immeubles

de rapport (les *conventillos*) de la rue 25 de mayo chercher le moyen lui ouvrant les portes pour concrétiser son amour et s'unir à la sirène. Le sortilège de la danse – précédé par le chant, non pas de la sirène, mais de la chanteuse de la cambuse – est interrompu par un souvenir : le Pêcheur se souvient de sa sirène et exige de la femme de mauvaise vie la révélation du secret. La chanteuse lui donne le canif en or qui effectuera la séparation du Pêcheur d'avec son ombre, mais la femme aux cheveux roux le met en garde quant à deux précautions qu'il doit prendre. D'un côté : le Pêcheur devra veiller à conserver le pouvoir « sensible » de voir et d'entendre des choses telles qu'il a vécues cette nuit-là, de ne pas laisser partir avec l'ombre sa capacité sensible. D'un autre côté : le Pêcheur ne devra pas oublier l'odeur et la figure de la chanteuse. La suite de l'histoire révèle un Pêcheur très oublieux, car il a en effet la mémoire courte. Il oublie ses sensations chez son ombre, il oublie la chanteuse et, après une période passée en compagnie de son ombre, il oublie même sa sirène bien-aimée... L'oubli entraîne la fin tragique de tous les personnages, un double suicide (celui du Pêcheur et de son ombre) et la mort de la sirène.

15. Après avoir énoncé les grands axes de la deuxième partie de l'action narrative, il est intéressant de revenir sur les paroles du tango, qui agit selon Chiani comme « un *motif* dynamique qui conditionne le déroulement de l'intrigue » (Chiani, 2012 ; 183, c'est l'auteure qui souligne ; notre traduction).

16. Citons les paroles pour y voir plus clair :

“Quiero emborrachar mi corazón
para olvidar un loco amor
que más que amor es un sufrir.
Y aquí vengo para eso...” (Cohen, 1972 ; 47)

17. Si la remarque de la chercheuse argentine est juste dans le sens que « sans nostalgie, il n'y aura pas de fin heureuse » (Chiani, 2012 ; 183, notre traduction), car le héros est tenu de se rappeler aussi bien le cadre et les sensations vécues avec la chanteuse que la chanteuse-danseuse elle-même, le motif dynamique que sont les paroles du tango ne peuvent conditionner le déroulement de l'intrigue qu'à contresens et de façon proleptique : la voix poétique des paroles représente un homme dépité qui veut se soûler pour oublier un amour fou, une passion devenue souffrance, et c'est pourquoi il vient « ici », soit le cabaret ; le Pêcheur y est amené non pas pour oublier sa

passion, mais pour parvenir à la concrétiser. La voix poétique *veut* oublier (volontairement) ; le Pêcheur *va* oublier (involontairement), et c'est bien cela qui provoquera la souffrance et la fin tragique de l'histoire.

18. Si l'un des centres symboliques du tango dans ce récit est le complexe souvenir-oubli, il est à remarquer que le tango tient lieu de pont symbolique du désir, qui implique un trio quasi sentimental : un homme qui doit danser avec une femme qu'il n'aime pas mais qu'il ne devrait pas oublier, un homme qui danse avec une autre pour atteindre celle qu'il désire, celle qui est en effet une passion irréalisable. Si le tango, selon la phrase consacrée par Enrique Santos Discépolo, est « une pensée triste qui se danse », Cohen semblerait dire avec ce récit : « le tango est une danse fatale d'un homme avec deux femmes délaissées : celle dont on se sert et qu'on oublie, et celle qui est l'amour impossible ».

