HAL
open science

La prose moderniste péruvienne et la vision de la modernité chez Manuel González Prada, Clemente Palma et Ventura García Calderón

Ricardo Sumalavia

To cite this version:

Ricardo Sumalavia. La prose moderniste péruvienne et la vision de la modernité chez Manuel González Prada, Clemente Palma et Ventura García Calderón. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014. Français. NNT : 2014BOR30025 . tel-01142505

HAL Id: tel-01142505

https://theses.hal.science/tel-01142505v1

Submitted on 15 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

EA AMERIBER 3656

THÈSE DE DOCTORAT EN ETUDES IBERIQUES ET IBERO-AMERICAINES

La prose moderniste péruvienne et la vision de la modernité chez Manuel González Prada, Clemente Palma et Ventura García Calderón

Présentée et soutenue publiquement le 8 juillet 2014 par

Ricardo SUMALAVIA CHÁVEZ

Sous la direction d'Isabelle TAUZIN-CASTELLANOS

Membres du jury

Madame le Professeur Françoise AUBÈS, Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense
Monsieur le Professeur Karim BENMILOUD, Université de Montpellier 3
Madame le Professeur Marie-Madeleine GLADIEU, Université de Reims
Monsieur le Professeur Fernando MORENO, Université de Poitiers
Madame le Professeur Isabelle TAUZIN-CASTELLANOS, Université de Bordeaux 3

Table de Matières

Remerciements …… 7

Introduction…… 8

Première partie

Le Pérou face au récit moderniste et à la représentation de la modernité …… 18

Chapitre 1 Récits de la modernité, récits du modernisme…… 19
1.1 Modernité latino-américaine : des projets multiformes…… 22
1.2 Modernisme et modernité…… 32
1.3 Raconter la modernité…… 39

Chapitre 2 La modernité péruvienne et la fin du siècle…… 42
2.1 L'État et la modernité …… 42
2.2 Signes et représentations de la modernité péruvienne…… 46

Chapitre 3 La critique littéraire et la modernité au Pérou…… 52
3.1 Contre le modernisme péruvien…… 55
3.2 En faveur du modernisme…… 58
3.3 Des problèmes pour une périodisation du modernisme péruvien ...…. 65

Deuxième partie

Formation et contradictions de la prose moderniste péruvienne : la nouvelle, la chronique et l'essai 70

Chapitre 1 La nouvelle moderniste au Pérou…… 71
1.1 La nouvelle hispano-américaine…… 71
1.2 L'imaginaire moderniste dans la nouvelle péruvienne…… 77
1.2.1 Style, réalité et imagination…… 77
1.2.2 Formes et contenus…… 81
1.2.2.1 « Don Quijote »…… 83
1.2.2.2 « El cuaderno azul » …… 85

Chapitre 2 La chronique dans la prose moderniste…… 89
2.1 Les antécédents historiques de la chronique hispanique…… 90
2.2 La chronique en Amérique latine ..…… 92
2.3 Journalisme et modernisme : la chronique…… 94

2.4 Les chroniques de voyage dans le modernisme ……..…… 105
2.5 La chronique moderniste péruvienne ……...…… 110

Chapitre 3 L'essai dans la prose moderniste hispano-américaine …… 129
3.1 L'essai comme genre littéraire ……..…… 130
3.2 L'essai dans l'histoire et l'histoire de l'essai ……..…….…… 137
3.3 Lyrisme d'idées et idées du lyrisme …..……..…..…… 141
3.4 L'essai moderniste péruvien ….……..……. 145

Troisième partie

Trois écrivains péruviens et le modernisme ..…….…….. 153

Chapitre 1 Manuel González Prada moderniste ……..…… 154
1.1 L'esprit de contradiction à travers les essais de Manuel González Prada .. 155
1.1.1 González Prada et les jeunes écrivains du XXème siècle …..…… 156
1.1.2 L'auteur face à la critique …….……...…… 157
1.1.3 Essais, insatisfactions et contradictions…….……..…… 160
1.1.4 González Prada et les essais à la recherche de la modernité ….. 170
1.1.5 Projet modernisateur dans les premiers essais de Manuel González Prada……..…… 171
1.1.5.1 « Grau » …..……..…….…….. 171
1.1.5.2 « Conferencia en el Ateneo de Lima » ….……..…..…… 174
1.2 Exotismes, lumières et couleurs dans les nouvelles de González Prada… 181
1.2.1 « El manco »……..……. 184
1.2.2 « Una de Mefistófeles »……..…..... 188
1.2.3 « La evocación de Zósimo », spiritisme et mœurs……..…..…… 192
1.2.4 « El amigo Braulio » et l'image du poète……..…….. 197
1.3 Manuel González Prada et les chroniques parisiennes…….…...……. 200
1.3.1 « El entierro de Renán »……..…….…… 201
1.3.2 « Una tempestad en París »……..……..…… 206
1.3.3 « Algo de París – Los bulevares »……..…….. 211

Chapitre 2 Clemente Palma et la recherche de l'idéal……..……. 216
2.1 Clemente Palma: crise moderniste dans la genèse de ses nouvelles…….. 216
2.1.1 Père et fils : conflit et tradition, romantisme et modernisme 217
2.1.2 Genèse épistolaire de *Cuentos malévolos*……..……..……... 219
2.1.3 Nouvelle, identité, ironie…… 224
2.1.4 Clemente Palma face au modernisme …..…….. 227
2.2 Nouvelles de Clemente Palma et la nouvelle beauté ……..…..…… 231
2.2.1 « En el carretón » : philosophie moderniste ……. 231
2.2.2 « Idéalismes » et bourgeoisie ...……..…… 234
2.2.3 Les sombres perversions modernistes dans « Una historia vulgar » 239
2.2.4 Triptyque de Feliciano, le frère décadent …… 242
2.2.4.1 « El Príncipe alacrán » et les nouveaux royaumes……...… 243

2.2.4.2 « Un paseo extraño » et les voyages grotesques ……..... 247
2.2.4.3 « El credo de un borracho » et l'outrance moderniste…….…….. 251
2.2.5 « La leyenda de Hachisch » et les amours modernistes……..…. 255
2.2.6 « La aventura del hombre que no nació » et la dilution du double 258
2.3 L'esthétique moderniste au Pérou à travers *Excursión literaria*…….. 262

Chapitre 3 Ventura García Calderón : L'avenir des modernistes ..……... 271
3.1 *Del Romanticismo al Modernismo*, légitimation d'un discours moderne .. 273
3.2 Femme et modernisme dans *Dolorosa y desnuda realidad*..……..……. 280
3.2.1 Femme, maladie et satire dans « Una obra de caridad » ..……. 282
3.2.2 Femme, pouvoir et modernité……..…… 287
3.2.3 La maladie masculine et les espaces de la bourgeoisie…… 292
3.2.3.1 « Un imbécil »……...……..……..…… 292
3.2.3.2 « Un beso, nada más »…… …… 295
3.2.3.3 « El profesor del amor »……...……..…. 296
3.2.4 Maladie et spiritisme……...…… 300
3.2.5 Modernité et prostitution…….. 305
3.2.6 « La obra maestra » et l'incompréhension moderne…….. 311
3.3 Frivolité et chronique…….. 314
3.3.1 Frivolité et cosmopolitisme ……..…… 314
3.3.2 Vagabond dans Paris…… 318
3.3.3 Fêtes de Paris……..…….. 324

Conclusion ..…….…… …….. 328

Bibliographie……... 344

Annexes……...……. 361

Manuel González Prada

Una de Mefistófeles (nouvelle) …….. 362

El manco (nouvelle) ……... 366

El amigo Braulio (nouvelle) …….. 369

La evocación de Zósimo (nouvelle) …….. 374

Algo de París – Los Bulevares (chronique) …….. 380

El entierro de Renán (chronique) …….. 384

Clemente Palma

Idealismos (nouvelle) ……. 387

La aventura del hombre que no nació (nouvelle) ……..... 392

En el carretón (nouvelle) ……...…… 398

El credo de un borracho (nouvelle) …… 402

Ventura García Calderón

La esclava (nouvelle) …… 407

Una obra de caridad (nouvelle) …….. 425

Vagando (chronique) …….. 431

Noël (chronique) ……..…….. 433

Remerciements

La réalisation de cette recherche est due, dans un premier temps, à l'appui institutionnel de l'Université catholique pontificale du Pérou, à travers son département de sciences humaines, sous la direction des professeurs Pepi Rizo Patrón et Miguel Giusti. Mes premiers remerciements s'adressent à eux. Dans cette université, le soutien intellectuel et amical des professeurs Luis Jaime Cisneros, Ricardo Silva-Santisteban et José León Herrera a aussi été très important. Les conseils qu'ils m'ont offerts depuis l'étape de ma formation universitaire sont d'une valeur inestimable.

De même, je tiens à remercier la professeure Mme Isabelle Tauzin-Castellanos, non seulement pour sa présence constante et toujours pondérée au long de la rédaction de cette thèse doctorale, mais également pour son soutien inconditionnel depuis mon installation dans la ville de Bordeaux, me permettant ainsi de disposer des conditions nécessaires à la tâche intellectuelle que supposent ces recherches.

Je remercie tous les collègues de l'Université Michel de Montaigne de Bordeaux et en particulier, l'équipe de recherche d'Améribber, pour son soutien collégial et solidaire durant toutes ces années de travail en commun. L'impulsion qu'ils m'ont donnée est considérable. Par ailleurs, je souligne l'importance du Cadist (Centre d'Acquisition et de Diffusion de l'Information Scientifique et Technique) de Bordeaux, en la personne de Mme Catherine González, toujours disposée à me faciliter rapidement l'accès au matériel bibliographique nécessaire.

L’exécution de tout projet, qu'il soit intellectuel ou d'un autre ordre, requiert sans l'ombre d'un doute le soutien émotionnel et sincère des êtres les plus chers. C'est la raison pour laquelle je me dois de remercier Carmen Herrera Nolorve, mon épouse, pour son étroite collaboration et sa complicité dans tous les projets dans lesquels nous nous sommes embarqués ensemble car si par certains aspects, cette thèse est un travail individuel, tout ce que j'accomplis dans ma vie, je le réalise avec la conviction que je le partage avec elle.

Introduction

Quand le chercheur tente une approche des expressions du modernisme littéraire péruvien, une série d'interrogations surgit immédiatement mettant en doute la pertinence d'un corpus qui pourrait le représenter. L'inconvénient premier auquel le chercheur est confronté est de savoir avec quelle notion de modernité les protagonistes de cette période ont interagi. A cette question viennent s'en ajouter d'autres qui dérivent naturellement de la première, comme la nécessité de préciser si la modernité à laquelle ils faisaient référence dans leurs textes était en réalité une expression de l'expérience moderne de la société péruvienne, ou si la littérature exprimait uniquement un désir de modernité irréalisable en pratique ou si la construction textuelle d'une modernité esthétique[1] se faisait parallèlement à la modernité économique et sociale, et ce, non sans complexité ni sans certaines contradictions.

Ceci oblige le chercheur à observer ce qui avait eu lieu au Pérou depuis la seconde moitié du XIXe siècle et les deux premières décennies du XXe, et à comparer les différentes expériences latino-américaines, pour savoir dans quelle mesure elles assumèrent et articulèrent des projets de modernisation, ce dernier étant entendu comme un processus d'accès à la modernité. Nous observons alors que la priorité était donnée à l'industrialisation des nations latino-américaines, et que celle-ci, amorcée par le développement de la science et de la technologie, allait offrir un corrélat de changement dans les sociétés. Le projet de la modernisation de l'économie eut comme ligne directrices une restructuration de l'organisation du travail, avec comme critères l'acquisition et le développement de nouvelles machines, l'augmentation de la productivité, le contrôle et la domination de la nature, et l'orientation des moyens de production vers une continuité qui garantirait le bien-être dans l'avenir[2]. Bien entendu, les conditions sociales et historiques conditionnèrent ces projets. S'il est possible d'essayer d'évaluer les résultats de ces projets nationaux et de leur donner une interprétation globale, il est certain que la gradation et la diversité de chaque projet de modernisation impliquaient que chaque pays d'Amérique latine vécût une expérience particulière et distincte. Ainsi la lecture de leurs représentations implique également la multiplicité. De la même manière qu'il n'y eut pas un unique processus modernisateur, il n'y eut pas non plus, de fait, un modèle représentatif unique.

---

[1] Nous utilisons les catégories développées par Matei Calinescu, *Five faces of Modernity*, Duke University Press, 1987.

[2] Nous suivons l'approche de Fernando de Trazegnies, « El proceso de modernización del Perú del XIX », *Historia de la cultura peruana II*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2001, p. 441-465.

Depuis les années 1880, l'approche théorique pour comprendre les différents processus de modernisation a été particulièrement intense. Qu'ils acceptent ou qu'ils nient une modernisation triomphante, les critiques s'accordent sur le fait que le projet modernisateur a généré une restructuration sociale, pas nécessairement juste, et qu'au lieu d'harmoniser les relations sociales, traditionnellement en conflit depuis la Colonie, il a approfondi encore plus les divergences entre les différents secteurs sociaux, en particulier dans ceux qui impliquèrent un conflit entre l'homme de la campagne et celui de la ville, mais aussi entre les secteurs qui se constituèrent comme conséquence directe de ce fameux intérêt industrialisateur, qui marqua la distinction entre les ouvriers, les techniciens et les professionnels. Cette même restructuration sociale remit en cause les relations entre les sujets acteurs de chaque société en accord avec les notions d'identité et de pertinence. Ce débat a surgi dans le milieu latino-américain à travers différents concepts tels que *la transculturation*[3], *l'hybridité*[4], *l'hétérogénéité*[5], *la modernité périphérique*[6], etc., depuis les vingt dernières années du XXe siècle, mais leurs postulats ont été remis en question, entre autres, par le projet M/C/D (Modernité / Colonialité / Décolonialité) depuis la fin du siècle dernier et surtout ces dernières années. Un de ses membres le plus notable est Walter D. Mignolo, qui soutient que :

> La tesis básica es la siguiente: la "modernidad" es una narrativa europea que tiene una cara oculta y más oscura, la colonialidad. En otras palabras, la colonialidad es constitutiva de la modernidad: sin colonialidad no hay modernidad[7].

Ainsi, le trinôme M/C/D assume que la colonialité n'est pas opposée à la modernité et ne la précède pas chronologiquement non plus, elle est, au contraire, partie intégrante des mécanismes de modernisation. De cette manière, la modernité remonte à la découverte et à la conquête de l'Amérique au XVIe siècle, et celle-ci, à ses origines, est constituée d'une double colonisation correspondant à la colonisation du temps et à la colonisation de l'espace.

> La colonización del tiempo fue creada por medio de la invención simultánea de la Edad Media en el proceso de conceptualización del Renacimiento y la colonización del espacio por medio de la colonización y la conquista del nuevo mundo. En la colonización del espacio, la modernidad se encuentra con su cara oculta: la colonialidad[8].

---

[3] Angel Rama, *Transculturación narrativa en América latina*, México D.F., Siglo XXI, 1982; *La ciudad letrada*, Hannover, Ediciones del Norte, 1984.
[4] Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Grijalbo, 1989.
[5] Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.
[6] Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva visión, 1988.
[7] Walter D. Mignolo, « La colonialidad: la cara oculta de la modernidad », *Catalog of museum exhibit: Modernologies*, Museo de Arte de Barcelona, diciembre, 2009, p. 39.
[8] *Ibid*., p 41.

Selon Mignolo, en outre, le problème des autres approches de la modernité en Amérique Latine est qu'elles ont un inconvénient commun : le fait de présupposer que l'expérience européenne et nord-américaine sont des « modernités de référence »[9].

Dans le cas du Pérou, Fernando de Trazegnies a soutenu qu'au XIXe siècle, les relations de tension sociale se basèrent sur la présence d'un Etat à la recherche de sa légitimité, et de groupes sociaux qui insistèrent pour maintenir les formes de relation et de pouvoir qui provenaient de la Colonie, et qu'en conséquence de cela, ce qu'a expérimenté le pays a été une *modernisation traditionaliste*.[10] Cette dernière, contrairement à une *modernisation libérale-capitaliste*, se caractérise par l'importance qui est donnée à ses niveaux d'adaptabilité aux changements au cours du processus, étant donné que ce qui prévaut c'est de maintenir les modes de rélation de la société péruvienne traditionnelle.[11] Deux facteurs furent décisifs pour mantenir ce type de modernisation, bien au-delà des formes enracinées du conservatisme péruvien. Tout d'abord, il y eut la défaite de la Guerre du Pacifique, dont l'effet fut destructeur tant sur le plan social, politique et économique que sur le plan culturel. Puis, le fait que le Partido Civil ait gouverné le pays de 1899 à 1919. Ce parti représenta l'oligarchie péruvienne et imposa continuellement ses intérêts aux différents secteurs de la société. Selon Trazegnies, en prenant comme référence la modernité européenne et nord-américaine, la classe dirigeante péruvienne ne parvint pas à engager convenablement la modernisation du Pérou. Ils ne se préoccupèrent pas de moderniser, ne faisant qu'imiter les coutumes des pays modernisés ou en voie de modernisation[12].

Sur ce point, nous estimons qu'il est pertinent de nous interroger sur la validité des représentations de ce processus de modernisation qui a échoué, en tant que phénomène global. Il nous semble intéressant de savoir si les écrivains péruviens de la période comprise entre 1880 et 1920 entreprirent, et de quelle façon, un devoir de construction et de représentation du sujet moderne. La critique littéraire péruvienne, dans ses diverses périodisations, a insisté sur le fait de considérer qu'au Pérou, le modernisme en tant qu'expression esthétique du sujet moderne arriva tardivement et que ses principales et plus précieuses manifestations eurent lieu dans le domaine de la poésie.

Cependant, nous pensons que durant le processus de modernisation du pays, que ce soit dans la version *traditionaliste* ou les autres versions, le rôle de l'intellectuel péruvien est remis en question et que ce dernier raconta la modernisation du pays en partant soit de la

[9] *Ibid*., p 42.
[10] Trazegnies, *op. cit.* p.451.
[11] *Ibid*.
[12] *Ibid*., p 459.

critique interne soit de la célébration subjective d'une modernité tant désirée. Dans ce sens, nous souhaitons savoir de quelle façon cet individu moderne se montre, et comment il se transforme en entité collective et sujet d'art. Nous considérons que les écrivains modernistes péruviens, et pas seulement le poète, découvrirent dans la prose un moyen idéal pour narrer la modernité qu'ils percevaient, et qui n'implique pas seulement d'aborder des thèmes littéraires, mais aussi divers aspects de la vie sociale au Pérou.

Kathia Araujo affirme ceci sur le rôle de l'écrivain moderne comme sujet de création :

> Se es un personaje digno de su arte en la medida en que se es el personaje que resulta del trabajo de cincelado producido en función de los modelos operantes (ideales), pero en relación con las resistencias de los materiales sobre los que se actúa (factores estructurales o contingentes) y de las herramientas con las que se cuenta (recursos, resquicios sociales). La noción de configuraciones de sujeto pone el acento, así, en la existencia de un espacio de articulación propio y en la dimensión ética que ello implica[13].

Tous ces facteurs de création se virent canalisés et développés dans une prose qui rendit compte de ses préoccupations esthétiques, étant donné que dès la première étape de la thématisation de l'individu-artiste, il fut urgent de travailler sur le style. La prose, à ce moment-là, devint cet espace d'articulation nécessaire et il fut possible d'y accéder à travers ses diverses modalités. Que ce soit dans la pratique de la nouvelle, de l'essai ou de la chronique, la prose moderniste développa un laboratoire textuel dans lequel le nouvel intellectuel et écrivain créa un lien encore plus fort avec les lecteurs. Le moyen utilisé pour cette expérimentation textuelle passa principalement par la presse. L'importance de ce support et son caractère temporaire furent si vastes que de nombreux écrivains cultivèrent leur prestige grâce à l'image éphémère qu'offrirent les publications. Le concept du recueil de nouvelles, par exemple, fut différent dans ces années-là, puisqu'il s'agissait généralement il s'agit d'une édition qui réunissait tous celles qui avaient été publiées auparavant dans la presse et qui avaient obtenu un succès relatif. Ainsi, le livre n'était là que pour confirmer l'activité littéraire et le prestige atteint grâce aux quotidiens et aux revues.

L'essai fut lui aussi un espace de réflexion et de critique des changements survenus durant la période incluse dans cette recherche. La pratique textuelle fut le corrélat immédiat des pratiques habituelles des discours politiques, dans lesquels nous verrons donc un processus intéressant d'assimilation de l'oralité et de l'exclamation des textes réflexifs que sont les essais. Les stratégies textuelles d'hybridation furent très importantes pendant ces années-là et la presse constitua également dans ce cas-là un espace idéal pour cela. Une raison

[13] Kathia Araujo, *Dignos de su arte. Sujeto y lazo social en el Perú de las primeras décadas del siglo XX*, Madrid, Vervuert, 2009, p. 13.

supplémentaire qui explique qu'une partie de la critique littéraire péruvienne ait eu des problèmes à délimiter son corpus au sein du modernisme.

La chronique, quant à elle, a été un espace privilégié pour le développement du modernisme au Pérou, surtout car, contrairement à l'essai et au conte, elle dépendait de l'actualité. Parmi les nouvelles locales et internationales, accompagnées bien entendu d'annonces commerciales, des quotidiens comme *El Comercio* ou *La prensa*, pour n'en citer que deux, faissaint alterne les chroniques, qu'elles soient de voyages, de spectacles, policières, etc. La presse conditionna ainsi ses lecteurs, mais aussi ses écrivains. Il y en eut qui collaborèrent de façon sporadique, sans y voir un intérêt financier particulier, et d'autres qui étaient des rédacteurs habituels ou des salariés du journal. Cette dépendance entre l'écrivain-artiste et l'entrepreneur fut un des nouveaux liens dans la culture, ses acteurs et ceux qui la finançaient. Cette nouvelle expérience qui redéfinit le rôle de l'écrivain dans la société moderne fut tout d'abord une expérience menée dans les quotidiens français et dans la presse américaine. C'est ainsi que Bruno Curatolo et Alain Schaffner le soutiennent :

> […] la chronique, dotée d'une certaine valeur littéraire, est aussi […] un lien possible de réconciliation entre littérature et journalisme, un genre médiatique que l'homme de lettres peut pratiquer sans savoir le sentiment de totalement renoncer à ses ambitions d'écrivain, tout en respectant les lourdes exigences du journalisme[14].

La chronique devint alors le pivot entre la littérature et le journalisme, que nous voulons, dans le cas péruvien, envisager comme le point d'articulation entre la représentation du projet modernisateur esthétique et le projet modernisateur économique, la presse étant perçue comme une industrie moderne. Cependant, dans le contexte péruvien, plusieurs écrivains que nous considérons comme modernistes ont eu une vie aisée, vu qu'un certain nombre d'entre eux venait de familles riches et de grand renom dans la société traditionnelle de la capitale. Nous pouvons notamment mentionner Manuel González Prada ou Ventura García Calderón. Le cas de Clemente Palma est aussi intéressant, car il était le fils du grand écrivain Ricardo Palma, dont la famille jouissait déjà d'un grand prestige dans le milieu culturel, mais qui a toujours été lié à la presse péruvienne et percevait un salaire pour cette activité-là.

Dans le cas de la presse péruvienne, ces écrivains se préoccupèrent autant de l'information en apparence superficielle, que de l'information plus complexe. Il s'agit d'époques où la mode, les sports, les spectacles, etc., attiraient un grand nombre de lecteurs.

[14] Bruno Curatolo et Alain Schaffner (dirs.) *La chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, Éd. Universitaire de Dijon, p. 15.

Même les criminels purent acquérir une certaine popularité grâce aux exercices stylistiques des modernistes qui cherchaient à recréer ces personnages pour en faire des protagonistes de la complexité de la modernité. La frivolité devint le thème de prédilection de beaucoup de chroniqueurs, et pourtant la critique postérieure ne l'a consignée que comme une donnée superflue, laissant de côté une source d'information sur les façons de comprendre la modernité et sa relation avec la consommation et sur les nouveaux personnages des espaces urbains.

C'est également à travers la presse qu'on a contribué à la représentation textuelle des changements dans les villes et les moyens de transport, ces derniers étant les indicateurs d'une modernisation en apparence réussie. Les quotidiens finançaient à leurs chroniqueurs des voyages à l'étranger afin qu'ils relatent leurs expériences dans des chroniques variées qui servirent pour que le public de lecteurs péruviens puisse contraster l'expérience de la modernité locale avec celle de l'étranger. Il est évident que, lors de ces expériences la subjectivité du chroniqueur proposait un regard particulier, sans l'ingénuité du touriste, et il est conscient, et le réitère dans ses propres textes, tout en cherchant à accentuer son statut de chroniqueur-artiste. C'est pour cette raison que nous trouvons que la phrase de Ventura García Calderón dans sa chronique « En las Tullerías » particulièrement significative lorsqu'il dit : « Pero yo no río como los paseantes del entretenimiento pueril. Veo lo que ellos no quieren ver »[15].

Cet intérêt pour l'analyse des chroniques de cette période d'entre-deux siècles au Pérou, et sa relation avec les représentations de la modernité nous a interpelé à aller en voir directement les sources dans la presse locale. Nous avons ainsi découvert qu'il existe encore une matière bibliographique conséquente à extraire de ces anciens quotidiens et revues et pouvant favoriser des études sur le modernisme au Pérou. C'est pour cette raison que nous avons été poussés à l'idée de proposer une anthologie de la chronique moderniste péruvienne, vu qu'il n'existe encore aucune publication de cette nature dans le domaine des études littéraires.

Dans cette logique d'argumentation, cette thèse considère d'envisager un plan méthodologique dans lequel nous ne nous limiterons pas à un seul modèle d'analyse, mais, en accord avec les particularités du texte, qu'il s'agisse d'un conte, d'un essai ou d'une chronique, nous réaliserons une analyse de texte qui ne laissera pas de côté le contexte de production de celui-ci, tant pour les aspects historique et social que pour les procédés

[15] Ventura García Calderón, *Frívolamente… Sensaciones parisienses*, Paris, Garnier Hermanos, 1908, p. 44.

stylistiques employés. Cette approche va nous permettre de réaliser une interprétation des textes en accord avec les paramètres établis dans le cadre de cette recherche sur les notions de modernité et ses représentions textuelles. C'est pour cette raison que nous avons organisé cette thèse en trois parties, qui, d'une façon déductive, vont limiter notre analyse après une contextualisation historique, littéraire et sociale, et ensuite nous concentrer sur les spécificités du corpus choisi.

La première partie, intitulée « La prose péruvienne face au Modernisme et à la Modernisation de l'Amérique Latine », nous sert en premier lieu à établir un état de la question sur les études et les catégories employées sur le concept de modernité et sa pertinence et sa validité sur le terrain littéraire latino-américain en général, et péruvien en particulier. Cette tâche implique d'analyser les différentes formes qui ont existé pour *narrer* la réalité. Par ailleurs, dans cette partie, nous questionnerons la manière dont le sujet moderne latino-américain, en tant qu'artiste, a peu à peu élaboré ses stratégies discursives en partant de l'hybridation générique. A partir de la précision et de l'évaluation de ce trait distinctif de l'hybridation, nous pourrons élargir notre spectre des textes inclus dans le corpus. Nous aborderons également la problématique de la périodisation du modernisme péruvien, parce que jusque-là n'avait été limité dans l'ensemble que par les expressions poétiques. Analyser les sources primaires de cette critique nous présentera que le discours critique de cette période (1880-1920) avait déjà jeté les bases d'une interprétation – conflictuelle, et parfois contradictoire- de ce qui était arrivé dans la littérature péruvienne et avait établi une norme pas forcément en accord avec l'ensemble de la production littéraire.

La deuxième partie, intitulée « Formation et contradictions de la prose moderniste péruvienne : la nouvelle, la chronique et l'essai », a pour objet de faire tout d'abord une révision de l'histoire littéraire de chaque genre en particulier, afin d'élucider dès le départ les stratégies textuelles propres à chacun d'entre eux, et leur corrélat comme expression artistique dans un contexte de crises des identités, surtout dans le cas péruvien après la défaite de la Guerre du Pacifique. La recomposition sociale réclamait l'urgence de récits qui rendraient compte de la complexité contemporaine ; et ces genres, la nouvelle d'une part, la réflexion objective de l'essai d'autre part et le genre intermédiaire représentée par la chronique, ont connu un essor remarquable qu'il a fallu montrer et de caractériser dans cette deuxième partie. La prépondérance accordée à l'étude de la chronique moderniste péruvienne n'est pas arbitraire ; elle correspond au fait que, comme nous l'avons affirmé précédemment, ce genre a été le véritable espace de construction textuelle en accord avec les nouvelles exigences dans

les processus de modernisation. Les nouvelles et les essais seront traités plus spécifiquement dans la troisième partie de la thèse.

La troisième partie, intitulée « Trois écrivains péruviens et le modernisme », traitera les trois écrivains que nous considérons comme paradigmatiques dans la tradition de la prose péruvienne. Nous faisons allusion à Manuel González Prada (1844-1918), à Clemente Palma (1872-1946) et à Ventura García Calderón (1886-1959). Nous avons l'intention de prouver que ces trois auteurs ont problématisé, en partant de diverses approches, le processus de modernisation au Pérou. Ainsi, nous analyserons de quelle façon l'insatisfaction devient un motif littéraire dans la prose de González Prada et de quelle manière il a proposé un style en accord avec les changements sociaux et historiques l'a amené à fixer les bases de la modernisation de la prose péruvienne. Nous verrons chez cet auteur que ses préoccupations stylistiques sont liées à la tradition et la modernité, mettant sur un même plan discursif, et de façon hybride, tant les apports du *costumbrismo* et de la satire dans sa critique des aspects locaux de la nation ; que le cosmopolitisme et les manifestations d'exotisme à partir de son observation du monde occidental, et surtout de la France. Essais, nouvelles et chroniques, diffusés principalement à travers la presse, furent pour González Prada des espaces d'expérimentation d'un discours moderne qui se construisait dans sa propre critique, sa problématisation et sa synthèse des diverses expressions en prose de cette époque.

Dans le cas de Clemente Palma, nous établirons une étude de la genèse de son livre *Cuentos Malévolos* (1904), afin d'analyser ainsi les manifestations et les adaptations du décadentisme européen dans l'œuvre de cet auteur et de voir comment – dans le paradoxe du double discours de la modernité latino-américaines, comme l'affirme Silvia Molloy, - cet écrivain fut l'un des plus systématiques dans les questionnements sur un idéal esthétique pour la construction d'un homme nouveau, différent et moderne. La décadence dans les nouvelles de Clemente Palma est une exploration de l'horreur, la folie, l'insalubrité critiquées par les positivistes, dans les mondes artificiels engendrés par la consommation d'hallucinogènes et de boissons alcoolisées, ainsi que ceux engendrés par la technologie : les machines et les inventions qui ont été créées pour le bénéfice de l'homme et qui finalement sont aussi l'expression même d'une modernité qui révèle ses aspects dégradants ; mais qui en même temps sont des tentatives d'extraire de ces mondes-là un idéal de beauté, de séparer ce qui est éternel de qui est transitoire comme le réclamait Charles Baudelaire, et d'insérer ce discours dans la modernité.

Enfin, nous nous occuperons de l'œuvre de Ventura García Calderón, et plus particulièrement ce qui a été publié jusqu'aux années 1920, en prêtant une attention toute

particulière à la première partie de sa production littéraire : son livre de nouvelles *Dolorosa y desnuda realidad* (1907) et son livre de chroniques *Frívolamente… Sensaciones parisinas* (1908). Ces deux œuvres furent injustement négligées par la critique péruvienne et latino-américainne, qui préféra s'intéresser à ses nouvelles incluses dans le recueil *La venganza del cóndor* (1924), les considérant bien plus en accord avec les thématiques nationales et la problématisation de l'indigène péruvien. Bien au contraire, nous soutenons que cet auteur, dans ses premiers livres, fut l'un de ceux, peu nombreux, avec Clemente Palma, qui mirent l'accent sur la création d'un personnage féminin en lien avec les représentations de la modernité. La double formation de cet écrivain, en tant que Péruvien résidant en France, lui a fourni les apports directs du décadentisme français afin de modeler différentes approches de la femme comme symbole d'une modernité qui la montrait tant au travers du prisme de la prostitution et de la maladie que de celui de l'idéalisation d'une beauté éthérée. Il convient également, chez cet auteur, de récupérer le développement particulier de l'image urbaine – les grandes cités- et toutes les manifestations de modernité, telles que l'ont été la mode, les monuments, les spectacles et tous ces espaces qui ont attiré l'attention du public et qui étaient les indicateurs d'une actualité qu'il leur semblait impératif de transfigurer.

Première partie

Le Pérou face au récit moderniste et à la représentation de la modernité

Chapitre 1

1. Récits de la modernité, récits du modernisme

Notre lecture de la prose moderniste péruvienne depuis la perspective de la modernité ne se satisfait pas de l'évidente proximité étymologique entre les deux termes, ni de la chronologie, mais s'intéresse aux formes selon lesquelles le modernisme a créé des représentations de la modernité en Amérique latine. Admettre l'originalité de la narration de la modernité péruvienne à partir du Modernisme littéraire, entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe, impose *a priori* une double approche : d'une part, montrer la logique de la modernité péruvienne ; d'autre part, l'acceptation d'un discours moderniste qui adhère, répond et questionne cette modernité qui s'est montrée multiple et conflictuelle. Dans ces récits multiples de la modernité péruvienne, rien n'a été exactement ce qu'il semblait être. Effectivement, nous pouvons voir la construction de plusieurs discours capables de se construire à partir de leur propre questionnement ou négation, et de leur opposition aux modèles de la *Tradition*. Durant cette période, des nouvelles, des essais, des chroniques, des poèmes, des romans, etc. ont été écrits, et se caractérisent par l'incertitude, propres à une attitude de recherche et d'expérimentation. Ces expressions narratives rassemblent de nombreuses tentatives d'atteindre un langage propre, doté d'une identité, à partir de l'écriture dans une langue héritée : l'espagnol. De plus, à partir de ce discours multiple de la modernité, ces textes ont essayé de cartographier la nouvelle réalité et de s'expliquer eux-mêmes en fonction de leurs rapports à l'espace et au temps. Cette nouvelle expérience de la modernité s'est donc basée sur la conquête d'un espace redessiné – privilégiant la vie urbaine – ainsi que celle d'un temps qui établissait de nouvelles relations entre le caractère éphémère, l'instantané et l'exaltation du présent. L'expérience moderne de la seconde moitié du XIXe siècle à été consciemment assumée et a impliqué un sacrifice complet de la part de ses protagonistes – les intellectuels et les artistes. Naturellement, différents niveaux de conscience sont exprimés sous la forme de discours critiques et, dans certains cas, mettant en évidence l'insatisfaction et la méfiance face à la modernité. Comme l'affirme Yves Vadé :

> La modernité d'un texte semble souvent impliquer l'ironie, la dérision, la négation solitaire. Mais elle peut se manifester aussi par la colère, la truculence, une lucidité passionnée, ou l'adhésion solidaire[16].

À partir de l'analyse de ces discours sous tension, nous proposons une explication des différentes manières de représenter la modernité péruvienne. Le point de vue de l'analyse se tourne principalement vers les différentes pratiques de la prose dans ses formes brèves : nouvelle, essai et chronique. À travers la lecture de ces genres en prose, notre approche consiste à envisager les faits littéraires *a priori* comme inégaux et marqués par la contradiction, comme des traits inhérents, et qui à tout moment, interrogent les notions de temps, d'espace et d'identité en tant qu'entités représentatives de la modernité propre[17]. D'un autre côté, il est pertinent de ne pas uniquement s'en tenir aux traits inhérents au discours de la modernité, mais aussi de s'intéresser aux moyens d'expression. Nous devons notamment porter une attention particulière à la presse écrite et la considérer comme principal moyen de l'expression textuelle de la modernité. De cette façon, nous montrons les relations intenses qui se sont établies entre la presse, signe d'une modernisation technologique imposée, et l'expression artistique et intellectuelle, représentée de manière hybride dans les nouvelles, chroniques et essais. Dans le cas du Pérou, Esther Espinoza a relevé l'importance de la présence des rotatives et leur lien avec la presse et la modernité :

> La rotativa, requisito indispensable para la prensa de masas, se encontraba ya en Lima a principios de siglo y desbordaba con creces las necesidades del mercado informativo. Esta anticipación de las máquinas representaba la modernización virtual en la que se hallaba instalada la elite modernizadora[18].

Par conséquent, nous voyons qu'il est nécessaire d'établir les liens entre tous les éléments présents dans les différentes formes de modernité et leurs processus de modernisation en Amérique latine. De ce fait, cette recherche mettra en relief le rôle tenu par le modernisme littéraire dans ses expressions narratives de la fin du siècle, elle établira les représentations symboliques dans ce projet, et plus spécifiquement, essaiera de comprendre de quelle manière singulière le Pérou a appréhendé la modernité. De même, pour une compréhension adéquate de la présente analyse, il est primordial de constamment confronter les différents concepts énoncés tant par les spécialistes contemporains que par les

[16] Yves Vadé (ed), *Ce que modernité veut dire*, vol. I, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1994, p. 21.
[17] Comme soutient José Joaquín Brunner : « La dificultad deriva del hecho que la modernidad necesita ser analizada, simultáneamente, como época, estructura institucional, experiencia vital y discurso », « Modernidad: centro y periferia. Claves de lecturas », *Estudios Públicos*, N° 83, hiver, 2001, p. 243.
[18] Esther Espinoza Espinoza, *Fuegos fatuos, Las crónicas de Abraham Valdelomar*, Lima, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012, p. 38.

protagonistes eux-mêmes (créateurs et critiques) de cette expérience de la modernité au Pérou. Il est donc important de penser la notion de modernité péruvienne en partant du principe que cela a été un étape riche de nuances et de particularités culturelles, économiques, politiques et sociales dans la prose moderniste – dans le sens de narration de la modernité – a tenté de rendre compte de ces mécanismes de construction.

En suivant cet axe de recherche, nous soutenons un point de vue qui accepte la coexistence de plusieurs modernités[19], ainsi que de plusieurs modernismes latino-américains. Les relations de tension entre modernité et modernisme – plus justement *modernités* et *modernismes* – ont créé des dynamiques d'affirmation et de négation qui ont témoigné de la construction permanente. Notre intérêt se concentre sur le déroulement de la modernité pendant la période de l'entre-deux-siècles, étant donné que, comme le déclare Mónica Quijada, nous considérons que l'importance de la modernité s'appréhende plus comme un processus que dans ses résultats[20]. En ce sens, nous clarifions que notre objectif n'est pas d'évaluer le parcours de la modernité, puisqu'il dépasse les limites temporelles de la période choisie – fin du XIXe siècle ou pendant le XXe siècle –, ni de réaliser une lecture des textes littéraires modernistes péruviens d'après les concepts de postmodernité, d'alter-modernité ou celui, relativement récent, de transmodernité[21], puisque cela supposerait d'étendre le corpus au-delà du modernisme littéraire et d'inclure également, si c'était le cas, les avant-gardistes latino-américains. Pour cette raison, notre corpus d'analyse étant limité au modernisme péruvien, nous verrons quelles ont été les relations avec les dynamiques de modernisation du Pérou, en prenant en compte qu'à la fin du XIXe siècle, nous nous trouvions face à un pays qui se refusait à abandonner les modèles traditionnels économiques et sociaux datant de l'époque de la Colonie et qui, de surcroît, sortait à peine d'une guerre ; la défaite ayant inévitablement altéré le processus de modernisation – surtout par rapport à l'avance des autres pays latino-américains. Cela n'implique pas que nous devions stigmatiser ces modèles traditionnels, mais qu'il faudrait plutôt voir leur façon de s'articuler avec la modernité. À propos de cette relation entre modernité et tradition, il est pertinent de citer Hannah Arendt :

---

[19] Nous suivons la thèse d'Yves Vadé, qui soutient que : « Affirmer qu'il existe *des* modernités, ce n'est pas seulement une précaution face à la multiplicité des situations historiques nées de la dynamique moderne, c'est aussi refuser de figer les caractères du moderne en les réduisant à quelques traits *ne varietur* perpétuellement repris et recreusés, appauvrissant d'autant la liste des œuvres qui paraissent mériter examen ». Yves Vadé, *op. cit.*, p. 21.

[20] Mónica Quijada, "España, América y el imaginario de la soberanía popular", en *Modernidad iberoamericana. Cultura, política y cambio social*, Francisco Colom González, dir., Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, p. 231.

[21] Voir Mignolo, *loc. cit.*, p.42.

> La fin d'une tradition ne signifie pas nécessairement que les concepts traditionnels ont perdu leur pouvoir sur l'esprit des hommes. Au contraire, il semble parfois que le pouvoir de vieilles notions et catégories devient plus tyrannique tandis que la tradition perd sa vitalité et tandis que le souvenir de son commencement s'éloigne ; il peut même ne révéler toute sa force coercitive qu'après que sa fin est venue et que les hommes ne se révoltent même plus contre lui[22].

C'est pour cela que, dans le cas du Pérou, nous ne considérons pas nécessairement ce fort enracinement des concepts traditionnels, sous leur forme politique et économique, comme un facteur dissuasif pour l'acceptation de la modernité péruvienne. D'autant plus que ces concepts traditionnels peuvent même apparaître dans l'actualité péruvienne. Néanmoins, cela a supposé une altération de son développement, en créant différentes voies de modernité. C'est pour cela que nous ne prétendons pas affirmer que les pratiques traditionnelles ont retardé le processus de modernisation au Pérou, puisque cela pourrait impliquer d'envisager une linéarité historique dans la modernité et, de cette façon, limiter les possibilités d'expression modernistes. Comme l'affirme Rodríguez Cascante :

> […] la modernidad no es lineal e ineluctable resultado en la cultura de la modernización socioeconómica, sino un entretejido de múltiples temporalidades y mediaciones sociales, técnicas, políticas y culturales[23].

1.1 Modernité latino-américaine : des projets multiformes

Bien que la justesse de la notion de modernité en Amérique latine ait été amplement discutée depuis les années 1980, aujourd'hui encore, le concept est constamment revisité. Le débat contemporain se concentre non pas sur le fait qu'il y a eu ou non une modernité en Amérique latine, mais cherche à savoir sur quel modèle – ou modèles – de modernité se sont structurées les diverses régions latino-américaines. Il s'agit donc de comprendre la manière spécifique qu'a eu l'Amérique latine d'assumer une modernité, envisagée en tant que simultanéité de différents projets multiples. Pour expliquer ce processus et ce caractère pluriel, d'autres concepts ont été proposés, notamment la transculturation (Rama, 1982, 1984) ; l'hybridité (García Canclini, 1989) ; l'hétérogénéité (Cornejo Polar, 1994) et la modernité périphérique (Sarlo, 1988). Ils ont été à nouveau développés, principalement

[22] Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, 1972 (1954), Gallimard, p. 39.
[23] Francisco Rodríguez Cascante, "Modernidad e identidad cultural en América latina", *Káñina, Revista de Artes y letras*, Universidad de Costa Rica, vol. XXVIII (2), 2004, p. 243.

pendant la première décennie du XXIe siècle, dans la trilogie M/C/D (Modernité/Colonialité/Décolonialité). Cette lecture a été menée par un groupe multidisciplinaire de chercheurs latino-américains[24], dont les diverses approches méthodologiques[25] ont permis de soutenir la thèse centrale que la colonialité s'intègre au concept de modernité, non seulement depuis les expériences latino-américaines, mais également depuis d'autres latitudes et cultures, sous les expériences de la colonisation. Par conséquent, de ce point de vue, il est impossible de comprendre la modernité sans la colonialité. C'est ce que Walter D. Mignolo, un des membres éminents de ce groupe, appelle « cara oculta de la modernidad ». Il argumente :

> Por consiguiente, hoy la expresión común *modernidades globales* implica *colonialidades globales*, en el sentido preciso de que la matriz colonial del poder […] se la están disputando muchos contendientes[26]. […]

Chronologiquement, le cadre temporel de la modernité présenté par le groupe M/C/D serait beaucoup plus large, il commencerait à la conquête de l'Amérique, et non au siècle des Lumières ni à la Révolution Industrielle – comme le soutiennent les autres théoriciens de la modernité. Ce groupe différencie fondamentalement le colonialisme et la colonialité. Pour eux, le premier terme signifie l'occupation spatiale de la part d'une force étrangère. D'autre part, la colonialité s'explique comme une logique culturelle du colonialisme, qui peut même subsister une fois le colonialisme terminé. En ce sens, nous pensons que le colonialisme latino-américain s'est achevé au XIXe siècle, mais que la colonialité continue encore de nos jours. Cette approche de la modernité est précieuse au moment de comprendre les relations de tension existant dans la construction d'une identité à partir de la prose moderne, durant la Belle Époque – période mêlant un climat de colonialité et de modernité.