2. Tension entre action et tango : les années 90

19. Cohen a vécu en Espagne, à Barcelone, expatrié volontairement pendant vingt ans, jusqu'à 1996, année où il décide de rentrer en Argentine. Avant le retour dans son pays natal, il est invité par Juan José Saer à la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire. Il y écrira le roman *Inolvidables veladas*, publié premièrement en 1995. Bien sûr que les « inoubliables soirées » jouent depuis le titre avec des axes fondamentaux du tango : le souvenir et le spectacle.
20. L'histoire a lieu dans une Argentine futuriste allégorisée : dans le Quartier du tango, situé dans la Ville du tango du pays du tango, un spectacle a lieu dans le théâtre Marailas dudit quartier où l'hologramme de la célèbre chanteuse de tango Camelia Subirana chantait et dansait. Son fils Golo venait la voir une fois par mois au théâtre, car il était tenu de le faire par un contrat qui le liait à un puissant consortium culturo-financier appelé Senthuria. Dans les termes du contrat, tant que la mère de Golo serait en vie, il devrait coopérer avec cette entreprise tentaculaire à la promotion et à la survie de la célébrité de Camelia Subirana.
21. Si nous nous plaçons sur l'axe historico-culturel, le roman paraît au moment où le tango devient une « bonne affaire » pour l'industrie du spectacle en Argentine. Depuis le milieu des années 80 et jusqu'au milieu des années 90 se produit en Argentine ce qu'on appelle « la renaissance » du

tango. Comme dirait Petersen, « la musique est devenue aussi piètre objet de consommation », et en pleine période capitaliste et néo-libérale, le tango devient une valeur identitaire qui se marchande. Le roman de Cohen met en lumière les dangers de ce genre de commercialisation des valeurs culturelles et de la manipulation des valeurs identitaires.

22. Comment Cohen réussit-il à le faire ? De plusieurs façons.
23. Nous pourrions en souligner deux. La première est la défense de l'individuel contre l'imposition d'une identité collective. C'est la particularité du héros, Golo Subirana, qui est inclassable, et qui collabore à contrecœur avec le puissant consortium. La seconde façon fait partie des stéréotypes du tango : la mise en valeur du binôme principal du récit, la mère et son fils.
24. Le roman intègre ainsi un exemple particulier de relation filiale. Chiani explique le rapport que Golo a avec sa mère à partir d'un lieu commun du tango (musique et paroles qui structurent le roman) : la valorisation excessive de la Mère et l'absence du père (Chiani, 2012 ; 403). En ce qui concerne le père de Golo, on pourrait ajouter qu'il est mort avant la naissance de son fils, qui a été élevé par Xavier Zabalástegui, un Espagnol fanatique de tango (Cohen, 1996 ; 26-29). Quant à sa mère, au moment de l'action du roman, elle végète dans une clinique, victime d'une maladie dégénérative. Après une prise de parole de Golo au cours d'une soirée de tango, où il affirme que le tango ne lui plaît guère et qu'il ne chantera plus, à la sortie du théâtre Golo en vient aux mains avec son « père », très mécontent du discours de son fils adoptif. Plusieurs personnages réussissent à les séparer, et Golo part ensuite avec son amie Liliana. Elle lui annonce immédiatement après la nouvelle de la mort de sa mère.
25. Cette dernière scène est très importante du point de vue narratif et symbolique. Camelia Subirana et Senthuria ne font qu'un symboliquement : la survie de la mère, c'est l'esclavage de Golo vis-à-vis de Senthuria ; la mort de sa mère, c'est son affranchissement. La mère de Golo incarne le tango, sa disparition permet la libération de l'individu. Le tango concentre dans ce récit une symbolique très négative, liée à un produit culturel qui véhicule un enjeu identitaire, la répétition « du même », des mêmes motifs, des clichés, des lieux communs, des stéréotypes dans ce qu'ils ont de plus néfastes. Golo lutte contre ces valeurs portées par le consortium surpuissant. Cette bataille symbolique implique la défense du particulier (Golo) vs l'exigence du particulier par la masse, par le pouvoir (Senthuria qui veut extraire « la particu-

larité » de Golo afin d'en faire l'exploitation commerciale). La rupture du contrat entre Senthuria et Golo qui conduit à la libération de ce dernier vient sceller la victoire de l'individu face aux impositions socio-commerciales.