---

[24] Les principaux chercheurs sont les sociologues Aníbal Quijano, Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel y Agustín Lao-Montes, les sémiologues Walter D. Mignolo y Zulma Palermo, la pédagogue Catherine Walsh, les anthropologues Arturo Escobar y Fernando Coronil, le critique littéraire Javier Sanjinés et les philosophes Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, María Lugones y Nelson Maldonado-Torres.

[25] Dans une étude de ce groupe de chercheurs, réalisée par Arturo Escobar, il dit, par rapport à la généalogie de pensée du M/C/C : "La Teología de la Liberación desde los sesenta y setenta; los debates en la filosofía y ciencia social latinoamericana sobre nociones como filosofía de la liberación y una ciencia social autónoma […]; la teoría de la dependencia; los debates en Latinoamérica sobre la modernidad y postmodernidad de los ochenta, seguidos por las discusiones sobre hibridez en antropología, comunicación y en los estudios culturales en los noventa; y, en los Estados Unidos, el grupo latinoamericano de estudios subalternos. El grupo de modernidad/colonialidad ha encontrado inspiración en un amplio número de fuentes, desde las teorías críticas europeas y norteamericanas de la modernidad, hasta el grupo surasiático de estudios subalternos, la teoría feminista chicana, la teoría postcolonial y la filosofía africana; así mismo, muchos de sus miembros han operado en una perspectiva modificada de sistemas mundo." Arturo Escobar, "Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad / colonialidad latinoamericano", *Tabula Rasa*, Bogotá, N° 1, enero-diciembre, 2003, p. 53.

[26] Walter D. Mignolo, *loc. cit*. p. 39.

L'un des premiers indices des discours de la modernité est la capacité graduelle et croissante à réfléchir sur soi-même. La modernité prend peu à peu conscience de l'importance d'interroger son potentiel comme générateur de nouveaux mécanismes sociaux, politiques, économiques et culturels, à partir d'une observation s'intégrant à son propre processus analytique[27]. Adriana Rodríguez Pérsico, en suivant les lignes directrices de Jürgen Habermas, note que, pour l'Amérique latine également : « La conciencia moderna requiere un movimiento autorreflexivo; la época se ve a sí misma como el resultado de la transición de lo viejo hacia lo nuevo[28] ». En nous renvoyant directement à Habermas, nous voyons que ce dernier s'interroge sur la singularité de la dynamique normative qui est généré dans la modernité :

> […] la modernité ne peut ni veut emprunter à une autre époque les critères en fonction desquels elle s'oriente ; elle est obligée de puiser sa normativité en elle-même. Sans recours possible, la modernité ne peut s'en remettre qu'à elle-même. Cela explique qu'elle soit si irritable quant à l'idée qu'elle se fait d'elle-même, cela explique aussi la dynamique de ses tentatives pour « se fixer » et « être fixée sur elle-même » poursuivies sans relâche jusqu'à nos jours[29].

Que l'on puisse observer et reconnaître la modernité n'implique pas qu'elle satisfasse ses propres expectatives. Elle se développe dans un présent qui se reproduit de multiples fois et qui revient sur lui-même, créant ainsi l'illusion d'un présent continu, ou de présents simultanés. Présents qui ne cessent de se réaliser, établissant une rupture avec les relations antérieures qui distinguaient, au cours du temps, la nouveauté et le passé[30]. Ou comme l'affirme Habermas :

> La modernité renvoie désormais à une actualité qui se consume et perd l'extension d'un temps de transition, d'un temps actuel s'étendant sur plusieurs décennies, constitué au cœur des temps modernes. […] Elle ne peut se constituer qu'en tant qu'intersection du temps et de l'éternité[31].

Ces idées d'Habermas prennent comme points d'appui les pensées concernant la modernité et leur relation avec le présent élaborées par Charles Baudelaire au XIXe siècle,

---

[27] Un judicieux état de la question de la modernité en Amérique latine, depuis une perspective sociologiques de la modernité se trouve dans l'article de Alvaro Marín Bravo et Juan Jesús Morales Martín, « Modernidad y modernización en América Latina: una aventura inacabada », *Nómadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, N° 26, 2010.

[28] Adriana Rodríguez Pérsico, *Relatos de época: una cartografía de América Latina (1880-1920)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, p. 14.

[29] Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, 1988 (1985), Gallimard, p.8.

[30] *Ibid.*, p. 8.

[31] *Ibid.*, p. 11.

dans son texte devenu un classique « Le peintre de la vie moderne ». Plus particulièrement dans le paragraphe affirmant la pertinence de la réflexion sur le présent, notamment lorsqu'il nous dit : « Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent[32] ». De cette observation du présent et sa nouvelle condition transitoire, l'intellectuel moderne déduit sa nécessité de « tirer l'éternel[33] ».

Cet aspect critique de la modernité exposé par Habermas (prenant alors l'Europe comme exemple) est repris dans les divers discours actuels développés en Amérique latine – notamment en sciences sociales – lesquels reconnaissent sa justesse, mais en posent également les limites afin d'établir les différents niveaux de dépendance susceptibles d'exister entre les modernités latino-américaine et européenne. En ce sens, nous pouvons affirmer – comme nous le soulignions quelques lignes plus haut grâce à l'approche du trinôme M/C/D – qu'une partie du questionnement de la conception d'une modernité en Amérique latine provient des cultures européenne et nord-américaine comme points de référence et de dépendance.

Le lien avec l'Occident naît de l'expérience de la colonisation des pays ibériques. C'est de cette façon que l'Amérique latine a entamé une relation historique avec cet « otro cultural[34] ». Selon Walter D. Mignolo, cette situation a conduit à une compréhension de la modernité seulement en tant qu'expérience exclusive à l'Europe, et au fait que les autres espaces colonisés se transforment en « aspirantes a modernidad y modernidades advenedizas[35] ». En conséquence, depuis l'exposition de cette théorie polémique de dépendance envers l'Europe et les États-Unis, toute similitude avec les caractéristiques du modèle européen et nord-américain représente un signe de modernité, et à l'inverse, toute différence montre un retard ou la persistance des modèles traditionnels. À la lumière des études contemporaines, nous pouvons envisager de telles différences en tant qu'aspects de la construction d'une identité distincte et collective qui ont poursuivi différentes voies, leurs propres voies, et qui, à l'instar de l'expérience moderne européenne, n'ont pas été exempts de conflits.

Nous entendons par identité collective celle qui réunit plusieurs identités à l'intérieur de l'espace latino-américain, qui doit aussi être assumé comme un espace pluriel qui intègre à

---

[32] Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Francis Moulinat (éd), Le Livre de Poche, Classique, Paris, 1999, p. 504.
[33] *Ibid.*, p.517.
[34] Alvaro Marín Bravo et Juan Jesús Morales Martín, *loc. cit*., p. 26.
[35] Walter D. Mignolo, *loc. cit.*. p. 43.

son tour – non sans conflits – les identités originelles des cultures précolombiennes. D'après Jorge Larraín:

> La trayectoria latinoamericana hacia la modernidad es simultáneamente parte importante del proceso de construcción de identidad: no se opone a una identidad ya hecha, esencial, inamovible y constituida para siempre en el pasado, ni implica la adquisición de una identidad ajena.[36]

Cependant, nous savons qu'une partie de la critique de la modernité en Amérique latine s'est souvent avérée simplificatrice et a souligné les éléments distinctifs de la modernité européenne afin de les intégrer à l'expérience latino-américaine. Cela a conduit à une exclusion des communautés non déterminées par le modèle européen, comme cela a été le cas des cultures indigènes[37]. Un autre apport critique à propos d'une modernité latino-américaine plurielle, bien que relativement proche d'une vision continuant à prendre l'Europe comme exemple à suivre, est la réflexion de José Joaquín Brunner, lorsqu'il constate que :

> […] los procesos de difusión / adopción / adaptación de la modernidad en la periferia configuran, inevitablemente, constelaciones culturalmente híbridas, mezcla de elementos culturales heterogéneos, discontinuidades y reciclamientos, fenómenos todos que adquieren su singularidad exclusivamente dentro del contexto socio-histórico en que tienen lugar[38].

Même si les critères de diffusion/adoption/adaptation sont clairement formulés au sujet d'une modernité eurocentriste, nous insistons sur la particularité de reconnaître la construction d'une modernité qui, en dépit d'elle-même, montre des signes distinctifs qui la singularisent des autres expériences modernes et déterminent une culture hétérogène. Pour comprendre cette hétérogénéité dans la modernité de l'Amérique latine, il convient de reprendre les principes de Walter D. Mignolo à ce sujet :

> […] el Renacimiento europeo se concibió como tal, estableciendo los cimientos de la idea de modernidad, a través de la doble colonización del tiempo y del espacio. La doble colonización viene a ser la invención de las tradiciones europeas. Una fue la invención de la propia tradición de Europa (colonización del tiempo). La otra fue la invención de las tradiciones no europeas: el mundo no europeo que coexistía antes de

[36] Jorge Larraín, *loc. cit.*, p. 332.

[37] Nous pouvons trouver cette approche, par exemple, dans l'étude de Hugo Celso Mansilla, « Tradicionalismo y modernización en la cultura política iberoamericana », dans Francisco Colom González (éd.), *Modernidad iberoamericana. Cultura, política y cambio social*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009. En él sostiene que: « […] se puede afirmar que la continuidad de los valores colectivos premodernos de orientación y su compleja relación con el progreso técnico-económico (derivado, a su vez, de la modernidad occidental) son el aspecto más relevante de las tensiones históricas entre la cultura tradicional y los esfuerzos modernizadores en América Latina, sobre todo en la zona andina, América Central y México, aspecto que se manifiesta claramente en el campo de la cultura política », p. 412.

[38] José Joaquín Brunner, *loc. cit.*., p. 248.

> 1500 (colonización del espacio). La invención de América fue, de hecho, el primer paso en la invención de las tradiciones no europeas que la modernidad debía ocuparse de sustituir por la conversión, la civilización y, más adelante, el desarrollo[39].

Du point de vue de Mignolo et du trinôme M/C/D, la vision de la modernité est envisagée comme beaucoup plus vaste et complexe, et s'appuie sur l'idée répandue établissant qu'elle s'est développée au XVIIIe siècle avec les Lumières, la Révolution française et la Révolution Industrielle. Remonter à la Renaissance et à la Réforme protestante nous permet de concevoir une individualité à la recherche de la rationalité – elle serait ainsi liée à la théologie[40] –, capable d'offrir de nouvelles lectures et interprétations du monde et des livres sacrés, ainsi que de remettre en question les relations de pouvoir et les dynamiques sociales, pour finalement établir une nouvelle rhétorique de la modernité. D'un côté, dans le monde non européen, ce sont la forte influence de la théologie chrétienne et l'humanisme séculier qui ont imposé les notions de *salut et nouveauté*, auxquelles s'ajoutera postérieurement la catégorie de *progrès*[41]. En Europe, au contraire, la remise en question des modèles traditionnels et du vieil ordre monarchique fondé sur le pouvoir absolu a été bien plus radicale, un système qui sera ensuite remplacé par un nouvel ordre politique fondé sur la souveraineté du peuple, l'égalité, la coexistence d'une société civile autonome et de l'État, et les droits de l'homme. De cette manière, la notion de sujet est remplacée par celle de citoyen[42]. C'est dans ce contexte que la majorité des pays européens, au XVIIIe et XIXe siècle, ont privilégié le pouvoir de l'État face à celui de l'Église. Les nouveaux discours reposent sur les nouvelles constitutions politiques et une nouvelle rhétorique se crée ainsi, dans la formation du sujet rationnel qui contrôlera les normes de ses nouvelles institutions.

> Siguiendo al etnólogo francés Louis Dumont, François-Xavier Guerra señala que la modernidad es ante todo la invención del individuo y que el individuo concreto, en tanto sujeto moderno es el agente empírico que se convertirá en "sujeto normativo de las instituciones[43]".

Ce nouvel individu a exigé des changements, parmi lesquels, de manière extrême, l'élimination de l'intervention ecclésiastique dans les affaires de l'État, ou plus modérément,

---

[39] Walter D. Mignolo, *loc. cit*. p. 43.
[40] *Ibid.*
[41] *Ibid.*
[42] Hugo Cansino Troncoso, "Las ciencias políticas. ¿Qué les interesa hoy en América Latina? Para una crítica de la modernidad en América Latina en el pensamiento de H.C.F.Mansilla", *Anuario Americanista Europeo*, N°2, 2004, p. 100.
[43] Cité par Luis Ricardo Dávila, "La modernidad deseada. Imaginarios culturales hispanoamericanos", en Francisco Colom González (Ed.), *Modernidad iberoamericana*. Cultura, política y cambio social, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, p.352.

une assimilation du sacré dans le cadre public. C'est durant ces périodes que s'intensifient et se conçoivent les grandes utopies ayant comme présupposés la raison, la technologie et les sciences[44]. Nous voyons donc comment, peu à peu, les notions de progrès et de révolution s'étendent de l'Europe jusqu'en Amérique latine, non pas au moyen d'une simple exportation d'idées, mais composant une vision du monde autonome. Ainsi, en Amérique latine, l'immobilisme soutenu par la rigidité de l'Église laisse place à un dynamisme qui a été exprimé dans le discours sur le progrès et qui est devenu un ingrédient déterminant de ces processus de changement. Raison pour laquelle ces nouvelles sociétés conçues au XIXe siècle ont eu comme substrat les notions de transformation et de rénovation. Après les indépendances politiques, les changements se sont concentrés sur l'aspect économique, créant des exigences permanentes qui ont eu comme résultat l'instauration du capitalisme. D'après Gisela Heffes :

> […] para comprender el funcionamiento y dinamismo de esta última [la modernidad] es necesario entender al capitalismo como una "revolución permanente" que obliga a los hombres modernos a "aprender a anhelar el cambio[45]".

Les aspirations de l'homme moderne européen ont participé à la formation de l'homme moderne latino-américain. Tous deux ont eu une attitude positive envers la nouveauté, y compris lorsque l'industrialisation et le développement économique de l'Europe supposaient une subordination et une contradiction dans la construction de l'individu moderne. En Amérique latine, malgré l'expérimentation d'un processus économique différent, irrégulier et conflictuel, marqué par-dessus tout par la dépendance, les aspirations des individus modernes n'ont pas diminué ; les individus, au contraire, ont affronté cette situation conflictuelle. Selon Jorge Larraín :

> […] a diferencia de la trayectoria europea, la industrialización se pospone y se sustituye por un sistema exportador de materias primas que mantiene el atraso de los sectores productivos. De este modo, la modernidad latinoamericana durante el siglo XIX fue más política y cultural que económica y, en general, bastante restringida. Con todo, y a pesar de sus limitaciones, las modernizaciones logradas van de la mano con la reconstitución de una identidad cultural en que los valores de la libertad, de la democracia, de la igualdad racial, de la ciencia y de la educación laica y abierta experimentan un avance considerable con respecto de los valores prevalecientes en la colonia[46].

---

[44] Hugo Cansino Troncoso, "Las ciencias políticas", p.101.
[45] Gisela Heffes, *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008, p.199.
[46] Jorge Larraín, "La trayectoria latinoamericana a la modernidad", *Estudios Públicos*, N° 66, 1997, p. 319-320.

Toutefois, en Amérique latine vers le milieu du XIXe siècle, la conscience modernisatrice aspirait non seulement à une modernité culturelle et politique, mais également économique, soutenue par le système exportateur. Sur le plan économique, les attentes étaient immenses. Tout cela s'intégrait à une forte nécessité de renforcer une identité propre, à partir d'un discours intellectuel critique, mais extrêmement enthousiaste. Pour Gisella Heffes, cet intellectuel moderne latino-américain, en plus d'être ouvert à l'hypothèse de changements dans sa vie privée et collective, exige et provoque aussi activement et positivement ces transformations[47]. Par conséquent, l'intellectuel de la fin du XIXe siècle a résisté aux ambiguïtés du processus de modernisation économique, politique et culturelle[48]. Les notions de mobilité et de rénovation auxquelles les intellectuels ont dû faire face ont été constamment présentes dans le discours sur la modernité.

> Los hombres modernos […] deben aprender a no añorar nostálgicamente las "relaciones fijas y congeladas" de un pasado real o imaginario, sino a deleitarse con la movilidad, esforzarse por la renovación, buscar futuros desarrollos en sus condiciones de vida y en sus relaciones con sus semejantes[49].

Évidemment, les manifestations de la rationalité et le désir de mobilité de l'homme moderne en Amérique latine ne sont pas dépourvues des contradictions que les intellectuels eux-mêmes remettaient en question, de sorte que la relation de l'élite avec les notions de modernité et de modernisation a permis de noter qu'il ne s'agissait pas là de concepts équivalents, et que chacun de ces concepts renfermaient d'autres ambiguïtés. Le concept de modernité, d'un côté, renvoyait « a un discurso cultural, a una concepción y representación del mundo, de la historia y también a una organización democrática de la sociedad en la cual la ciudadanía y el espacio urbano son un componente central [50] ». Selon ce concept, la modernité n'admet aucun lien avec les sociétés dotées de systèmes politiques autoritaires ou dictatoriaux. La modernité se base, comme nous l'avons vu précédemment, sur les modèles démocratiques

[47] Gisella Heffes, *op. Cit.*

[48] À propos de ces conflits affrontés par l'intellectuel latino-américain, voir l'article d'Elías Palti, "Tres etapas de la prensa política mexicana del siglo XIX: el publicista y los orígenes del intelectual moderno", en Carlos Altamirano (ed), *Historia de los intelectuales en América Latina, I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo,* editor del volumen, Jorge Myers, Madrid, Katz Editores, 2008. Entre autres idées, il explique ici que : "En todo caso, esta ambigüedad –la coexistencia de dos ideales, en principio, opuestos de modernización social y política- no puede atribuirse simplemente a una falta de madurez del medio local o a una incomprensión del ideal de modernidad. Considerarla así conduce a velar aquel aspecto –crucial, a mi entender- que la misma hace manifiesto: hasta qué punto la emergencia del intelectual moderno, si bien conlleva la delimitación del ámbito del saber respecto de la política, supone también un fenómeno previo (y, en un sentido, contradictorio con aquél) por el cual éste va a cobrar una capacidad nueva de dirigirse a la sociedad y así su prédica ganar una dimensión política desconocida hasta entonces y sencillamente impensable en el antiguo régimen (y que lo distingue, a su vez, del "experto")". p. 240.

[49] Gisella Heffes, *Ibid.* p. 199-200.

[50] Hugo Cansino Troncoso, *Ibid.* p. 101.

et participatifs au sein desquels sont encouragées les valeurs de tolérance, de solidarité, de justice et d'égalité. C'est justement là, sur cette notion démocratique, que réside l'une des principales critiques de la modernité latino-américaine. Comme le souligne José Joaquín Brunner en se référant aux contradicteurs du discours de la modernité :

> La idea subyacente aquí es que América latina no puede tener una verdadera modernidad (o sea, la modernidad central), pues le faltan los antecedentes intelectuales y las instituciones que le dieron origen en Europa. Dicho déficit histórico conduciría a una experiencia de la modernidad como disfraz que encubre y disimula[51].

D'un autre côté, ce déficit historique admis a permis d'accepter la modernisation comme un chemin vers la modernité. De la même manière, la question de la possibilité d'une modernisation sans modernité a été soulevée. En revanche, ce débat laissait de côté le fait que la modernisation – bien qu'envisagée comme une étape du développement technologique et de la rationalisation d'un système économique, capable d'atteindre des niveaux satisfaisants dans des régimes autocratiques, autoritaires et dictatoriaux[52] – n'est pas uniquement une phase vers la modernité, mais plutôt son expression concrète la mettant en évidence et la différenciant des autres modernités.

Hugo Cansino Troncoso signale qu'un autre élément important dans l'analyse de la question de la modernité en Amérique latine est constitué par la tradition[53]. En général, la tradition a toujours été décrite en termes d'opposition à la modernité. Néanmoins, comme nous l'avons noté précédemment, la présence de l'une n'entraîne pas l'annulation de l'autre. Il y a indéniablement eu une relation de tension et de simultanéité que nous percevons comme une sorte d'influence mutuelle malgré cette annulation souhaitée, si nous nous référons à la seconde moitié du XIXe siècle. Depuis l'époque des Lumières, la négation de la tradition est établie, et le passé est perçu comme un mélange d'obscurité et de barbarie. D'autre part, la modernité représente l'illumination et la connaissance par le savoir scientifique[54]. De même, dans les discours modernisateurs latino-américains datant de la fin du XIXe siècle, nous remarquons des efforts répétés pour condamner la tradition espagnole et tous ses modèles coloniaux. L'un d'eux, et sans doute le plus attaqué, a été le modèle de la tradition catholique postcoloniale. L'anticléricalisme des intellectuels latino-américains a été très intensif. Nous en verrons un exemple significatif avec le cas du Péruvien Manuel González Prada. Remettre en

[51] José Joaquín Brunner, *op. cit*., p. 254.
[52] Hugo Cansino Troncoso, *loc. cit*., 100.
[53] Cansino Troncoso remarque que l'opposition Modernité/Tradition a été mise en question par Jürgen Habermas, Hans-Goerg Gadamer, Zigmunt Bauman et Alain Touraine en Europe, et par Pedro Morandé, García Canclini, Jorge Larraín, J. J. Brunner, Anibal Quijano, en Amérique latine, entre autres.
[54] Hugo Cansino Troncoso, *loc. cit*., 100.

question le statut de l'Église et porter ce débat au niveau public a été un des actes principaux d'une modernité sécularisée. En revanche, d'après José Joaquín Brünner :

> […] se puede ser moderno y adorar a Dios. La religión no desaparece, se subjetiviza, se vuelve privada y sus expresiones públicas pierden poder y su antigua hegemonía en el campo cultural[55].

Ces relations entre la tradition et la modernité définissent, en Amérique latine, la formation d'une modernité particulière et diverse, que nous considérons comme multiple. Dans cette modernité plurielle, les liens entre les individus des différentes sociétés ont été revalorisées et leur incidence sur les critères du temps et de l'espace, ainsi que leurs rapports avec le pouvoir et l'économie se sont singularisés. Du point de vue de la culture, les conditions ont été beaucoup plus propices, étant donné que des « ámbitos institucionales específicos » ont été créés pour son développement[56]. En Amérique latine, la modernité culturelle n'a pas suivi les modalités des Lumières, ni ne s'est comportée « como una experiencia social unitaria[57] », mais s'est plutôt développée à l'intérieur d'une oligarchie dominante, que nous pouvons situer dans un groupe élitiste plongé au cœur de l'ambiguïté de la tradition et de la modernité. Dans le cas péruvien, Fernando de Trazegnies a choisi de l'appeler *modernisation traditionaliste*[58].

Le Péruvien Fernando de Trazegnies soutient que les relations de tension sociale au XIXe siècle au Pérou, étaient caractérisées par la présence d'un État se consacrant à la construction de sa légitimité. Toutefois, les groupes sociaux dominants se sont évertués à maintenir le modèle traditionnel de la Colonie en matière de rapports sociaux. Étant donné cette relation spéciale et ambiguë entre modernité et tradition, Trazegnies préfère employer la dénomination de *modernisation traditionaliste*[59], par opposition à une *modernisation libérale-capitaliste*, pratiquée en Amérique par des pays comme les États-Unis. De plus, la modernisation traditionaliste est caractérisée par l'importance qu'elle accorde aux différents niveaux d'adaptabilité face aux changements subis pendant le processus de modernisation, mais sans abandonner ses fondements afin de conserver les stratégies de rélation de la société péruvienne traditionnelle[60]. Selon Trazegnies, deux éléments constitutifs ont joué en faveur du

---

[55] José Joaquín Brunner, "Entonces, ¿existe o no la modernidad en América Latina?", en *Material de discusión*, FLACSO, No. 101, 2007, p 11.
[56] *Ibid*., p. 12.
[57] *Ibid*. p. 16.
[58] Trazegnies, *loc. cit.* p. 451.
[59] *Ibid.*
[60] *Ibid.*

maintien de ce type de modernisation, et ont pourtant affecté plus de choses que les seules formes enracinées du conservatisme péruvien. D'une part, nous avons la défaite de la guerre du Pacifique, qui a eu des conséquences dévastatrices sur l'ordre social, politique, économique et culturel. Cette expérience de la défaite pourrait néanmoins être considérée comme une seconde colonisation de l'espace, en accord avec les schémas du trinôme M/C/D. Mais dans ce cas-là, il n'y a eu aucun apport de la part du colonisateur/vainqueur, puisque la période d'invasion du territoire péruvien a été relativement courte et qu'une négociation sociale n'aurait été d'aucun intérêt. Le second facteur déterminant est le fait que le Parti Civil a gouverné le Pérou durant une longue période allant de 1899 à 1919. Ce parti a représenté l'oligarchie péruvienne et a défendu ses intérêts en excluant tous les autres groupes de la société. C'est pourquoi, Fernando de Trazegnies, prenant les modernités européenne et nord-américaine pour modèles, affirme que la classe dirigeante péruvienne n'a pas réussi à mener à bien la modernisation du Pérou. Selon Trazegnies, les élites n'ont prévu aucun calendrier de modernisation, mais se sont limité à reproduire les pratiques des pays modernisés ou en cours de modernisation[61].

1.2 Modernisme et modernité

Le sujet à traiter dans ce paragraphe concerne le développement de la modernité culturelle et sa relation avec le modernisme en Amérique latine à la fin du XIXe siècle et au début du XXe. Une première approche nous oblige à observer quels ont été les mécanismes de la modernité culturelle en Europe, qui, sans l'ombre d'un doute, a eu comme principal créateur et critique du discours de la modernité le poète français Charles Baudelaire (1821-1867). Le chercheur Yves Vadé affirme que :

> […] il faudra désormais distinguer entre une modernité « baudelairienne » qui s'inscrit dans une définition du Beau et appartient donc à la réflexion esthétique, et une modernité générale (historique, sociologique, philosophique, etc.) puisque la définition baudelairienne n'empêchera pas d'autres acceptions d'entrer dans l'usage[62].

[61] *Ibid.*, p. 459.
[62] Yves Vadé, *op. cit.*, p. 11.

Cette modernité baudelairienne, que nous pourrions qualifier de modernité esthétique[63], coïncide avec l'attitude de l'homme moderne confronté à la recherche de la nouveauté et de la différence dans le temps présent. D'après les mots de Baudelaire lui-même : « *La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*[64] ». Cette phrase est probablement la phrase de Baudelaire la plus citée et la plus analysée[65] à propos de la temporalité de la modernité et de sa capacité inhérente à révéler la beauté de l'art qui se cache dans les interstices entre mobilité/immobilité, lumière/obscurité, jour/nuit, éternel/transitoire, etc. Une judicieuse proposition de Michel Foucault se dégage de la réflexion baudelairienne :

> […] Je me demande si on ne peut pas envisager la modernité plutôt comme une attitude que comme une période de l'histoire. Par attitude, je veux dire un mode de relation à l'égard de l'actualité ; un choix volontaire qui est fait par certains ; enfin, une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche[66].

Si nous acceptons cette interprétation de Foucault, la présence de la modernité en Amérique latine, surtout dans le milieu culturel, serait rapidement validée, puisque les intellectuels latino-américains de la fin du siècle – influencés par l'œuvre de Baudelaire et de ses contemporains, et par leur propre soif de modernité – ont constamment mis en évidence une prédisposition à l'exaltation du présent et de la nouveauté dans leurs discours narratifs et poétiques. Les attitudes adoptées en Europe comme en Amérique latine ont donné lieu à de nombreux conflits, car la modernisation technologique a modifié et restreint les relations entre l'artiste, l'art et la société. Charles Baudelaire s'en est plaint, affirmant dans son article « Le peintre de la vie moderne » :

> La Fatuité moderne aura beau rugir, éructer tous les borborygmes de sa ronde personnalité, vomir tous les sophismes indigestes dont une philosophie récente l'a bourrée à gueule-que-veux-tu, cela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien rempli[67].

---

[63] Nous prenons ces catégories de Matei Calinescu, développées dans son livre *Five faces of Modernity*, Duke University Press, 1987.
[64] Charles Baudelaire, Écrits *sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, Le Livre de Poche, Classique, Paris, 1999, p. 518.
[65] Un texte capital est celui de Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, J. Lacoste, Paris, Payot, 1982. Mais les discours sur la modernité se retrouvent également avec des auteurs comme Foucault ou Habermas cités dans cette thèse.
[66] Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », en *Dits et écrits*, vol. IV, Paris, 1994, p. 568.
[67] Charles Baudelaire, *op. cit.* p. 364.

Nous voyons donc comment la modernité elle-même, dans ses différentes formes d'expression, engendre des conséquences négatives sur le développement de la modernité esthétique. Malgré cela, et en acceptant la spécificité et la complexité de la modernité latino-américaine, nous voulons établir les liens du discours moderne, ou, dans certains cas, ses intentions modernisatrices et sa pratique concrète dans le modernisme – envisagé comme expression esthétique de la modernité pendant la période de l'entre-deux-siècles. Cette relation a été largement débattue par des théoriciens comme Octavio Paz, Iván Schulman, Ángel Rama, entre autres. Ces intellectuels du XXe siècle considèrent le modernisme comme générateur de modernité. Par conséquent, les premiers débats et réactions au sujet de cette relation se sont centrés sur la temporalité, c'est-à-dire, la synchronie de ses manifestations, ou sur la séquentialité de la modernité européenne et l'intégration ou non de la modernité latino-américaine. Ainsi Octavio Paz, dans *Los hijos del limo*, assure que le modernisme a été la réponse au positivisme – concrètement, au scientisme positiviste. Sa fonction historique, selon Paz, a été similaire à celle de la réaction romantique au début du XIXe siècle. Pour lui, le modernisme a été notre véritable romantisme et, comme dans le cas du symbolisme français, sa version n'a pas été une répétition, mais une métaphore : un autre romantisme[68]. La perspective de Rafael Gutiérrez Girardot a été différente, car pour lui, c'est la modernité qui génère le modernisme, mais elle est vue comme l'expression tardive ou épigonale d'une modernité qui remonte au XVIIIe siècle, moment où ont eu lieu, d'après lui, les changements substantiels dans le développement de la tradition littéraire[69]. Suivant ce point de vue, nous trouvons aussi les opinions de Cedomil Goic :

> La generación modernista está dentro de una vasta época, la época moderna, la Modernidad. […] Desde este punto de vista el Modernismo no es una época porque no trae ningún cambio en la concepción ni en la estructura del género. Nos movemos en las mismas formas de la lírica, del teatro y de la novela que vienen del siglo XVIII. El modernismo no es una época pero está en una época: la Moderna[70].

Cette dernière affirmation, bien que positive dans le sens où elle intègre le modernisme au discours de la modernité, estompe, par ailleurs, les limites de celui-ci et ses apports évidents en poésie, comme en prose. D'après Iván Schulman, les critiques qui fractionnent l'action du modernisme :

---

[68] Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral, 1984, p. 126.
[69] Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 21.
[70] Cedomil Goic, « Generación de Darío. Ensayo de comprensión del Modernismo como una generación", en: *Revista del Pacífico*, Valparaíso, a. IV, n. 4, 1967, p. 21.

> [...] no tomaron en cuenta su imaginario social, su carácter persistente en el mundo moderno, sus replanteamientos ideológicos, sus narraciones contrahegemónicas y los nexos de su escritura con los profundos cambios políticos y económicos que iniciaron las innovaciones estructurales e institucionales en el Occidente y en el mundo hispánico a partir de la segunda mitad del siglo XIX, innovaciones que dieron forma a las textualizaciones sociales y culturales del modernismo[71].

Les propos de Schulman nous incitent à nouveau à considérer le modernisme comme une ou plusieurs expressions de projets modernisateurs qui pouvaient être reliés à des discours différents, contradictoires, ou en lutte permanente, mais parfois complémentaires si bien que les récits hétérogènes sont devenus un signe explicite de la modernité. La tradition, en tant que discours simultané de la modernité – dans le champ littéraire – ne doit pas être vue comme une rupture avec le modernisme, mais comme un modèle en crise, qui se décompose à partir de la critique du modernisme, et s'approprie parallèlement les codes discursifs remis en question.

Ainsi, la compréhension du modernisme et de son rôle face à la modernité expose la dichotomie tradition/modernisme, et discours national/discours cosmopolite, et permet une nouvelle lecture des textes qu'il nous offre. Une approche adéquate du modernisme et de la modernité – sans nécessairement imposer un critère de dépendance ou de comparaison dans l'analyse – se fait à partir des divers syncrétismes et hybridations entre les cultures européenne et latino-américaine, ou, comme le propose García Canclini :

> […] entender la sinuosa modernidad latinoamericana repensando los modernismos como intentos de intervenir en el cruce de un orden dominante semioligárquico, una economía capitalista semi-industrializada y movimientos sociales semi-transformadores[72].

Cette vision nous permet de comprendre la nature et la complexité du modernisme au Pérou, à partir, justement, de la constatation de projets modernisateurs revendiqués par ce pays ; projets mis à mal par des expériences historiques concrètes au niveau politique, social mais également des projets modernisateurs culturels nombreux et donc en conflit avec les autres projets. En ce sens, notre approche du caractère national à l'intérieur du projet de modernité au Pérou et de son expression moderniste est plus fructueuse, puisque sur le plan latino-américain, le modernisme n'a pas uniquement été une modernité cherchant à réduire les inégalités suscitées par le sous-développement des autres aspects de la vie sociale, mais a

[71] Schulman, *op. cit.* p. 28.
[72] N. García Canclini, *op.cit*, p. 80.

implanté un nouveau projet culturel insérant le caractère national dans le développement esthétique moderne à travers des reconstructions– qui, dans de nombreux cas, étaient liées à la recherche de la transformation sociale.

Ainsi, loin de se proposer comme un projet de dénationalisation, le modernisme a été le milieu idéal pour la recréation du caractère national[73]. Cette coexistence au sein des constructions de discours nationaux a été, sans aucun doute, quelque peu confuse, étant donné qu'elle pourrait supposer que le modernisme a monopolisé, absorbé et cannibalisé tous ces projets discursifs, pour finir par les démocratiser. Mais cela ne s'est pas passé ainsi. C'est une hybridation – traduite, dans le cas péruvien, par le discours indigéniste – qui a été à l'origine de ce double discours. De ce point de vue, nous pouvons également insérer le discours indigéniste dans le discours modernisateur. Il est évident que toute hybridation implique une période de transition et de résistance, mais c'est au cours de ce processus qu'interviennent aussi les influences mutuelles et la réécriture des projets. À ce propos, Marshall Bergman déclare :

> Nuestros pensadores del siglo XIX eran tanto entusiastas como enemigos de la vida moderna, y lucharon exhaustivamente con sus ambigüedades y contradicciones; sus autoparodias y tensiones interiores eran algunas de las fuentes principales de su poder creativo[74].

Malgré les différences, il convient d'établir une symétrie avec l'expérience moderne européenne, surtout en tenant compte du fait que ses protagonistes ont maintenu des relations étroites avec la vie intellectuelle européenne, et plus particulièrement la vie intellectuelle française. En ce sens, l'idée de *progrès* soutenue par le poète français Charles Baudelaire est un bon exemple des contradictions modernes. Cette méfiance a fait écho chez les intellectuels latino-américains de l'époque et de la fin du XIXe siècle. Au sujet de l'Exposition Universelle de 1855, Baudelaire affirme :

> Il est encore une erreur fort à la mode, de laquelle je veux me garder comme de l'enfer. - Je veux parler de l'idée du progrès. Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance; la liberté s'évanouit, le châtiment disparaît. Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide. Cette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, délivré toute âme de sa responsabilité, dégagé la volonté de tous les liens que lui imposait l'amour du beau: et les races amoindries, si cette navrante folie

[73] Nous suivons le raisonnement de Jesús Martín Barbero, "Modernidades y destiempos latinoamericanos", en: *Revista Nómadas*, n° 8, abril 1998, p. 27.
[74] Marshall Bergman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, (1982) México, Siglo Veintiuno, 1989, p. 76.

> dure longtemps, s'endormiront sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude. Cette infatuation est le diagnostic d'une décadence déjà trop visible[75].

Cette idée de peur ou de rejet face à un progrès dénaturant la modernité, mais en étant en même temps son produit, a été partagée par de nombreux intellectuels en Amérique latine et acceptée comme un argument pour discréditer les projets modernes, qu'ils considéraient d'ailleurs comme des expressions imitant l'Étranger. Ces intellectuels optaient pour le maintien du discours ibérique – qu'ils ne considéraient pas étranger grâce à la tradition coloniale – et le reniement des formes qui commençaient à s'imposer dans l'esthétique moderne. C'est le cas de José de la Riva-Agüero (1885-1944), un intellectuel péruvien aristocrate :

> Lo que irrita y subleva a veces, y más a menudo mueve a compasión y a risa, es aquella turba de jovencitos que, por haber pasado algunos meses en París o por chapurrar algunas palabras en francés, se echan a componer una endiablada prosa que a veces clama por mercurio contra el gallico morbo que la corroe, o versos en que pululan a granel los cisnes, los lirios, las hostias, las harpas lejanas, los sonidos vagos, los buveurs d'éther, las sinfonías blancas y el absintio. De esta ralea literaria se halla infestada toda la América Latina[76].

Cet intellectuel péruvien avait vingt ans à cette époque, mais il était très cultivé, comme l'ont rapporté plusieurs de ces compagnons appartenant à la *Generación del 900*, parmi lesquels les frères Francisco et Ventura García Calderón, par ailleurs représentants majeurs du modernisme péruvien. Riva-Agüero ne fait pas preuve d'ignorance, mais parle depuis le centre de la critique officielle péruvienne de l'époque, qui prenait naissance dans le milieu universitaire. Son jugement est celui de quelqu'un qui a grandi entouré de ses maîtres, qui est au fait de la nouveauté, mais ce n'est pas pour autant qu'il s'est joint à la recherche du nouveau en suivant la perspective de la modernité. Bien au contraire, même s'il appréciait nombre de modernistes, il ne voit pas la pertinence de ce discours pour l'Amérique latine. Dans un autre paragraphe, il dit :

---

[75] Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 204.

[76] José de la Riva Agüero (1885-1944), *Carâcter de la literatura del Perú independiente*, *Tesis para el bachillerato de Letras*, Librería Francesa Científica Galland, E. Rosay editor, Lima, 1905, p. 233.

> El representante más ilustre de esta escuela es un sagaz crítico uruguayo, estilista exquisito, finísimo orfebre de la prosa, José Enrique Rodó. Los consejos y exhortaciones que contiene su encantador folleto *Ariel* son excelentes para predicados en Europa o la América Sajona; pero ¡qué peregrina ocurrencia la de dirigirlos a los latinoamericanos[77]!

Derrière cette position conservatrice, nous remarquons qu'il y a aussi la conscience de l'existence de plusieurs types de discours qui peuvent ou non être applicables au cas de l'Amérique latine. Bien que la position de Riva-Agüero soit extrême, nous ne pouvons nous empêcher de percevoir une tentative modernisatrice de réflexion sur la littérature péruvienne, et indépendamment de sa volonté, grâce à une prose élégante, utilisant le même lexique que les prosateurs modernes. Tout cela témoigne des grandes contradictions qui sont allées de pair avec la modernité et l'expression moderniste. Cependant, une autre preuve de la crise de la modernité culturelle et du modernisme est également apparue, né à l'intérieur du modernisme lui-même. Nous pouvons mentionner la réponse de l'écrivain Clemente Palma au Guatémaltèque Enrique Gómez Carrillo qui, depuis Paris et pour sa revue *El Nuevo Mercurio*, a réalisé en 1907 une enquête parmi les intellectuels latino-américains, afin qu'ils donnent leur opinion quant à la pertinence du modernisme :

> Esto es lo que no creo que pueda determinarse de una manera definitiva todavía; el Modernismo está pues caracterizado hoy por una completa indeterminación, por una falta de orientación precisa, y de allí que todos los esfuerzos para hacer una demarcación concreta, fijar los límites entre lo que es modernista y lo que no lo es, y determinar las fórmulas y leyes del Modernismo son aventurados[78].

Ce genre de réponse était habituel chez les modernistes. La pensée de la fin du XIXe et du début du XXe siècle a laissé nombre de ses protagonistes prudents et attentistes. Rubén Darío lui-même a rejeté ses adeptes et a affirmé son indépendance de créateur. L'autocritique était un facteur de déséquilibre permanent et, pourtant, nécessaire. La modernité en Amérique latine n'avait pas d'autre moyen de faire face au décalage entre les projets modernisateurs sur le plan politique et économique d'un côté, et sur le plan culturel de l'autre. Rodríguez Pérsico, suivant les idées de Calinescu, affirme :

---

[77] *Ibid.*, p. 262.
[78] Clemente Palma, *Narrativa completa*, tomo II, Lima, PUCP. 2008, p. 9.

> En *Five faces of Modernity*, Matei Calinescu argumenta que la clave de la modernidad estética se ajusta a un concepto de crisis que ofrece varias aristas: se dirige contra la tradición, contra los ideales de racionalidad, utilidad y progreso y contra sí misma en la medida en que se percibe como una nueva tradición o una nueva forma de autoridad[79].

Cette idée sera l'un des éléments constants de la modernité esthétique ou culturelle à laquelle nous attribuons le modernisme. Pour Rodríguez Pérsico, que ce soit en Europe ou en Amérique latine, cette modernité esthétique a adopté avant tout des attitudes antibourgeoises et a connu des variantes, entre la rébellion, l'anarchie, et des « posiciones apocalípticas y aristocráticas que coquetean con el exilio interior[80] ». Tous ces traits distinctifs ont été intégrés et remis en question dans l'imaginaire moderniste, et textualisés dans les genres qui nous intéressent ici : la nouvelle, la chronique et l'essai.

1.3 Raconter la modernité

À ce stade, il convient de souligner certaines caractéristiques afin de rendre clairement compte de la façon dont la modernité esthétique s'est exprimée au sein du modernisme. Un apport important à analyser pour poursuivre notre étude est le développement chez Rodríguez Pérsico des idées exprimées par Fredric Jameson dans son livre *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Pour Jameson, la modernité ne doit pas être seulement envisagée comme un concept. L'expression de la modernité doit être plutôt appréhendée comme une forme narrative. Selon ce point de vue, on ne parle plus de la modernité en tant que théorie mais en tant que « relatos de la modernidad », des récits qui s'adaptent et sont déterminés par les règles de toute narration. En conséquence, raconter le modernisme, c'est raconter la modernité[81].

De même, si nous envisageons plusieurs modernités, nous devons également envisager différentes formes de narration. Par ailleurs, ces récits, en faisant partie de la modernité et en l'exprimant, sont aussi en constante révision, ce qui amène à un discours métatextuel et métacritique permanent. Les récits qui parlent de la nationalité ou du cosmopolitisme dialoguent entre eux et se nourrissent mutuellement. À ce sujet, Rodríguez Pérsico ajoute :

---

[79] Rodríguez Pérsico, *op. cit.*, p. 17.
[80] *Ibid.*
[81] *Ibid.*, p. 28.

> Algunos relatos se complementan: uno dice lo que no dice el otro. Destaquemos, a modo ilustrativo, dos tipos: por un lado, el deseo de exaltar una subjetividad irreemplazable segrega imágenes de artista; por otro lado, y haciendo de contrapeso al individualismo relativista, el relato latinoamericano o nacionalista reflota la idea de colectividad en ese momento puesta en duda[82].