3. L'axiologie du tango : entre acceptation et refus (les années 2000)

26. Nous aborderons maintenant le récit *Impureza*. À l'origine, « Impureza » est une nouvelle intégrant un recueil consacré au tango, publié en 2004, *Mano a mano. Cuentos sobre tangos* (édition et préface de Fernando Cittadini). Cohen la réédite en 2007 en volume séparé, et nous pouvons constater une modification importante dans cette réédition : le tango auquel était relié le récit (« Soledad », 1934, paroles d'Alfredo Le Pera ; musique de Carlos Gardel) disparaît. Le texte se présente comme un récit autonome sans aucune interaction explicite avec ce tango en particulier.
27. Les sections de ce nouveau « court roman » structurent un va-et-vient complexe entre le présent et le passé de l'histoire d'un jeune homme, Neuco, qui a perdu sa compagne dans un accident de voiture. L'action se déroule dans un univers futuriste, dans un pays anonyme, qui pourrait être une allégorie de l'Argentine dans la mesure où dans les quartiers de la capitale de ce pays le tango a survécu comme une musique d'une période très ancienne, presque « préhistorique ». Les rythmes qui dominent la société s'apparentent plutôt à la « cumbia villera », qui est un sous-genre de la cumbia argentine, né dans les années 90 dans les bidonvilles de Buenos Aires.
28. Neuco va être formé dans le tango, surtout dans le vocabulaire et les valeurs « tangueros » par un chauffeur de taxi, le vieux Nígolo. Nous remarquons la sonorité similaire entre le prénom de ce personnage et celui du héros de *Inolvidables veladas*, Golo Subirana. Après avoir essayé d'inoculer les valeurs viriles de la vengeance, de la justice par les propres moyens sous-tendue par le tango, un jour Nígolo renverse deux jeunes gens, et sans avoir confirmé s'il les avait tués ou non, il se suicide. C'est un acte qui déçoit énormément Neuco et qui lui crée un premier vide, une première absence, suivie de la mort de sa compagne, dans un accident de voiture. Verdey, sa compagne, était montée dans la voiture d'un ancien camarade et chanteur à

succès, qui pouvait être tenu comme responsable de l'accident. Neuco, incité par la philosophie et par l'éthique ou le code des valeurs du tango, va à la rencontre de son ancien ami et chanteur avec l'intention ferme de le tuer, mais il renonce à le faire, dépassant ainsi la valeur négative de la vengeance.

29. Même si le tango a nourri l'esprit du héros, il est assez lucide pour prendre ses distances et ne pas céder à la fatalité, au destin imposé par l'axiologie trahison-vengeance véhiculée par le tango.
30. Du point de vue narratif et socio-culturel, le tango appartient à un passé qui n'est récupéré que partiellement par le protagoniste. Il est incarné par un personnage mort (Nígolo), qui ne subsiste que dans la sphère des souvenirs. Symboliquement le tango ne fournit pas de solution narrative, c'est plutôt le contraire : Neuco doit aller au-delà, il doit surpasser une vision du monde qui le condamnerait, qui ne lui permettrait pas de se dépasser lui-même. C'est d'abord en l'acceptant pour après mieux la rejeter que Neuco œuvre avec l'axiologie du tango.
31. En guise de conclusion, nous voudrions citer Marcelo Cohen lui-même. En 2008, après la publication de *Impureza* en volume séparé, il a déclaré au cours d'une interview : « Siendo porteño, es inevitable tener ideas sobre el tango; las mías han variado mucho a lo largo de la vida y en este momento están pasando por una etapa de profunda repulsión » (Cohen cité par Frieria, 2008). Malgré ce sentiment négatif exprimé par l'auteur par rapport au tango, nous pouvons dire que l'œuvre de Cohen a incorporé cette expression musicale et chorégraphique d'une manière riche et variée. Le tango agit comme une marque culturelle d'une identité argentine consacrée ou mise en cause. Il opère également comme un motif narratif central dans certaines de ses histoires. Enfin, la symbolique du tango nourrit les intrigues des récits et des romans, en surdéterminant des centres de sens tels que l'absence de l'être aimé ou son souvenir lancinant.

Bibliographie

CHIANI Miriam, « 'Ese algo tuyo. Eso tan tuyo'. Sobre *Inolvidables veladas* de Marcelo Cohen », in *Tramas. Para leer literatura argentina*, n°V/9 (« Lecturas políticas/Políticas de lectura [I]»), 1998, p.166-174.