D'après Rodríguez Pérsico, ces narrations ont souligné la dichotomie entre *discours cosmopolite/discours nationaliste ;* nous devrions ajouter ici d'autres types de narrations parmi les modernités socio-politiques et les modernités esthétiques. Dans cette dernière dichotomie, les récits sont conditionnés par les relations de pouvoir et de commerce, de professionnalisation et de subjectivité des artistes, de l'oligarchie et des héritages coloniaux, de la bourgeoisie émergente, etc. Ces narrations pouvaient donc être l'objet de différentes lectures, sémantisées à nouveau à partir d'autres lieux d'énonciation et de production – lieux en conflit constant d'ailleurs, comme l'ont été la tribune politique, les associations ou la presse écrite :

> Vertiginosas y radicales metamorfosis socio-culturales se refractaron en los nuevos códigos lingüísticos que se formularon en los textos modernistas: emergieron dos discursos culturales en pugna –ambos emblemáticos de la modernización de la vida. En uno, los escritores inscribieron los signos del nuevo poder burgués, es decir, de los valores hegemónicos de la cultura mercantilista e industrial del incipiente proceso modernizador; en el otro, los valores en oposición, es decir, los de la aspiración autosuficiente, expresivos de una tentativa de liberación del peso del discurso dominante cuyos íconos de lujo y de refinamiento, no obstante, se colaron en este pretendido contradiscurso –signo de carácter doble de esta escritura[83].

Ce que Schulman appelle ici l'infiltration d'icônes représente en réalité la trace des différents lexiques qui coexistent dans différents discours, qualifiés jusqu'alors d'opposés et perçus en tant que tels, mais qui, à partir de cette perception de la modernité comme narration, nous impliquent dans un texte qui est ou peut être, à son tour, sa négation. La vision d'Iris Zavala à ce propos est juste, notamment lorsqu'elle affirme que le texte moderniste est :

> […] un enunciado donde se mezclan dos maneras de hablar, dos estilos, dos lenguas, dos perspectivas semánticas y axiológicas. En este preciso sentido, buena parte de los textos que conocemos como modernistas son lítotes; es decir, textos polémicos. Incluso las dos perspectivas que se cruzan tienen dos sentidos contradictorios, dos acentos, […] en una amplia gama de graduaciones valorativas. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes[84].

---

[82] *Ibid.*, p. 30.
[83] Iván Schulman, *El proyecto inconcluso*, México D.F., Siglo XXI, 2002, p. 30.
[84] Iris Zavala, *El rapto de América y el síntoma de la Modernidad*, Madrid, Montesinos, 2001, p. 120-121.

La seconde moitié du XIXe siècle présente donc une multiplicité de narrations qui vont mettre en évidence ce « sentimiento de crisis » qui a permis d'expérimenter des thèmes macabres, d'un romantisme mal assimilé en Amérique latine, mais qui a contribué par contraste et refus des nouveaux thèmes de la modernité, à l'apparence de superficialité, dans une modernité qui dialoguait avec elle-même depuis le sensible et le tangible. Comme le signale Rodríguez Pérsico, c'est ainsi qu'à la fin du XIXe siècle, les formes narratives gagnent en légitimité et en présence dans la vie ordinaire de l'homme moderne. Toutes ces narrations cherchent, dans leurs perspectives propres, à se présenter comme « modelos de inteligibilidad[85] ». De cette manière, nous sommes confrontés à une variété de genres qui offrent des « miradas específicas, *modernas*[86] » et qui se situent entre le récit de voyage, la nouvelle, le roman, la chronique, l'essai, le traité de criminologie, la physiologie, etc[87]. Chacune de ces formes de narration de la modernité esthétique a construit les différentes identités « colectivas, genéricas, personales, culturales – en torno a ciertos imaginarios[88] ».

Ces identités redéfinissent le rôle de l'intellectuel moderne en créant en lui une présence dialogique texte-artiste, qui a varié selon le genre de texte. Cette situation présente l'artiste moderne dans une sorte de schizophrénie discursive :

> Los protagonistas de una modernidad convertida en mito se pasean por las ciudades y los interiores burgueses y también por los espacios simbólicos como la nación o el continente; allí están el artista decadente, el escritor profeta, el nuevo escritor profesional, la nueva mujer, la *femme fatale*, las multitudes, el pueblo nacional o latinoamericano[89].

Rodríguez Pérsico perçoit ces héros de la modernité comme des individus distincts, des ennemis et des êtres complémentaires. L'artiste décadent – à l'instar de Clemente Palma par exemple, opposé au chroniqueur qui accepte le registre de l'article de mœurs – finit par écrire des chroniques taurines avec le style démodé des *costumbristas*, mais il écrit aussi une nouvelle futuriste. Au Pérou, l'expérience moderne a amené les artistes et les intellectuels de la fin du siècle à une perception de la réalité qui s'est inévitablement construite comme une modernité schizophrène.

---

[85] Rodriguez Pérsico, *op. cit.* p. 30.
[86] *Ibid.* p. 33.
[87] *Ibid*.
[88] *Ibid.* p. 32.
89 *Ibid.* p. 33.

Chapitre 2

2. La modernité péruvienne et la fin du siècle

2.1 L'État et la modernité

Pendant la Belle Époque, les différents pays d'Amérique latine ont atteint plusieurs niveaux de développement au cours de leurs processus de modernisation économique, culturelle et sociale. Bien que ces processus puissent être analysés dans une perspective globale et avoir des constantes qui les expliquent, il est également possible d'étudier chaque processus de modernisation de façon individuelle et voir de quelle manière les modernisations de certains pays ont affecté, retardé ou stimulé le processus des autres. C'est le cas de la modernisation du Pérou et du Chili, qui ont connu, pendant la seconde moitié du XIXe siècle une relation symétrique de nation vainqueur et de nation vaincue. Chaque étape a donc comporté une redéfinition des valeurs, des activités sociales et culturelles qui, dans une certaine mesure, a exprimé l'intention de reproduire les modèles européens, incluant même des désirs expansionnistes pour certains, tandis que pour d'autres, cela supposait à peine une relecture locale des causes de l'échec du projet national.

Cette analyse des modernisations des pays latino-américains prend tout son sens lorsque chacune d'entre elles est étudiée d'après les paramètres qui ont défini sa propre modernité. Les réponses obtenues nous offrent, dans chaque cas, une image particulière du sujet moderne. La diversité des réponses est due aux différents moments et aux circonstances dans lesquelles se trouvaient les nations émergentes, ainsi qu'à l'héritage provenant de la position spécifique occupée par ces pays dans le contexte colonial dont ils cherchaient à s'éloigner. Tout cela nous conduit à réponses complexes, multiples et, parfois, paradoxales.

Si nous nous référons au Pérou, nous pouvons commencer par citer une phrase extraite d'un célèbre essai du leader politique libéral et idéologue positiviste, Manuel Pardo[90], paru en décembre 1859 dans la revue *Revista de Lima*, qui a inauguré l'ère de la république civiliste avec la devise suivante : « Construid la locomotora y decid si en diez años no se habrá operado una revolución en el Perú [...] porque la locomotora por donde pasa, civiliza[91] ».

> Desde entonces, los objetos sobre los que milagrosamente imaginamos en cada circunstancia edificar nuestra modernidad, han ido cambiando: edificios, minas, fábricas, carreteras, teléfonos, automóviles, dinero, créditos, computadoras, etc., pero la imagen que tenemos del mundo moderno, ha seguido siendo la misma: la de un inmenso arsenal de objetos. Causa y efecto han sido invertidos en esta generalizada imagen fetichista de la modernidad. Los hombres modernos aparecen como una criatura de los objetos y no a la inversa[92].

Ce sont généralement ces objets qui ont témoigné des progrès et des échecs durant l'étape de modernisation du Pérou. Les signes de la modernité sont tangibles, quantifiables ; cette quantification de la technologie et son application dans la vie quotidienne ont été associées à l'idée de civilisation. C'est la raison pour laquelle, en 1870, sous la présidence de José Balta[93], les murailles entourant et protégeant Lima ont été détruites, puisqu'elles limitaient la croissance urbaine nécessaire, signe de la modernité rêvée. De même, la destruction matérielle du pays, aux mains de l'armée chilienne pendant la guerre du Pacifique, a provoqué le retard du processus de modernisation économique et sociale jusqu'à la dernière décennie du XIXe siècle. La défaite et l'occupation du Pérou (1879–1883), avec pour résultats une destruction et un appauvrissement massifs, ont entraîné l'effondrement de l'État, la ruine ou la diminution des activités économiques ainsi que l'appauvrissement de toutes les classes sociales. Selon l'historien Jorge Basadre : « al terminar la pesadilla de la guerra y de la ocupación, el país seguía viviendo. Pero era un país exangüe, amputado, adolorido. En suma, un país yacente[94] ».

---

[90] Manuel Pardo (Pérou, 1834-1878). Économiste et politicien qui a occupé la présidence du Pérou pendant la période constitutionnelle de 1872 à 1876, étant alors le premier président civil constitutionnel de l'histoire républicaine. Il a été assassiné en 1878.

[91] Cité par José Carlos Ballón dans "Ética, modernidad y autoritarismo en el Perú actual: ¿Vigilar o castigar?", rapport lu pendant le *V Coloquio Nacional de Filosofía sobre Moral, Ciencia y Tecnología*, Lima, (4, 5 y 6 de setiembre), 1996, adresse: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/logos/1994_n1/Etica.htm

[92] Ballón, *loc. cit.* p. 153.

[93] José Balta (Perú, 1814-1872). Homme militaire et politique qui a occupé la présidence du Pérou de 1868 à 1872. Sous son gouvernement, le Contrat Dreyfus pour l'exploitation du guano a été signé et le programme de construction des chemins de fers a été lancé, les plus importantes étant ceux reliant la côte à la montage. Il a été assassiné en 1872.

[94] Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú: 1882-1933*, Lima, Ed. Universitaria, 1970, tomo VI, p. 368.

Ainsi, pendant la période d'après-guerre, les nouveaux projets politiques ne visaient pas seulement la croissance urbaine, mais également la reconstruction des villes, initiée sous le gouvernement d'Andrés Avelino Cáceres[95]. Mais il faudra attendre le gouvernement de José de Piérola[96] en 1895, dans le cadre de la fameuse période de Reconstruction, pour qu'il y ait des avancées matérielles majeures, signe d'un nouvel essor modernisateur du pays[97]. Dès lors, les représentants politiques de l'oligarchie péruvienne du Parti Civil sont parvenus à conserver le pouvoir politique de 1899 à 1919. La tâche de moderniser le pays leur incombe.

Toutefois, pendant cette période, l'aile la plus conservatrice du Parti Civil a réussi à se consolider. Au lieu d'encourager la recherche d'une modernisation technologique et économique intense – la démocratie étant l'espace indiqué pour la modernité –, cette stabilité relative du pays a permis quelques progrès significatifs mais, comme l'a affirmé Fernando de Trazegnies, sans rompre avec le modèle traditionnel. Les succès limités de cette modernisation traditionaliste ont été, généralement, de caractère centraliste. En ce sens, la croissance et la modernisation de la ville de Lima ont été des signes évidents de l'impact de la modernisation capitaliste lors du changement de siècle et de l'entrée dans le XXe siècle. L'expansion de la capitale est liée de façon particulière à l'accentuation de son rôle de centre politique et administratif, d'autant plus qu'elle devenait, en même temps, un espace résidentiel et de consommation pour les élites.

De nouvelles avenues s'étendent dans la capitale et, progressivement, les progrès technologiques sont adoptés. L'éclairage au gaz fait place à l'éclairage électrique. En 1895, la première transmission de lumière électrique est réalisée, et sera étendue à partir de 1899[98]. Tout cela a impliqué un lent changement des habitudes, même s'il reste encore au XXI siècle des secteurs ne disposant que d'un éclairage au gaz ou sans le moindre éclairage. Les services d'eau et le tout-à-l'égout sont mis en place grâce aux nouveaux discours sur l'hygiène et la santé, promus par les intellectuels modernisateurs influencés par les idées positivistes et évolutionnistes.

Les lignes de câblogramme ont atteint un certain développement (bien qu'insuffisant) afin de maintenir reliés entre eux de nombreuses régions du pays. Il en a été de même avec les communications terrestres. En 1904, le premier train électrique a circulé entre Lima et la station balnéaire de Chorrillos. Peu de temps après, en 1906, le premier tramway électrique a

[95] Andrés Avelino Cáceres (Pérou, 1833-1923) a été président constitutionnel du Pérou à deux reprises, de 1886 à 1890 et de 1894 à 1895.
[96] José de Piérola (Pérou, 1839-1913). Président du Pérou à deux reprises : la première, *de facto*, de 1879 à 1881; et la seconde, *de jure*, de 1895 à 1899.
[97] Voir Aldo Panfichi, *Mundos interiores: 1850-1950*, Lima, Universidad del Pacífico, 1995.
[98] Jorge Basadre, *op.cit*., vol. VII, p.445-449.

été mis en circulation. Comme on pouvait s'y attendre, les notions d'espace, de temps et de vitesse ont continué à changer et, par conséquent, un nouvel imaginaire urbain s'est développé et a été rapporté dans le champ littéraire.

Mais au même moment, des tensions entre la recherche de légitimité du nouvel État et la nécessité de conserver les formes de domination en usage depuis l'époque de la colonie sont apparues. La justification du pouvoir et le maintien d'un système de privilèges ont dû être reconstruits à partir de nouvelles argumentations, particulièrement au moment où les positions libérales et démocratiques, inspirées des principes de la modernité des Lumières, commencent à questionner cette hégémonie. Les arguments basés sur le scientisme au sujet d'une hiérarchie des races, en vogue à la fin du XIXe et pendant les premières décennies du XXe siècle, ont été une situation particulier[99]. Preuve en est l'écrivain moderniste Clemente Palma et sa thèse polémique *El porvenir de las razas en el Perú*[100]. José de la Riva-Agüero est un autre exemple flagrant de discours raciste ayant pour but d'expliquer la frustration présumée face à l'intégration péruvienne dans la modernité. Il dit d'abord :

> La raza española trasplantada al Perú degeneró de sus caracteres en el criollismo. […] La influencia debilitante del tibio y húmedo clima de la costa, núcleo de la cultura criolla, el prolongado cruzamiento y hasta la simple convivencia con las razas inferiores, india y negra, y el régimen colonial […] produjo hombres indolentes y blandos; tales fueron los factores principales que determinaron esta transformación[101].

En accord avec les idées de Domingo Faustino Sarmiento[102], Riva-Agüero ajoute :

> La gran originalidad, la verdadera originalidad, dimana siempre de un ideal. Pues bien: los hispanoamericanos no tienen ni han tenido ideal propio y probablemente no lo tendrán en mucho tiempo. Los ideales que nos dirigen e iluminan vienen del extranjero. Nos faltan a los hispanoamericanos para ser capaces de engendrar un fecundo ideal colectivo, *homogeneidad étnica*, confianza en nuestras fuerzas, vida intelectual intensa y concentrada y hasta desarrollo social y económico; en resumen, todas las condiciones indispensables para que el ideal aparezca y tome arraigo y consistencia[103].

La définition du statut social fondé sur l'origine et le mode de vie (façon de consommer, habitudes, etc.) devient le pilier d'une stratification sociale basée sur la division entre « gente decente » ou « de bien », associés aux élites ; et « gente del pueblo », considérés

---

[99] Voir Gonzalo Portocarrero, *Racismo y mestizaje y otros ensayos*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007.
[100] Clemente Palma, *El porvenir de las razas en el Perú, Tesis para obtener el grado de bachiller*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1897.
[101] José de la Riva-Agüero, *op.cit*. p. 5.
[102] Domingo Faustino Sarmiento (Argentina, 1811-1888). Son livre *Facundo o Civilización y Barbarie en las pampas argentinas* (1845) a été largement diffusé et discuté en Amérique latine.
[103] José de la Riva-Agüero, *op.cit*. p. 230. Les mots en italique sont de notre fait.

comme indigènes et ignorants. Ces arguments provenant de l'époque de la Colonie restent en vigueur au long du XXe siècle et structurent la vie politique, sociale et culturelle jusqu'à l'heure actuelle.

D'autre part, l'arrivée d'Augusto B. Leguía[104] au pouvoir en 1919, a signifié le retrait de l'oligarchie traditionnelle de l'hégémonie politique. De nouveaux secteurs entrent en jeu : la classe moyenne urbaine, croissante, formée par les professions libérales, les étudiants, les entrepreneurs et les employés publics, le mouvement ouvrier émergent, ainsi que le mouvement de l'indigénisme, plus pour ses effets symboliques que pour ce qu'il prépare pour l'histoire future du pays. Les nouveaux espoirs quant à la gestion de la modernisation du pays reposent alors sur les classes moyennes[105].

Les transformations qui ont lieu supposent une modification du soutien structurel de certains groupes sociaux traditionnels, en même temps que l'incorporation de nouveaux acteurs sociaux qui luttent pour leur reconnaissance sociale. Par ailleurs, de nouvelles idées et de nouvelles valeurs pénètrent dans l'espace public, dans le débat sur les différentes façons de comprendre le pays. Au-delà de la réussite ou non qu'ont induit ces changements, il est possible d'affirmer qu'à cette époque, les formes de la modernisation ont englobé différents discours et différents types de narration sur ce processus aux facettes multiples. Le modernisme a été une de ces stratégies narratives des différents visages de la réalité complexe, contradictoire et insaisissable dans son ensemble.

2.2 Signes et représentations de la modernité péruvienne

La chose moderne, par opposition à l'ancien a défini d'autres relations, à première vue impensables, mais qui, chez les modernistes latino-américains, ont révélé une solidarité paradoxale : passé/présent ; vie/mort ; le vieux/le nouveau ; le statique/le dynamique. La question immédiate qui surgit est comment Comment ont-ils montré un nouveau regard sur une réalité qui était en mutation ?

Dans la nuit du samedi 7 au dimanche 8 novembre 1917, quelques jeunes sacrilèges ont amené au cimetière de Lima, la danseuse russe Norka Rouscaya, qui à ce moment-là, donnait une série de spectacles dans la capitale péruvienne. Une fois bravées, non sans ruse,

[104] Augusto B. Leguía (Pérou, 1863-1932). Président constitutionnel du Pérou de 1908 à 1912 et de 1919 à 1930.
[105] À ce sujet, on peut lire les idées de Carlos Contreras et Marcos Cueto dans *Historia del Perú contemporáneo*, Lima, Red Para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú,1999.

les interdictions à des heures indues, Norka Rouskaya, à moitié nue, s'est mise à danser au rythme d'un violon et de la musique funèbre de Chopin au milieu des tombes.

Parmi ces jeunes profanateurs, José Carlos Mariátegui observait, fasciné. La danse de cette femme a été un acte symbolique qui a célébré, en même temps, la décadence et la renaissance d'une société face à un siècle annonçant la modernité. Mariátegui lui-même a justement affirmé dans sa chronique « El asunto Norka Rouskaya » que « el que agoniza es el que vive luchando contra la muerte y contra la vida[106] ». Nous pouvons donc affirmer que nous sommes face à un groupe de jeunes écrivains, marqués par une image d'agonie, mais exaltant aussi le mouvement, le dynamisme, dans un espace qui, paradoxalement, représente tout le contraire. Ici, le double discours de la modernité est à l'œuvre. Les qualificatifs immédiats pour décrire l'attitude de ces écrivains ont été de prime abord résumés par le terme de *décadents*. Le sens de ce terme, appliqué à ces jeunes auteurs, fait référence au décadentisme français[107], en tant qu'image d'aliénation et d'insalubrité, et non au double sens que lui donne Silvia Molloy. Au sein des modernistes, le décadentisme a été une activité vitale tout en étant une représentation textuelle. Comme le précise Silvia Molloy :

> Paradójicamente, entonces, la apropiación de la decadencia europea en América latina fue menos un signo de degeneración que ocasión de regeneración: no el final de un período sino una entrada en la modernidad, la formulación de una cultura fuerte y de un nuevo sujeto histórico. Sin embargo, el proceso de traducción de la decadencia es, forzosamente, irregular y desparejo[108].

Elle ajoute ensuite, en citant Octavio Paz : « Los modernistas no querían ser franceses; querían ser modernos […] En los labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y cosmopolitismo eran sinónimos[109] ». Et dans le cimetière, ces jeunes Péruviens célébraient la mort et la vie en faisant preuve du plus grand cosmopolitisme possible.

---

[106] Cité par Carmen Mc Evoy, *Forjando la Nación. Ensayos sobre la historia republicana*, Lima, PUCP/Instituto Riva-Agüero, 1999, p. 249.

[107] N'oublions pas que les termes « décadent » et « francisé » dans le domaine des lettres, étaient considérés dans les secteurs les plus traditionnels comme synonymes, et que ces termes possédaient une connotation négative. Le rejet du décadentisme en Amérique latine était fondé, comme le soutient Carolina Sancholuz, sur deux facteurs : d'un côté, parce qu'il était perçu comme opposé au progrès, d'après les concepts positivistes appliqués à l'époque. Et d'un autre côté, parce que son influence dans la littérature allait à l'encontre des critères pédagogiques et moralisateurs que l'on attendait d'elle. À ce sujet, voir l'article de Carolina Sancholuz "Lecturas del Decadentismo en *De sobremesa* de José Asunción Silva", [en ligne], en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, Adresse: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lecturas-del-decadentismo-en-de-sobremesa-de-jose-asuncion-silva/html/3f793754-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html

[108] Carmen Mc Evoy, *op. cit*., p. 26.

[109] Silvia Molloy, *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012, pp.25.

Représenter la modernité de la Belle Époque, dans le cas du Pérou, impliquait nombre de contradictions et d'hésitations, faisant de ces dernières un trait inhérent à la production littéraire. Dans certains de ses essais et chroniques, Abraham Valdelomar, à plusieurs reprises catalogué comme dandy ou décadent, a déclaré être à la fois confiant et méfiant envers la science, croire et se méfier de la mort, aimer et haïr la vie.

Au-delà du milieu strictement culturel, la modernité tant convoitée par les Péruviens pendant la période qui nous intéresse est celle que García Canclini a décrite comme un *projet émancipateur,* impliquant la sécularisation des champs culturels, la rationalisation de la vie sociale, l'accroissement de l'individualisme ; mais aussi comme un *projet extensif* (de la connaissance, de la circulation de biens, de leur consommation, l'augmentation du profit) et ; finalement, comme un *projet rénovateur et porteur de démocratie*[110]. En revanche, en dépit des efforts et des diverses expressions de la modernisation dans de multiples secteurs, cette modernité s'est plutôt construite sur des représentations individuelles que sur des projets collectifs.

Comme nous l'avons soutenu précédemment, parler d'une modernité sans modernisation en Amérique latine ou d'une modernisation ne s'étant pas concrétisée en modernité est faux et simplificateur. La prose moderniste contredit ces deux affirmations, directement ou de manière subliminale, soulignant les erreurs et les échecs. Il est difficile de délimiter ce fondement de modernisation, la part du réel et l'idéalisation. Même ses premiers signes peuvent être repérés dans les nouvelles institutions créées peu de temps après les déclarations d'indépendance. La création d'associations[111] illustre bien cette étape ; elles sont passées peu à peu de groupes formés par les élites à des groupes intégrant les différents acteurs de la société civile, qui percevaient ces associations comme des « instancias efectivas de autoorganización para atender a problemas concretos de la esfera privada y para intervenir en la vida pública[112] ». Dans le cas précis du Pérou, selon Hilda Sabato :

> Desde la temprana década de 1850, la actividad asociativa atraía a gentes muy diversas. En Lima, por ejemplo, por entonces un grupo de médicos creaban la Sociedad de Medicina Legal, algunos músicos organizaban la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia,

[110] Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas*, p. 35.

[111] Pour la notion d'association, voir l'article de Hilda Sabato, "Prensa, asociaciones, esfera pública (1850-1900)", en Carlos Altamirano (ed), *Historia de los intelectuales en América Latina, I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, editor del volumen, Jorge Myers, Madrid, Katz Editores, 2008. Elle soutient ici que "Desde los tiempos de las revoluciones de independencia, por "asociación" se entendía la asociación voluntaria, que reunía individuos libres y autónomos, iguales entre sí, unidos por vínculos de tipo contractual en torno de un objetivo común. Eran formas de sociabilidad nacidas al calor de la modernización social y política inaugurada por las Luces, y que se distinguían de las regidas por criterios de adscripción y tradición, como las cofradías y los gremios artesanales, propias de las sociedades del antiguo régimen", p. 389.

[112] *Ibid.*

> inmigrantes italianos y franceses formaban, respectivamente, la Sociedad Beneficencia Italiana y la Société Française de Secours Mutuels y los tipógrafos se reunían en una sociedad de socorros mutuos[113].

Dans les représentations de la vie moderne, surtout dans la chronique moderniste, nous percevons une sorte de fascination et de peur. Ce paysage de la modernité, les trains, les tramways, les usines, les journaux, les revues illustrées, les téléphones, les premières automobiles, etc. ont attiré et subjugué, mais ont entraînés aussi une certaine méfiance. Pendant la République aristocratique au Pérou, nous pouvons ajouter aux signes de la modernisation d'autres éléments, comme par exemple, le fait qu'entre 1897 et 1920, le nombre d'habitants à Lima est passé de 120 276 à 203 381 et qu'en 1906, le gouvernement de José Pardo a inauguré le tramway avec sept voies, reliant différents secteurs de la capitale et modifiant ainsi les perceptions de la vitesse, de l'accélération et du temps. Le projet modernisateur commence donc doucement à stimuler l'imaginaire de la population. Sous le gouvernement de Nicolás de Piérola est inauguré, en 1897, le premier cinématographe, une source d'imagination qui a sans aucun doute été cruciale pour les modernistes. Sa plus remarquable apparition dans la prose se trouve dans le roman *XYZ* de Clemente Palma[114], dans lequel le narrateur expose la matérialisation momentanée des grands personnages du cinéma américain *via* de complexes mécanismes scientifiques. Malgré leurs limites, tous ces changements, qui ont lieu également sur tout le continent latino-américain, procurent des espaces associés à la modernité au sein desquels se crée un nouvel imaginaire.

> Amplía el círculo de dispositivos transportadores de modernidad para incluir elementos tan dispares como nuevos cánones del gusto; estilos de sociabilidad y visiones de la naturaleza humana; el desarrollo de los espacios culturales urbanos, como cafés, tabernas, sociedad eruditas, salones, clubes de debate, asambleas, teatros, galerías y salas de concierto; el establecimiento de hospitales, prisiones, escuelas y fábricas; la difusión del periódico y la aceleración de las comunicaciones; el comportamiento de los consumidores y el marketing de nuevos productos y servicios culturales[115].

Il y a eu également un accroissement du marché des consommateurs des produits culturels pour l'artiste moderne. Entre 1876 et 1908, on observe une augmentation du nombre d'avocats, d'ingénieurs, de médecins, d'employés salariés : ces derniers sont passés de 950 à 6821[116]. D'autre part, la population universitaire est passée d'environ mille étudiants en 1902 à

---

[113] *Ibid.* p 390.
[114] Clemente Palma, *XYZ*, Lima, Ediciones Perú Actual, 1934.
[115] José Joaquín Brunner, "Modernidad: centro y periferia. Claves de lecturas", en *Estudios Públicos*, N° 83, 2001, p. 247.
[116] Chiffres tirés des recherches de la professeure Carmen Mc Evoy, *op. cit.* p 266.

trois mille en 1930[117]. Face à l'expansion de cette classe moyenne de professionnels et d'étudiants, de plus vastes espaces culturels et une plus grande participation dans la création de ces espaces ont été réclamés. Jusqu'aux dernières années du XIXe siècle, comme le précise Mónica Bernabé, « […] las letras son actividad casi exclusiva de los miembros de los grupos dominantes o, al menos de una clase política vinculada a la administración del país[118] ». Pendant la première décennie du XXe siècle, face à un projet de modernisation plus stable et démocratique, et malgré les contradictions politiques, « los intelectuales mesocrátricos toman por asalto la esfera pública[119] ». Ici s'opère donc une rupture entre l'espace institutionnalisé de la culture et le pouvoir qu'est l'université d'un côté et, d'un autre côté la presse plus proche de l'essor de la société de consommation :

> El quiebre definitivo de los muros de la ciudad letrada limeña fue el producto de la modernización del periódico y de la conformación de un espacio de producción intelectual diferenciado del universitario[120].

À partir de cet espace rénové, la presse a diffusé les nouvelles images de la modernité, principalement à travers ses chroniques. Ce milieu amène également ses contradictions, comme la frustration de l'intellectuel moderniste qui doit s'exprimer devant un public nombreux, qui augmente rapidement et tend à la vulgarisation ; mais de son côté, ce public le soutient en tant qu'artiste.

> El artista desprecia ese mundo en que todo se ha vuelto objeto de consumo, pero al mismo tiempo contempla fascinado su contracara: un mundo en el que todo se estetiza y en el que el ocio o el tiempo libre empieza a ser dedicado al arte o a las prácticas culturales[121].

Cela explique aussi le goût des modernistes pour les thèmes quotidiens comme sujets des chroniques, des nouvelles ou des essais. Les villes, les nouveaux quartiers et les anciens, la construction de ponts, les monuments, les tramways, les trains ainsi que les nouvelles habitudes urbaines, les coutumes plus anciennes, comme les foires, les festivals et les expositions sont décrits avec la sensibilité moderniste, un regard moderne, critique, qui n'est pas exempt d'ironie et de parodie au Pérou. Nous retrouvons cet aspect depuis les premiers

---

[117] Chiffres cités par Mónica Bernabé, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911 1922)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2006, p. 83, et provenant de l'étude de José Deustua et José Luis Rénique, *Intelectuales, indegenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*, Cusco, Centro de Estudios Rurales Bartolomé de las Casa, 1984.
[118] *Ibid*., p. 82.
[119] Carmen Mc Evoy, *op. cit*., p. 253.
[120] Mónica Bernabé, *op.cit*., p. 85.
[121] Paola Cortés-Rocca, « La ciudad bajo los ojos del Modernismo », en: *A contra corriente*, vol. 7, N° 1, Fall 2009, p. 151.

textes de Manuel González Prada, Clemente Palma, Ventura García Calderón, Enrique A. Carrillo, Jorge Miota, Manuel Beingolea, et même dans les écrits journalistiques d'Abraham Valdelomar, César Vallejo ou José Carlos Mariátegui, parmi d'autres auteurs de la Belle Époque.

Les images de la modernité offertes par la presse péruvienne ne portaient pas uniquement sur les changements survenus au niveau national. La presse a montré un intérêt pour la connaissance de la modernisation dans d'autres pays, que ce soit en Europe ou en Amérique latine. Les correspondants et les chroniqueurs ont informé le lecteur, de la même façon que les photographes et le cinématographe. Voir à travers les yeux du moderniste a été une expérience esthétique que Paola Cortés-Rocca qualifie de « cosmopolitismo ficcional », dans la mesure où la représentation fictive « escapa de lo verdadero y lo falso, como impostura con efectos reales[122] ». De cette manière, l'illusion de la modernité est renforcée également face aux contradictions de la modernisation péruvienne.

La présence de la danseuse Norka Rouskaya au Pérou a été une réalité, mais aussi une illusion. Une fantaisie alimentée par la presse, par l'imaginaire moderniste qui a esthétisé une aventure de jeunes rebelles et a fait de cet acte une allégorie de la célébration de la décadence, perçue par le pays comme un échec du projet de modernisation, mais également comme la célébration de l'énergie et de la vitalité éprouvée par la génération d'écrivains contemporains.

[122] *Ibid.* p 147.

Chapitre 3

3. La critique littéraire et la modernité au Pérou

La modernisation économique au Pérou n'a pas nécessairement coïncidé avec le processus de modernisation culturelle. Pourtant, elles sont étroitement liées par une relation de dépendance et de critique sévère. Toutefois, une grande partie de la critique littéraire contemporaine péruvienne a préféré observer cette modernisation culturelle comme un processus inachevé, de la même façon qu'elle a considéré la modernisation économique par rapport à la défaite de la guerre du Pacifique. Du point de vue des critiques Washington Delgado, Antonio Cornejo Polar, José Miguel Oviedo, Carlos García Bedoya, etc.[123], à propos de la modernisation au Pérou, une vision linéaire, homogène et synchronique est sous-jacente quand, au contraire, nous soutenons que le processus de modernisation a été, surtout dans notre pays, discontinu, diachronique et hétérogène. Nous comprenons qu'une grande partie du point de vue de ces spécialistes provient de leur vision synchronique, avec en référence l'expérience européenne. À ce sujet, l'Argentine Adriana Rodríguez Pérsico, en suivant les grandes lignes du spécialiste Perry Anderson, souligne que ce dernier a considéré la modernité culturelle en Europe comme la conjugaison triangulaire de l'art, de la technologie et du processus politico-social[124]. Elle synthétise qu'Anderson a perçu la modernité culturelle européenne :

> Como el espacio comprendido entre un pasado clásico todavía usable, un presente técnico todavía indeterminado y un futuro político todavía imprevisible. Emerge entre un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semi-industrializada y un movimiento obrero semiemergente o semi-insurgente. El prefijo señala la transición[125].

[123] Ouvrages notables : Washington Delgado, *Historia de la literatura república*, 1980; Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, 1989; Luis Loayza, *Sobre el 900*, Lima, Mosca Azul Editores, 1990; José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, Vol. 2, 2002; Carlos García Bedoya, *Para una periodización de la literatura peruana*, 2004.
[124] Adriana Rodríguez Pérsico, *op.cit.*, p. 36.
[125] *Ibid.* p. 7.

Ce processus a été diachronique pour les raisons historiques et sociales que nous avons déjà évoquées dans le cas du Pérou, ainsi que pour d'autres pays d'Amérique latine. Cela étant dit, nous considérons que le modernisme a été une réponse plurielle aux projets modernisateurs latino-américains et que, dans le cas du Pérou, ce projet s'est développé, y compris dans les conditions défavorables du retard des expériences modernisatrices en matière d'économie et d'organisation sociale. Les intellectuels péruviens de 1870 à 1890 sont entrés dans cette étape de modernisation culturelle, avec des échecs et des succès, à deux moments précis, très bien définis par Ángel Rama[126]. Il a choisi les termes de *« cultura ilustrada »* pour définir le premier moment de la modernisation vers 1870, moment marqué, pour le cas du Pérou, par le romantisme, le *costumbrismo* et, dans les années 1880 en pleine *culture démocratisée*, un réalisme marqué par des écrivains et des jeunes intellectuels qui, bien qu'ils conservent des liens avec les élites, ont majoritairement choisi d'être autodidactes et se sont méfiés de tout type d'endoctrinement.

L'espace de formation et de diffusion culturelle, en particulier pour la littérature, était constitué par les cafés ou les réunions entre amis plutôt que les salles des universités. Peu à peu, cette nouvelle génération trouve une place dans les rédactions de journaux et sa prose nuance les textures, les rythmes et le lexique dans les chroniques, les articles d'opinion et les articles de mœurs. Nous pouvons trouver dans ce milieu l'écrivain paradigmatique Manuel González Prada. Nous devons également mentionner les soirées littéraires organisées par l'Argentine Juana Manuela Gorriti[127] jusqu'en 1877 et le Cercle Littéraire fondé en 1886 par González Prada et Luis E. Márquez.

Une tentative modernisatrice, mal accueillie à son époque et même censurée par le spécialiste José de la Riva-Agüero en 1905, mais néanmoins intéressante, est celle du poète péruvien Nicanor della Rocca de Vergallo. Héros de la bataille du 2 mai 1866, après une vie conjugale douloureuse, il produit en France une œuvre poétique, principalement en langue française mais aussi en espagnol, cherchant à assimiler et à moderniser la littérature contemporaine. Son ambition était immense et l'a amené à publier un livre, *La poétique nouvelle*, en 1880. Il y présentait le vers libre, ainsi qu'une versification qu'il appelait la strophe nicarine[128].

---

[126] Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama, 1985.

[127] Voir Graciela Batticuore, *El taller de la escritora: veladas literarias de Juana Manuela Gorriti. Lima - Buenos Aires (1876/1877-1892)*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.

[128] À propos de Nicanor della Rocca de Vergallo, voir Ricardo Silva-Santisteban, *Stéphane Mallarmé en castellano*, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

Ces efforts inégaux et contradictoires pendant les périodes d'avant et d'après-guerre du Chili ont été propices à un milieu intellectuel pour lequel il était urgent et prioritaire de renforcer l'identité péruvienne affaiblie ; le besoin est d'autant plus fort pendant la période de l'occupation chilienne (1881-1883). C'est pourquoi, un discours nationaliste et une littérature le représentant prennent tout leur sens, même si cela signifie de revaloriser un passé et une tradition hispaniques remis en question et débattus sur le reste du continent. Les nouvelles séries de *Tradiciones* de Ricardo Palma et les romans de Clorinda Matto de Turner et Mercedes Cabello de Carbonera[129] ont donné l'illusion, à la fin des années 1880, que le modernisme n'était pas présent dans la littérature péruvienne. Pourtant, le processus de modernisation ne s'était pas arrêté, mais était concentré principalement dans les genres de la chronique, de l'essai et de la nouvelle, édités dans les journaux et les revues de l'époque.

D'un autre côté, l'élite intellectuelle péruvienne n'est pas restée en marge des publications des revues les plus importantes d'Amérique latine. D'après José Ismael Gutiérrez :

> [las revistas de fin de siglo] dan cabida por primera vez –o al menos como nunca antes en América Latina- a la conciencia de lo "moderno", que se vuelve problemática, al concepto de lo "nuevo"; articulan estas revistas en el contexto latinoamericano, instauran, podríamos decir, el discurso de lo moderno, en suma, de la modernidad[130].

La communication épistolaire entre les écrivains latino-américains a aussi été intense. Les lettres échangées entre Ricardo Palma et Rubén Darío[131] – tous deux appartenant à des esthétiques opposées – en sont la preuve. Elles montrent que l'écrivain péruvien était au courant des publications et des nouvelles tendances de la littérature hispano-américaine. Par ailleurs, dans les journaux latino-américains paraissaient des informations et des textes des écrivains les plus représentatifs du modernisme. Il ne s'agissait pas seulement de collaborations envoyées aux revues et journaux par voie postale : ces écrivains ont voyagé et résidé dans d'autres pays latino-américains. Bien qu'important, le cas des écrivains latino-américains en France a été différent et a obéi à d'autres attentes.

Rubén Darío a vécu au Chili entre 1886 et 1889 ; c'est durant ce séjour que la plus grande voix du modernisme a publié son livre intitulé *Azul* en 1888. Au cours de cette même année, Manuel González Prada, dans son célèbre « Discurso en el Teatro Olimpo », à l'occasion de la célébration du second anniversaire du Cercle Littéraire, a affirmé :

---

[129] Mercedes Cabello de Carbonera, *Blanca Sol*, 1888; Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*, 1889.
130 José Ismael Gutiérrez, *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*, Madrid, Editorial Pliegos, 2007, p. 69.
131 Ricardo Palma, *Epistolario General, (1846-1891*), Lima, Universidad Ricardo Palma, 2005.

« Cultivamos una literatura de transición, vacilaciones, tanteos y luces crepusculares[132] ». Cet auteur, bien qu'il ait choisi de ne pas se conformer au modernisme – considéré parfois comme une école littéraire –, a constamment appelé à la rénovation et a posé la nécessité de moderniser la littérature péruvienne. Nous en déduisons qu'en Amérique latine, et particulièrement au Pérou, les notions de modernité et de modernisme ont causé plus d'une confusion et qu'une révision des termes appliqués à l'histoire de la littérature péruvienne est nécessaire. Nous essaierons d'y répondre en nous concentrant sur l'évolution de la prose dans ce pays.

En effet, à l'instar des expériences littéraires dans le reste du continent, la relecture de la prose péruvienne au XIXe siècle oblige à reconsidérer les concepts habituels et la périodisation du modernisme. D'une part, des études minutieuses effectuées par Federico de Onís (parmi les fondateurs) et Iván Schulman (parmi les études contemporaines) ont permis d'approfondir le concept, tant dans son expression contemporaine que dans l'intégration d'œuvres et d'auteurs qui, à l'origine, ne se considéraient pas liés au modernisme. D'autre part, les études de Ángel Rama y Roberto Fernández Retamar – pour citer deux des plus importants critiques et références dans ces recherches –, ont étudié les relations existant entre la littérature moderniste et les transformations socio-économiques qu'a connues l'Amérique latine à cette époque.

3.1 Contre le modernisme péruvien

Ces nouvelles approches du modernisme ont favorisé une réinterprétation du phénomène historico-littéraire ; nous devons y inclure la vaste production en prose ce qui nous permet d'inclure les différents genres en prose au Pérou, à la fin du XIXe siècle. Cela signifie, en premier lieu, de déconstruire les présupposés de la critique traditionnelle, critique qui considérait le modernisme comme une école littéraire, dont l'artisan était Rubén Darío et les modèles à suivre, ses œuvres : *Azul…* et *Prosas profanas*. Ce phénomène était donc considéré comme presque exclusivement lyrique, en grande partie à cause de l'influence de la poésie française sur les poètes hispano-américains. Il était alors caractérisé par l'élaboration formelle, la recherche d'une nouvelle métrique et de nouveaux rythmes, l'élégance aristocratique, le rejet du prosaïsme, la sensorialité et la sensualité, l'exotisme et la fantaisie, la

132 Manuel González Prada, *Ensayos, 1885-1916*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2009, p. 61.

culture de l'art pur, le refus de tout rapport avec la réalité politique, sociale et économique de l'Amérique latine.

Formellement, cette conception ne s'éloigne pas des traits les plus représentatifs et connus du modernisme ; au moment de son essor au Pérou, le poète José Santos Chocano (1875-1934) respectait toutes ces règles et a publié son premier livre au XIXe siècle, au milieu des années 1890[133]. Cela a eu trois conséquences sur la lecture critique du modernisme au Pérou. Premièrement, il a été admis que la poésie de cet auteur était un modèle pour le modernisme péruvien et que, par conséquent, elle représentait une naissance tardive de *l'école moderniste*, en comparaison avec ce qui se passait dans d'autres pays latino-américains. Deuxièmement, les autres auteurs et les genres littéraires en prose n'ont pas été valorisés mais relégués au second plan. Troisièmement, une critique ultérieure a remis en cause l'œuvre poétique de Chocano, lui enlevant toute valeur en tant qu'œuvre poétique et moderniste. La critique de Mario Vargas Llosa en est la preuve :

> Chocano era un poeta eminentemente formal; disponía de una técnica y de un amplio vocabulario, pero tenía muy poco que comunicar. Por eso decidió elaborar su poesía con materiales recogidos sólo del mundo exterior, sin acudir a su propia intimidad. De ahí el carácter estrictamente sensorial de sus poemas. De ahí también su rápido ocaso: poesía sostenida en anécdotas o descripciones […] entusiasmaron por la novedad de sus motivos. Cuando éstos se convirtieron en un lugar común en la poesía americana, fueron olvidados[134].

La vision du poète et érudit Washington Delgado à propos de Chocano est quelque peu ambiguë, mais néanmoins intéressante, puisqu'il reconnaît que Chocano a joué un certain rôle dans la consolidation de la littérature péruvienne de la fin du XIXe siècle, tout en affirmant :

> Chocano no es un modernista puro, le falta la precisión parnasiana y la sutileza simbolista y, en general, la gracia y elegancia francesas. Chocano es demasiado hispánico, sus modelos son los románticos versos, sonoros y ampulosos de Zorrilla e incluso influyen en su obra un poeta neoclásico de verbo cívico y retórico como Quintana[135].

---

[133] *Azahares*, 1896 ; *Alma América*, 1906.

[134] Mario Vargas Llosa, « Chocano y la aventura », en: *Estudios americanos*, vol. XVII, núms. 90-91, marzo-abril 1959, p. 148. Un autre exemple du dédain envers l'œuvre de Chocano se trouve dans un texte d'Emilia Romero y Valle: "Mostraban aquellos versos juveniles una vigorosa capacidad poética, un tanto desbordada, que se manifestaba en obras notoriamente defectuosas. Pesaba sobre ellas la influencia del peor Víctor Hugo y el peor Nuñez de Arce, y en general de lo más gastado y más falso de la poesía del siglo XIX." Paru dans : *Diccionario manual de literatura peruana y materias afines*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1966, p. 99.

[135] Washington Delgado, *op. cit.* p. 83-84. Dans un autre passage, Delgado cite une appréciation de l'historien Jorge Basadre, qui dit : "En los versos más épicos de Darío hay siempre un rumor de violines. En los versos más líricos de Chocano hay siempre un estrépido de banda." p. 82.