_____, « Sociedad posindustrial, memoria e identidad. Sobre Marcelo Cohen » in *Cuadernos Angers-La Plata*, n° 3/3, 1999, p. 77-88. En ligne : http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2761/pr.2761.pdf [consulté le 16 mai 2021].

_____, « Cuando el narrador escucha. Sobre Marcelo Cohen » in *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, MACCIUCI Raquel (dir.), n° CLXXXV/Anexo 2, (« Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales »), Madrid, ARBOR et Maia, juillet-décembre 2009, p. 105-119. En ligne : https://www.academia.edu/32083434/Macciuci_R._2009._Literatura_cultura_medios_soportes_nuevos_campos_y_deslindes_.Introducci%C3%B3n_a_R._Macciuci_ed._Cr%C3%ADtica_y_literaturas_hisp%C3%A1nicas_entre_dos_siglos_mestizajes_gen%C3%A9ricos_y_di%C3%A1logos_intermediales._No_monogr%C3%A1fico_ARBOR_CLXXXV_Anexo_2_jul.-dic._2009_y_MAIA_Madrid_pp._7-39 [consulté le 16 mai 2021].

_____, *Cuando el narrador escucha. Sobre la presencia de la música en los textos críticos y narrativos de Marcelo Cohen [1973-2008]*, thèse, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012, 535 pages. En ligne : <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte764> [consulté le 16 mai 2021].

_____, « Musigramas: sobre música y literatura en la narrativa de Marcelo Cohen » in *Literatura: teoría, historia, crítica*, n° 15/1, 2013, p. 161-184. En ligne : <http://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/39809> [consulté le 16 mai 2021].

_____, « Musigramas: el alcance y el valor de las inscripciones musicales en la poética de Marcelo Cohen » in *Literaturas compartidas*, BASILE Teresa et FOFFANI Enrique (dir.), La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad Nacional de La Plata), p. 59-82, 2014. En ligne : <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.361/pm.361.pdf> [consulté le 16 mai 2021].

CITTADINI Fernando (éd.), *Mano a mano. Cuentos sobre tangos*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, « El dorado », 2004.

R. TORRE, « Le tango dans l'œuvre de Marcelo Cohen : de la tradition à la science-fiction »

COHEN Marcelo, *Lo que queda*, Buenos Aires, Ediciones L.H., 1972.

_____, *Inoubliables soirées / Inolvidables veladas*, France, Maisons des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire, 1995.

_____, *Inolvidables veladas*, Barcelona, Minotauro Ediciones, 1996.

_____, *Impureza*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, « La otra orilla », 2007.

CONSTANTIN Danielle, « La Vie en prose de Yolande Villemaire ou la langue maternelle dans tous ses états » in *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*, BERTRAND Jean-Pierre et GAUVIN Lise (dir.), Bruxelles, PIE-Peter Lang / Les Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 135-144.

FRIERA Silvina, « La desigualdad brutal es un síntoma de nuestra locura », in *Página/12*, 11 janvier 2008. En ligne : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-8872-2008-01-11.html> [consulté le 16 mai 2021].

KRISTEVA Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969.

PETERSEN Diego, *Tango et littérature. La chanson de Buenos Aires. Six études sur les apports du texte de tango à la littérature argentine de la période 1960-1980*, Nîmes, Champ social, 2006.

SAAVEDRA Guillermo, *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario (Argentine), B. Viterbo, « El escribiente (Buenos Aires) », n° 4, 1993.

THON Sonia, « La identidad lingüística argentina a través de Borges y Puig », in *Arbor*, n° 186/741, 2010, p. 117-127. En ligne : <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/760> [consulté le 16 mai 2021].

TORRE Ricardo, *L'oeuvre de Marcelo Cohen : entre sociologie fantastique et géographie imaginaire*, thèse de doctorat inédite, Études hispaniques,

R. TORRE, « Le tango dans l'œuvre de Marcelo Cohen : de la tradition à la science-fiction »

Université Paris-Est Créteil Val de Marne, Département de langues
romanes de l'UFR de lettres, langues et sciences humaines, 2016, 447 pages.