Tous ces jugements sur l'œuvre de Chocano ont pratiquement effacé ce qui pouvait être considéré comme un modernisme de fin du XIXe siècle. C'est pourquoi, les critiques et parmi eux, José Miguel Oviedo, ont préféré parler de l'intégration de la littérature péruvienne à l'intérieur d'une période appelée postmodernisme, qui s'est largement développée dès les premières années du XXe siècle, en vers comme en prose.

Cette critique a perduré, qu'elle soit conservatrice et hispaniste comme celle de José de la Riva-Agüero, ou marxiste avec José Carlos Mariátegui (qui, d'un autre côté, dans ses premiers écrits, correspond parfaitement à l'esthétique moderniste). Pour eux, le modernisme n'a été qu'une école, une mode tendant vers l'étranger et l'exotisme, une copie du symbolisme, de l'école parnassienne et du décadentisme européen. Selon Luis Loayza, Riva-Agüero considérait le modernisme « como objeto de ataques no muy velados y su nombre empleado sin precisión, como simple término agresivo para designar una moda indignante[136] ». Qui plus est, Riva-Agüero n'a épargné que deux représentants du modernisme. Rubén Darío, évidemment, malgré quelques remarques sévères ; par exemple lorsqu'il le considère comme « poeta exquisito pero funestísimo maestro; admirable en sí a título de curiosidad singular y atractiva pero aborrecible como jefe de escuela[137] ». Le second à avoir été préservé a été l'Uruguayen José Enrique Rodó. Mais il considère que les idées que Rodó expose dans *Ariel* ne sont pas applicables aux Latino-américains. À l'exception de ces deux auteurs, Riva-Agüero soutient que « nuestro país ha sido quizá entre los hispanoamericanos el menos contaminado por el decadentismo y el modernismo[138] ».

La situation est la même avec José Carlos Mariátegui. Dans ces *7 ensayos...*, il ne s'attarde même pas à caractériser directement le modernisme péruvien. Il sous-estime juste quelques aspects soulignés, par exemple dans l'œuvre de José Santos Chocano, notamment le culte du « moi » et son exubérance. En faisant allusion aux adeptes de la revue *Colónida*, il affirme même :

> El "colonidismo", como actitud espiritual, no es de nuestro tiempo. La apetencia de renovación que generó el movimiento "colónida" no podía satisfacerse con un poco de decadentismo y otro poco de exotismo[139].

[136] Loayza, Luis. *op. cit.*, p. 30.
[137] Riva-Agüero, *op. cit.*, p. 233.
[138] *Ibid.* p. 235.
[139] José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta, 1994, p.283.

Autant chez Riva-Agüero que chez Mariátegui, nous observons une perception du modernisme au Pérou comme une attitude fausse, une copie des expressions européennes, sans rapport avec l'avenir d'une Amérique latine qui luttait pour construire son identité. Ils n'ont vu que le côté superficiel du mouvement moderniste, son influence et son lien avec le romantisme ou l'histoire du Pérou contemporain.

Parmi les critiques ayant une influence reconnue au XXe siècle et ayant débattu au Pérou à propos du rôle du modernisme dans la modernité, nous pouvons mentionner Antonio Cornejo Polar. Ce théoricien a envisagé l'homme moderne comme celui qui a réussi à se libérer de la tradition et de la domination hispaniques à tous les niveaux, et qui peut agir dans les domaines culturels, sociaux et politiques depuis la reconstruction du pays[140]. Néanmoins, Cornejo considère cet homme moderne comme voué à l'échec :

> En cambio, el proyecto social destinado a enrumbar al Perú hacia la modernidad no tuvo más que una presencia marginal y terminó siendo derrotado. […] Algo similar sucede con su tentativa de modernizar nuestra literatura[141].

Il ajoute ensuite :

> […] como también sucedió con nuestro romanticismo, el modernismo peruano no pudo expresar las tensiones de la modernidad porque el proceso social que lo sustentaba siguió arcaico; fue, entonces, mucho más modernista que moderno[142].

Notre lecture est contraire à cette position. Les tensions indéniables de la modernité ont réussi à créer une forme de narration pour se raconter elles-mêmes, grâce à la variété de thèmes qui ont été développés et mis en place pendant la Belle Époque.

3.2 En faveur du modernisme

L'un des écrivains modernistes les plus représentatifs du Pérou, Ventura García Calderón, dans son livre *Del romanticismo al modernismo*, paru en 1910, a pris conscience de la difficulté de définir le modernisme et a eu besoin de recul pour pouvoir l'apprécier dans sa véritable dimension[143]. Pourtant, il a réussi à entrevoir dans le mouvement moderniste « una

[140] Cornejo Polar, *op.cit*. p. 94.
[141] *Ibid*. p. 95.
[142] Cornejo Polar, *op.cit*. p. 96.
[143] Ventura García Calderón, *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*, París, Librería Paul Ollendorff, 1910, p. xii.

consecuencia de la reacción idealista y sentimental[144] ». Mais il perçoit également le modernisme comme un prolongement du romantisme, un moment de crise entre rupture et tradition. D'autre part, García Calderón a aussi pris en compte la prose face à la poésie moderniste. Dans son étude, il affirme :

> En América –y lo ha manifestado una información de Gómez Carrillo,- se denominan modernistas lo mismo prosadores como Estrada, Rodó, el mismo Carrillo, que Chocano, Lugones y Darío, poetas[145].

En réponse à ces interprétations fragmentaires des acteurs du modernisme péruvien, qui ne s'adaptent pas toujours à la production de la fin du siècle, une autre vision bien plus vaste, profonde et globale est résumée dans la célèbre définition de l'Espagnol Federico de Onís, dont l'interprétation précoce (1934) est toujours admise aujourd'hui, en accord avec des recherches et des théories postérieures. Selon Onís :

> El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy[146].

Le modernisme commence donc à être pensé comme une époque de changements, de crise, d'insatisfaction, d'insécurité, de refus des anciennes valeurs de recherche de nouvelles valeurs. Le caractère transitoire est inhérent à sa propre existence. La littérature moderniste se conçoit donc de manière dynamique, modulable, pleine de contradictions internes. Ces contradictions étaient perçues déjà par les auteurs de la fin du siècle eux-mêmes. José Martí, dans sa « Carta de los Estados Unidos », datée de 1882, annonce cette étape de transition et de quête :

> Esta es en todas partes época de reenquiciamiento y de remolde. El siglo pasado aventó, con ira siniestra y pujante, los elementos de la vida vieja. Estorbado en su paso por las ruinas, que a cada instante, con vida galvánica amenazan y se animan, este siglo, que es detalle y preparación, acumula los elementos durables de la vida nueva[147].

José Enrique Rodó, en jugeant Darío en 1899, a aussi perçu son époque comme un moment de crise et de transformation et il s'auto-définissait « moderniste », dans la mesure où

---

[144] *Ibid*. p. xiii.
[145] *Ibid.*
[146] Federico de Onís, "Sobre el concepto del modernismo", *España en América*, San Juan, PR, Editorial Universitaria, 1968, p. 176.
[147] José Martí. *Obras completas*, La Habana, 2001, p. 164.

il réagissait aussi aux dogmes philosophiques et littéraires prévalant au XIXe siècle. En même temps, il acceptait le caractère intégrateur et éclectique du modernisme qui lui est propre, à ce propos, il écrit :

> Yo soy un "modernista" también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas. Y no hay duda de que la obra de Rubén Darío responde como una de tantas manifestaciones, a ese sentido superior; es en el arte una de las formas personales de nuestro anárquico idealismo contemporáneo[148] […].

Cet « anarchisme individualiste », qui nous rappelle González Prada au Pérou, et ce caractère transitoire, peuvent être considérés comme des caractéristiques essentielles de la mentalité moderniste créée à l'époque. Les caractéristiques sont liées à la célèbre proclamation de Darío dans les « Palabras liminares » de *Prosas profanas*, à propos d'une « estética acrática », sans normes, refusant l'imposition des modèles espagnols. Chaque écrivain a dû chercher et trouver sa propre forme d'expression personnelle dans ce cadre de modernité rêvée. Cette quête esthétique est exprimée par Luis Ricardo Dávila, qui rend compte des particularités du projet moderniste :

> La fuerza ética, categórica, de esa necesidad de ser absolutamente moderno adquiere en Iberoamérica el carácter de una búsqueda, la búsqueda del verbo accesible a todos los sentidos, resumen de todo, de la historia, de la política, de la filosofía, de la cultura, es decir, del imaginario social[149].

Cette recherche continue est le résultat de la perte ou de la remise en question des valeurs traditionnelles, et ce qui prédomine est la contradiction, la confusion idéologique produite par le doute, le vide, le scepticisme anxieux de celui qui vit dans l'instabilité. Cette crise répond à la nouvelle attitude de l'artiste et de l'intellectuel dans la société hispano-américaine – qui se trouve prise dans des transformations historiques modifiant la position du continent dans le monde, en l'intégrant de façon plus directe dans le capitalisme international. Selon Ángel Rama :

> [un] importante efecto de la nueva economía capitalista consistía en la introducción de la división del trabajo, principio que acarrea la forzosa especialización y

---

[148] José Enrique Rodó, *Obras completas*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1956, vol. II, p.101-102.

149 Luis Ricardo Dávila, "La modernidad deseada. Imaginarios culturales hispanoamericanos", en Francisco Colom González (Ed.), *Modernidad iberoamericana. Cultura, política y cambio social*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, p. 352.

> simultáneamente la pérdida de la visión totalizadora, unificadora e interpretativa, de la actividad humana[150].

L'auteur moderniste passe du statut d'artiste à celui d'intellectuel professionnel. La reconnaissance de cette nécessité a des conséquences très importantes sur le développement de la prose moderniste, étant donné que l'écrivain est intégré au marché, fondamentalement en tant que prosateur et non en tant que poète. Cela est arrivé précisément chez les écrivains péruviens pendant les deux dernières décennies du XIXe siècle, notamment pour González Prada et Clemente Palma. Ce dernier a été un collaborateur assidu du quotidien *El Comercio*, depuis le début des années 1890.

Ainsi, la culture de la prose, surtout de la prose journalistique, est devenue le moyen d'expression par excellence, accepté un peu à reculons, étant donné qu'on sentait les limites de la liberté créatrice. La nouvelle, dont la forme et la conception modernes se définissent justement à ce moment-là en Amérique latine, et dans une moindre mesure, le roman, qui est parfois publié dans les journaux, ont occupé une place transitoire entre ce désir d'exprimer la vérité avec une vocation artistique et la nécessité d'être intégré au marché.

En revanche, selon Ángel Rama, l'artiste n'est pas un individu passif et, confronté à l'exigence de nouveauté, à l'impératif de l'information élémentaire, la superficialité et l'improvisation inévitables, il a essayé de conserver ses valeurs artistiques et littéraires grâce à sa capacité à s'exprimer dans un style personnel, dépassant le simple journalisme pour atteindre l'écriture véritablement littéraire. González Prada avait clairement conscience de cela et a différencié l'écrivain moderne qui est constamment à la recherche de « verdad en estilo y en ideas » du publiciste. Dans l'une de ses remarques sévères, nous pouvons lire :

> El diarismo carece entre nosotros del prestigio que goza en otros países: aquí no representa el poder intelectual de la nación sino la fuerza brutal de las malas pasiones […] Desde el editorial ampuloso y kilométrico hasta la crónica insustancial y chocarrera, se oye la diatriba sórdida, la envidia solapada y algo como crujido de carne viva, despedazada por dientes de hiena[151].

En dépit de ces critiques décisives de González Prada, la presse péruvienne a connu une avancée considérable au XIXe siècle, dans les années 1880-1890. La création de journaux et de revues a aidé à constituer un champ privilégié pour l'expérimentation littéraire. En effet, les limites des genres traditionnels y étaient souvent gommées et une nouvelle expression s'est

150 Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970, p. 44.
151 Manuel González Prada, *op. cit.*, p. 66.

alors forgée. Il est aussi important de signaler que cette presse locale a continué à vivre du mécénat, et pas seulement à cause du capitalisme naissant qui tentait de s'imposer au Pérou. Preuve en est la place limitée de la publicité dans les pages des journaux et revues, comme le souligne Juan Gargurevich[152]. Dès 1885, de nombreuses revues ont été créés, accueillant des articles, des chroniques et des nouvelles de ces auteurs. On citera les revues *El Ateneo* (1886), *El Perú Ilustrado* (1887), *Boletín Bibliográfico* (1888), *El Radical* (1889), *América ilustrada* (1890), *El fin del siglo* (1890), *La Alborada* (1892), *La Neblina* (1894), *Letras* (1896), *La Gran Revista* (1897), *El Modernismo* (1900), *Novedades* (1903), *Actualidades* (1903), *Prisma* (1905), *Variedades* (1908), *Lulú* (1915), *Colónida* (1916), entre autres. Une grande partie de la production de nouvelles et de chroniques des auteurs modernistes est disséminée dans toutes ces revues et ces journaux, et nombre d'entre elles n'ont toujours pas été rassemblées et dûment étudiées, comme celles de l'écrivain Jorge Miota, parmi tant d'autres. Toutes ces nouvelles sont parues dans les revues les plus prestigieuses d'Amérique latine, comme *La Revista Cubana* (1897-1911), la vénézuelienne *El Cojo ilustrado* (1892-1915), les mexicaines *Revista Azul* (1894-1896) et *Moderna* (1897-1911), les argentines *La Biblioteca* (1896-1898) et *El Mercurio de América* (1898-1900) ; etc[153]. Nous devons également mentionner les revues dirigées par Enrique Gómez Carrillo *El Nuevo Mercurio* (1907) et *Cosmópolis* (1919-1922). Comme nous l'avons dit précédemment, le financement des revues péruviennes ainsi que d'autres revues en Amérique latine, était principalement le fait de mécènes. Selon Adela Pineda Franco, dès les débuts, nous pouvons percevoir les relations de tension entre les modernistes et les exigences de la modernisation économique, en général éloignées des inquiétudes des écrivains.

> En su *Autobiografía*, Darío destaca las limitaciones económicas de esta empresa editorial [la *Revista de América*, en Buenos Aires, en 1894] así como la carencia de un círculo de lectores que la consolidara. Con ello alude al universo antieconómico que define la ideología del arte puro[154].

La comparaison des dates de publication de ces textes dans la presse écrite et le grand nombre de ces nouvelles revues et journaux révèle que les aspects formels et thématiques sont apparus en même temps que l'ouverture du journalisme au sein d'un nouveau marché. Nous ne devons pas laisser de côté l'imposition et la consolidation des nouvelles habitudes d'une

[152] Commenté par Esther Espinoza, *op. cit.* p. 38.
[153] Ces revues ont été répertoriées par Ángel Rama, *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 86.
[154] Adela Pineda Franco, *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: las revistas literarias y el modernismo*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2006, p. 21.

bourgeoisie hispano-américaine, avide de changements et de progrès, et qui espérait voir son expérience de la modernisation consignée à l'écrit. Selon Ángel Rama, c'est dans ce contexte et avec cette classe sociale que le journalisme a connu son âge d'or, et le modernisme a trouvé là « su instrumento de acción intelectual[155] ». D'autre part, les modernistes ont pris conscience de l'influence des modèles de la presse européenne et de ses revendications en termes de nouveauté. Comme l'affirme Jean-Claude Villegas :

> Le processus d'accélération qu'apporte avec lui la société bourgeoise libérale implique la nécessité pour l'intellectuel de se tenir informé, d'être toujours au fait de la nouveauté. Celle-ci devient la première valeur de l'art[156].

Il est primordial d'insister sur l'importance de la presse française et nord-américaine dans le développement de ce que l'on pourrait tout à fait appeler la presse moderniste et de la future narration de fiction – nouvelle ou roman – en Amérique latine. Selon Rama, la presse française a offert un modèle de journalisme privilégiant l'édition et les commentaires doctrinaux destinés à renforcer et raviver la communication avec les classes aisées, tandis que d'un autre côté, la presse nord-américaine mettait l'accent sur l'information :

> Más breve, rápida y vivaz, en desmedro del concienzudo examen teórico de los problemas, y que tenía su expresión en los diarios populares de alcance más democrático que tocaban a las clases bajas[157].

Dans le cas péruvien, comme dans beaucoup d'autres pays, en réponse à la volonté de se forger un discours propre, ces deux types français et nord-américain ont été assimilés. De cette manière, nous voyons que le journal et la revue deviennent les véritables lieux de diffusion du modernisme et le laboratoire d'une nouvelle prose. Bien que cette période ait été de courte durée, les revues littéraires ont été idéales pour cette expérimentation. Plusieurs d'entre elles ont été dirigées par des écrivains modernistes en personne. Ce qui a renforcé le caractère éphémère et a ensuite rendu les recherches difficiles faisant croire que le modernisme n'avait laissé aucune trace écrite au Pérou. Retracer et rassembler les meilleures de ces publications journalistiques est une tâche encore inachevée.

D'un autre côté, et avec d'autres termes précis, il est très difficile de caractériser le langage de la prose à un moment où l'individualisme littéraire et le syncrétisme de divers courants et auteurs sont promus. La volonté de distinction et l'envie de dépasser la prose

---

[155] Ángel Rama, *op. cit*, 1985, p.68.
[156] Jean-Claude Villegas, *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007, p. XX.
[157] *Ibid*. p. 70.

élémentaire, typique et de peu d'importance qui prédominait au XIXe siècle, la maîtrise d'une expression avec une qualité esthétique évidente en sont des spécificités. Travailler artistiquement l'écriture est le dénominateur commun. Avec cet objectif en tête, les écrivains modernistes regardent d'abord vers la France et assimilent le style ou les styles de la prose artistique française, avant de les réadapter. Dans un paragraphe de son « Discurso en el Teatro Olimpo », à propos de la prise de distance urgente et nécessaire avec la prose hispanique, González Prada affirme :

> ¿Por qué beber en el riachuelo cuando se puede llegar a la fuente? El agua del riachuelo España viene de la fuente Europa. Hoy, con algunas excepciones, no existe literatura española, sino literatura francesa en castellano[158].

Nous soulignons qu'il est impossible de généraliser sur la stylisation du langage chez les modernistes, considérant que les types de la prose ont été variés, comme mentionné plus haut. Malgré cela, parmi ceux qui ont assumé l'influence française, l'apprentissage a été intense et profitable. De l'école parnassienne, ils ont repris la préoccupation pour la perfection formelle, l'importance donnée à l'adresse technique, l'emploi d'un vocabulaire soutenu et précis, les allusions culturelles de tout type, et surtout, le goût pour les images sensorielles apportant de la plasticité à la prose. Ces auteurs ont retenu du symbolisme l'importance du rythme et la musicalité de la phrase, les procédés verbaux dépendant de la valeur connotative des mots, l'intention d'évoquer et de suggérer par des symboles, des métaphores et des expressions synesthésiques visant à une idéalisation ou une subjectivisation du réel. Mais il convient de mentionner que le langage moderniste ne peut totalement s'expliquer par ces influences ; l'inventivité, l'imagination et le pouvoir créateur du moderniste les ont transformées, en y apportant leur propre signature.

L'intertextualité, les références et les allusions en tout genre ont proliféré – bibliques, historiques, mythologiques, littéraires, artistiques. De plus, en dépit de l'importance du rythme et de la musicalité de la prose, nous détectons une tendance générale à la simplification de la syntaxe et au raccourcissement de la phrase afin d'atteindre une plus grande légèreté et un certain naturel dans le langage. La prose acquiert ainsi la plupart du temps un caractère fragmentaire, augmentant son expressivité et la suggestivité qui la rapproche de la poésie.

Parmi les auteurs favorables au modernisme, nous ne pouvons occulter la contribution de Luis Alberto Sánchez, dont on ne peut ôter le mérite, même si ses recherches ont été

[158] González Prada, *op. cit*., p. 61-62.

discréditées à cause de son manque de rigueur. En 1928, avec son célèbre livre *Literatura peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú*, il a proposé une approche juste permettant d'appréhender la complexité du modernisme péruvien. D'abord, concernant le modernisme latino-américain, il déclare :

> A esta tendencia estética se añade un profundo amor a la libertad. Los modernistas no reniegan de la tradición clásica española, sino para yuxtaponerla a la moderna escuela francesa. Conservan la afición a los modelos griegos, pero la ocultan por decoro. [...] El símbolo aflora porque, vueltas las espaldas a la grandilocuencia, tratan de hallar palabras sencillas, *palabras especiosas*, para comunicarse[159].

Néanmoins, il ajoute immédiatement après : « En el Perú, ocurría todo lo contrario. » Pour Sánchez, la littérature péruvienne a conservé son emphase et parmi les rares auteurs qui ont évité ces défauts, on trouve Manuel González Prada et Chocano. Malgré cette brève défense du modernisme péruvien, on a imposé l'idée que pendant une période de près de vingt ans – les dernières années du XIXe siècle – le modernisme péruvien n'a fait qu'accroître son retard. Sánchez précise que l'on pouvait envisager comme un retard vis-à-vis des formes déjà canoniques de cette période, mais qu'en réalité, l'expression du modernisme au Pérou a juste été différente. Il affirme que « no era ignorancia ni insensibilidad: era una sensibilidad distinta[160] ». Bien qu'il ne développe pas, ni n'explique quelles étaient les caractéristiques singulières de cette « sensibilidad distinta », la vision de Sánchez, beaucoup plus prudente à ce propos, nous permet de relativiser les limites du modernisme péruvien, dont l'histoire mérite d'être revue et exploitée afin d'offrir de nouvelles interprétations à ses textes.

3.3 Des problèmes pour une périodisation du modernisme péruvien

Nous considérons que la guerre du Pacifique n'a pas interrompu le processus de formation d'une nouvelle esthétique en rapport avec les désirs de modernisation communs aux autres pays de l'Amérique latine. Le fait d'avoir perdu la guerre, de demeurer dans une grande instabilité politique et économique et de vivre une reconstruction des sphères sociales a suscité chez les intellectuels de nouveaux besoins de comprendre et d'exprimer cette nouvelle réalité. En conséquence, le Pérou a connu une certaine discontinuité dans son évolution bien plus marquée que dans les pays voisins, mais ce contexte a également incité une partie des

[159] Luis Alberto Sánchez, *Literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Lima, Banco Central de Reserva del Perú, Tomo IV, sexta edición, 1989 (1928), p. 1485.
[160] *Ibid.* p. 1486.

intellectuels et créateurs à chercher une sorte de reconstruction du milieu culturel et artistique. La mission de la critique littéraire péruvienne consistant à organiser et à distinguer le modernisme chez ses auteurs a été ardue et parfois contradictoire, précisément en ce qui concerne la prose. L'un des critères principalement utilisé pour différencier la prose moderniste péruvienne a été celui qui identifiait la préciosité : à savoir, la recherche du langage et la présence d'un merveilleux éloigné de la réalité. Ángel Rama énumère une série de caractéristiques de la prose moderniste, ce qui nous permet de repérer la variété de ces manifestations littéraires :

> La búsqueda de lo insólito, los acercamientos bruscos de elementos disímiles, la renovación permanente, las audacias temáticas, el registro de los matices, la mezcla de las sensaciones, la interpretación de distintas disciplinas, el constante, desesperado afán de lo original, son a su vez rasgos que pertenecen al nuevo mercado, y, simultáneamente, formas de penetrarlo y dominarlo[161].

Il conviendra de comparer et de déterminer, à l'aide d'une analyse minutieuse, comment tous ces éléments apparaissent dans les nouvelles et les chroniques modernistes péruviennes et quels ont été les changements internes, puis à partir de là, établir des classifications et proposer une nouvelle périodisation correspondant au modernisme péruvien.

Parmi les études critiques, celle du poète Washington Delgado dans son livre *Historia de la literatura republicana (Nuevo Carácter de la Literatura en el Perú independiente)* fait partie des tentatives de périodiser les différentes expressions du modernisme au Pérou. Pour Delgado, le mouvement moderniste occupe une place prépondérante en Amérique latine et en particulier dans la littérature. Il précise que ce mouvement a été précédé par une « cosmopolitización económica » et que le Pérou, en retard dans ce processus, a également été intégré tardivement au modernisme hispano-américain. Washington Delgado se demande si le modernisme péruvien ne devrait pas débuter avec Ricardo Palma, González Prada et Chocano. Le premier, à la lumière de ce que nous avons déjà abordé, pourrait aussi être considéré en tant qu'auteur s'insérant dans le processus modernisateur, mais pas nécessairement identifié comme moderniste. Delgado n'a donc considéré que González Prada comme précurseur du modernisme. Selon lui, José Santos Chocano a été l'incarnation du modernisme péruvien.

D'après Delgado, le modernisme péruvien s'est divisé en trois générations ou périodes bien définies : un modernisme initial, un autre de plénitude, et un modernisme final. Il divise

[161] González Prada, *op. cit.*, p. 76.

ensuite le modernisme péruvien dans sa plénitude en deux versants : l'*ariélisme* et le mouvement *Colónida*[162].

Même si cette périodisation est quelque peu arbitraire, puisqu'elle ne reflète pas la complexité et les contradictions inhérentes au mouvement, elle a été utile pour une première réflexion. Le modernisme initial est caractérisé par la présence forte et décisive de José Santos Chocano, qui a adopté l'emphase et l'exotisme du modernisme en vogue dans d'autres pays, mais ne reflète pas la crise de la pensée de ces années-là. Domingo Martínez Luján, José Fiansón, José Eufemio Lora y Lora, etc., sont d'autres auteurs péruviens de cette étape.

Le moment central du modernisme au Pérou est divisé en un versant *arieliste* et un autre *Colónida*. Le premier, d'après Delgado, se caractérise par la proximité de Chocano versificateur. C'est sur ce point que cette étude considère que « los escritores genuinamente modernistas[163] » se trouvent, plus proches de Darío en ce qui concerne la forme en vers, et sont des adorateurs des idées et du rythme à la façon de la prose de José Enrique Rodó. Luis Loayza affirmera la même chose : « El modernismo llega tarde al Perú y puede decirse que, tras intentos aislados, el Novecientos fue nuestra primera generación modernista[164] ».

Parmi les auteurs que Washington Delgado inclut dans ce groupe, nous pouvons citer José de la Riva Agüero, Francisco et Ventura García Calderón, José Gálvez, Javier Prado, Víctor Andrés Belaúnde, Alberto Ureta, Luis Fernán Cisneros et Clemente Palma. Delgado remarque chez eux un élan visant à faire renaître l'idéalisme et un style subtil et suggestif. Ce théoricien a apporté une grande contribution en reconnaissant l'importance de la prose dans la formation du modernisme péruvien. Il affirme ainsi :

> La obra de nuestros arielistas se desarrolló principalmente en prosa: en el ensayo vagamente sociológico, en la crítica literaria y en los trabajos históricos, transparentando un pensamiento idealista afiliado al modernismo de Rodó, que correspondía a una genuinamente sentida aristocracia espiritual y también política[165].

En mettant cette affirmation en relation avec celle d'Ángel Rama, précédemment cité, nous pouvons comprendre que ces écrivains arielistes étaient fortement influencés par le journalisme et l'académisme français ; cette caractéristique les distingué des membres du groupe Colónida, avec qui, selon Delgado, « culmina propiamente el modernismo peruano [166] ».

---

[162] Delgado, Washington. *Historia de la literatura republicana.* Lima, Ediciones Rikchay Perú, 1984, p. 96.
[163] *Ibid.*, p.97.
[164] Luis Loayza, *op.cit.*, p. 9.
[165] *Ibid.*, p. 101.
[166] *Ibid.*, p. 102.

Delgado, suivant l'interprétation de Mariátegui, affirme qu'avec ce groupe, guidé par Abraham Valdelomar, a eu lieu un déplacement des modèles culturels, les provinces acquérant alors un certain rôle. À son tour, il souligne chez eux « un acercamiento creciente al humus natal que se prolongará fecundamente en la poesía y la narrativa posteriores[167] ». Parmi les représentants de ce groupe, nous pouvons citer Federico More, Alfredo González Prada, Augusto Aguirre Morales.

La dernière période du modernisme, ou postmodernisme – comme le définit Delgado – se distingue suivant deux directions. D'un côté, Delgado remarque que les adeptes du groupe Colónida ont eu une approche de la réalité soucieuse du quotidien et de la nouveauté. D'un autre côté, il caractérise la seconde direction poétique par l'intériorisation et propose José María Eguren comme figure emblématique de ce courant.

D'après ce que nous avons vu, le problème principal posé par la périodisation du modernisme est de définir un moment marquant le début sans hésitation. Pour cela, nous devons reprendre l'idée du trinôme M/C/D et les correspondances entre modernité et colonialité, pour ainsi considérer que nous nous déplaçons dans une durée temporelle bien plus vaste vis-à-vis de la modernité et de la création de ces discours et des représentations. Comme nous acceptons donc un discours de la colonialité qui parvient jusqu'à nos jours, il existe également un deuxième discours de la modernité de même amplitude. À l'intérieur de ce discours moderne, nous devons inclure le discours du modernisme, qui, dans le cas péruvien, a eu la particularité de se former dans des espaces concrets de diffusion comme la presse écrite. Les conditions socio-économiques de l'époque et leur corrélat culturel n'ont pas permis le développement d'une industrie éditoriale – dont les mécanismes sont très différents de ceux de la presse écrite –, de telle sorte que ce modernisme a eu comme format de prédilection le texte court publié dans les journaux et les revues de la fin du siècle. Les limites temporelles d'une périodisation se situeraient donc entre le dernier quart du XIXe siècle et le premier quart du XXe.

Nous proposons donc de considérer que le projet modernisateur esthétique péruvien a eu comme auteur paradigmatique Manuel González Prada, dont les écrits datant du milieu des années 1880 ont été les bases d'une fictionnalisation de la modernité péruvienne. Il s'agit d'une phase de remise en question de la prose – de sa grammaire –, des idées, de l'art. Le but est de comprendre et d'intégrer la littérature dans un projet modernisateur de plus grande ampleur. La seconde période a comme auteurs de référence Clemente Palma et Ventura García

[167] *Ibid.*, p. 102.

Calderón, pour la prose ; et José Santos Chocano, pour la poésie. Il s'agit du moment de la consolidation et, en même temps, celui où s'exprime la plus grande diversité de registres et de tensions. La troisième période correspond, comme le suggère Washington Delgado, au mouvement *Colónida*. Cette étape est principalement représentée par Abraham Valdelomar. Lui et ses compagnons ont symbolisé l'intégration des classes moyennes de la province dans le monde littéraire péruvien. Par un discours antiacadémique acharné, ils se sont consacrés à valoriser un discours narratif articulant d'autres espaces, au-delà des espaces urbains, avec un caractère national, qui les a rapprochés des nouveaux projets de modernisation du XXe siècle ; les projets annoncent vers les avant-gardes, la revitalisation et le renforcement de la thématique indigène ainsi que son insertion dans le discours moderne.

Deuxième partie

Formation et contradictions de la prose moderniste péruvienne : la nouvelle, la chronique et l'essai

Chapitre 1

1. La nouvelle moderniste au Pérou

1.1 La nouvelle hispano-américaine

Le modernisme joue un rôle important dans le développement de la nouvelle hispano-américaine. Avec ce mouvement, le genre acquiert une définition concrète, en même temps qu'il existe des points communs avec la fiction actuelle. La nouvelle littéraire, appelée en langue anglaise *short story,* par opposition au nouvelle simple ou *tale*, est un genre relativement jeune qui apparaît pendant la première moitié du XIXe siècle, grâce à la théorisation et la production d'auteurs comme Poe et Hawthorne, Gautier et Musset, Maupassant et Mérimée, pour citer des auteurs correspondant à ce que nous allons étudier, à savoir les récits de la modernité. Avant cette période, il existe des récits courts dont les formes et les procédés peuvent remonter jusqu'au récit oral. En ce sens, la nouvelle est un genre où convergent la parabole, l'apologue, la fable et d'autres formes analogues qui mettent en évidence des liens permanents entre les traditions et la modernité.

Avant le modernisme, le récit court avait été cultivé en Amérique latine, surtout en lien avec la prose *costumbrista*, mais sans la rigueur et la conscience d'un nouveau genre que nous découvrons chez les écrivains modernistes. La différence et la contribution fondamentale de ces écrivains réside dans le fait qu'il s'agit, pour les nouveaux prosateurs, d'un genre *littéraire ;* c'est-à-dire, d'une manifestation de l'écriture qui exige une stratégie discursive afin d'offrir une histoire vraisemblable, et dont la relation avec sa référentialité – réelle et tangible – perd toute dépendance pour gagner en auto-affirmation. La nouvelle moderniste, en ce qui concerne ses aspects relevant de la structure et du contenu, dépasse donc le caractère

anecdotique du récit pour se transformer en métaphore des conflits de la modernité[168]. Nous sommes confronté alors à des récits métadiscursifs qui posent la problématique de la condition de l'artiste et de son insertion dans la société moderne ; ainsi que la question du sens du processus même de création. Le modernisme conçoit et pratique, en Amérique latine, la nouvelle comme un outil de précision, semblable au poème lyrique par l'unité étroite, la synthèse, la valeur des détails et la charge expressive que les mots acquièrent. Ainsi, la nouvelle gagne en prestige en tant que genre littéraire de qualité et comparable – par son efficacité et sa valeur esthétique – aux genres plus largement diffusés, comme le roman. D'autre part, la presse a été l'espace principal de diffusion de ce genre, lui permettant par là de gagner en popularité. Les journaux et les revues ont fait appel, non sans provoquer un certain malaise, aux écrivains modernistes, qui se sont habitués à collaborer avec leurs nouvelles et leurs chroniques.

Par une relecture de l'œuvre de nombreux auteurs modernistes latino-américains – Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, Rubén Darío, Manuel Díaz Rodríguez, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, etc. –, nous observons que l'expérience de la nouvelle a été fondamentale dans leurs projets artistiques. Grâce à sa brièveté et au défi qu'elle représente en termes esthétiques, la nouvelle a réellement attiré l'attention et s'est adapté à la mentalité et à l'esthétique modernistes. Ajoutons que, contrairement au roman mais comme la poésie lyrique, la nouvelle se prêtait très bien à la publication et à la diffusion par la presse périodique, qui était en plein essor à cette époque. Mais alors qu'elle a habitué de nombreux auteurs à faire face à des difficultés économiques, la presse est aussi devenue la raison d'être de nombre d'entre eux.

La nouvelle a également servi de champ d'expérimentation privilégié, grâce à sa flexibilité. Des écrivains comme Rubén Darío et Amado Nervo ont exploré ses possibilités multiples, aboutissant à des textes hybrides qui mettaient à profit les éléments formels et thématiques de la nouvelle réaliste et naturaliste, comme ceux d'une nouvelle fantastique renouvelée. C'est ainsi qu'ont été posées les bases de la production narrative postérieure. En ce sens, nous sommes d'accord avec Antonio Muñoz sur le fait que, en termes généraux, « el modernismo cristalizó una concepción 'sui generis' del cuento literario[169] ». Les thèmes habituellement abordés se retrouvent dans les autres genres pratiqués par les modernistes : des espaces exotiques et raffinés, l'intérêt pour un cosmopolitisme qui exprimera le caractère

[168] Voir Enrique Marini-Palmieri, (ed.) *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Madrid: Clásicos Castalia, 1989.

[169] Antonio Muñoz, "Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista", *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Enrique Pupo-Walker dir, Madrid, Castalia, 1973, p. 61.

universel de sa sensibilité, mais aussi, bien que cet aspect ait été moins présent, la curiosité pour la réalité nationale dans les mécanismes changeants des villes et comment ces mécanismes ont joué sur l'homme moderne. Nous relevons aussi le monde poétique et parfois fantastique de l'imagination, le monde intérieur, l'amour et l'érotisme, l'angoisse métaphysique, le mystère et la mort. Les thématiques étaient donc variées, et elles montraient toutes une quête ; en chacune d'elles, on percevait les contradictions générées par le monde moderne si séduisant.

Au sujet des aspects formels, Muñoz propose une caractérisation efficace, puisqu'il ne souligne pas uniquement l'organisation interne des nouvelles modernistes, mais met en relief le langage et ses valeurs tonales appliquées au plan de la narration, atteignant de cette façon des stimulations sensorielles particulières[170] :

> Así, el cuento modernista –especialmente el de la primera época- adopta una pauta discursiva que informa a menudo el símbolo, la metáfora, el símil y otros recursos habituales de la escritura en verso. No sorprenderá, pues, que el ámbito usual de la narración se convierta en una textura de imágenes y que los personajes sean, repetidamente, proyecciones muy diversas del "yo" narrador[171].

La mise en retrait de l'anecdote en faveur du langage est un autre sujet important souligné par cet auteur[172]. La séquence de faits qui s'enchaînent ne sert que de prétexte pour intégrer la vision esthétique du narrateur, qui voit le personnage récurrent du poète réfracté dans son moi, conflictuel et insaisissable. À ce sujet, il convient de rappeler la relation du moi créateur avec la modernité, en citant Charles Baudelaire : « C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive[173] ». Les circonstances, les faits racontés, ont servi de toile de fond pour la présence toujours plus intense de ce moi, qui est une exaltation de soi-même, mais aussi une critique, à cause de sa condition de sujet marginal. Ce personnage, métaphore de l'artiste moderne, est visionnaire de cette modernité qui est, à son tour et paradoxalement, aveuglante. En ce sens, d'après une image biblique chère aux modernistes, ils se sont vus comme des prophètes de la modernité, mais fréquemment reniés par le public aveuglé par les modernisations technologiques et économiques de l'époque.

Les nouvelles lectures du modernisme et de son époque ont permis de corroborer qu'au-delà des caractéristiques de la nouvelle remarquables dans *Azul…* (1888) de Darío, le

---

[170] *Ibid.*
[171] *Ibid.*
[172] *Ibid.*
[173] Charles Baudelaire, *op. cit*. p. 514.

Mexicain Manuel Gutiérrez Nájera fait partie des premiers adeptes de la nouvelle strictement moderniste. Bien qu'il ait aussi écrit de la poésie, Gutiérrez Nájera s'est principalement consacré à la nouvelle et à la chronique comme partie essentielle de son travail journalistique. Ses premières publications, quoiqu'encore très liées au romantisme, paraissent à partir de 1877. Son premier livre est publié en 1883 sous le titre de *Cuentos frágiles*, livre qui, d'après José Miguel Oviedo et Luis Leal, marque « la iniciación del cuento modernista en Hispanoamérica[174] ». Il s'agit d'un recueil de quinze textes brefs, déjà publiés dans la presse, parmi lesquels se détachent notamment « La novela del tranvía », « Después de las carreras » et « La mañana de San Juan ». Dans ces premières nouvelles modernistes, nous détectons déjà la présence du moi de l'auteur agissant comme un narrateur-personnage, presque tout le temps témoin ou observateur minutieux de la réalité humaine. Un autre aspect à relever à propos de ces nouvelles, et qui sera présent dans l'ensemble du genre de la nouvelle moderniste latino-américaine, c'est le fait que la narration partage des éléments stylistiques et formels avec la chronique, par exemple, l'énumération d'actions à partir des descriptions objectives ou pseudo-objectives. *Cuentos frágiles* a été le seul livre que Gutiérrez Nájera a réussi à publier de son vivant. Néanmoins, son œuvre composée de nouvelles dispersées a été rassemblée et publiée de manière posthume sous le titre de *Cuentos color de humo*[175]. À cette époque, le modernisme, en dépit des critiques, était déjà bien ancré dans l'esprit des intellectuels et cela n'a fait que confirmer l'importance de la nouvelle dans la prose moderniste.

Du fait de la contribution de Gutiérrez Nájera au genre de la nouvelle moderniste, nous devons ajouter que le modernisme, à ses débuts, n'était pas seulement tourné vers l'exotisme, vers un monde peuplé de rois et de figures mythologiques. Dans les nouvelles de Gutiérrez Nájera, la réalité mexicaine de la fin du XIXe siècle est présente et affiche même un certain intérêt envers les classes défavorisées. À ce propos, Gabriel Mora affirme :

> A diferencia de Darío, los personajes de Gutiérrez Nájera están asentados en el presente histórico: no hay reyes, y ocasionalmente una ninfa o un duende juguetones. En este presente histórico se destaca la frecuencia con que el autor trabaja asuntos que tienen que ver con la pobreza abyecta, o la riqueza exagerada, tópicos que poco tienen que ver con el 'escapismo' que se les reprochaba a los modernistas[176].

[174] Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, México DF, Ediciones de Andrea, segunda edición, 1971, p.50.
[175] Nous utilisons l'édition de Erwin Mapes, *Manuel Gutiérrez Nájera, Cuentos completos y otras narraciones*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1983.
[176] Gabriela Mora, *El cuento modernista hispanoamericano*, Lima-Berkley, Latinoamericana Editores, 1996, p.50.

De même, Mora souligne la présence de l'adultère et de la sensualité féminine, dénués des jugements habituels qui apparaissaient généralement chez les écrivains romantiques qui l'ont précédé[177]. Il s'agit d'un traitement nouveau du personnage féminin que nous verrons aussi chez d'autres auteurs, notamment les Péruviens Clemente Palma et Ventura García Calderón, et qui se caractérise par la reconnaissance de l'érotisme et de la capacité à transgresser, tout comme chez l'homme, la morale traditionnelle en crise, à propos de cette manière un érotisme moderne.

Bien que la paternité de la nouvelle moderniste soit attribuée à Gutiérrez Nájera, il est indéniable que, postérieurement, les nouvelles de Darío ont été une preuve tangible de la consolidation du genre, puisqu'il a proposé des thèmes variés, résultant de son extraordinaire capacité d'assimilation et de son désir constant d'expérimentation. Darío a commencé comme auteur de nouvelles éclectiques avant même de quitter le Nicaragua. De cette époque date sa nouvelle « Las albóndigas del Coronel », dans laquelle nous notons déjà une nette influence des *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Ce dernier nous révèle que tout dans le modernisme, surtout dans la prose, ne doit pas être perçu comme une rupture radicale, mais comme l'influence de thèmes narratifs anciens. Cette simultanéité de l'ancien et du moderne est restée chez les écrivains modernistes. Nous devons en tenir compte d'autant plus dans le cas des nouvelles modernistes péruviennes que les stratégies narratives du romantisme, du naturalisme et du modernisme ont coexisté pendant les deux dernières décennies du XIXe siècle. Les influences mutuelles, même si elles ont parfois été niées, étaient inévitables.

La révélation incontestable du Darío nouvelliste et excellent prosateur, a eu lieu avec son livre *Azul* (1888)[178], publié à Santiago du Chili. Les nouvelles de ce recueil font son originalité. La majeure partie des nouvelles révèle l'influence bien assimilée d'auteurs français comme Catulle Mendès et Théophile Gautier. Il s'agit de nouvelles artistiques, mais en aucun cas il n'utilise le même modèle pour tous les textes. « Palomas blancas y garzas morenas » est une recréation sublime d'une anecdote autobiographique ayant eu lieu dans son Nicaragua natal ; « El rubí » est un récit poétique merveilleux dont les personnages sont des gnomes qui habitent un éblouissant monde souterrain où brillent des pierres précieuses ; «La ninfa » et « La muerte de la emperatriz de la China » sont des nouvelles dans lesquelles l'art et l'érotisme se mêlent dans le monde raffiné des classes aisées parisiennes imaginées par le poète ; « El rey burgués » – sans doute le texte le plus étudié de Darío – est une parabole amère. *El rey burgués* est un ploutocrate, un nouveau riche sans distinction ni sens des

[177] *Ibid.*
[178] Nous utilisons l'édition *Obras completas*, Julio Ortega y Nicanor Vélez, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

valeurs. Il voit l'Art comme le symbole d'un statut social, servant à satisfaire sa folie des grandeurs et son désir de s'approprier les symboles du pouvoir social de l'ancienne aristocratie. Le personnage du poète ne correspond pas à l'image de Darío lui-même, mais à celle d'un poète rebelle, apocalyptique, qui s'oppose à l'art de son temps et prêche une transformation révolutionnaire. C'est l'extrême opposé du ploutocrate et dans ce combat inégal, le dénouement est inévitable puisqu'enfin, le poète dépend du bourgeois. Le narrateur sympathise avec le poète, partage ses plaintes, mais le considère un peu naïf. Comme le signale Rama :

> Más que una transposición literaria de su caso personal, en este cuento paradigmático Darío ofrece con lucidez las oposiciones drásticas que entre el poder y el arte podía dar la época y se retira de esta batalla[179].

L'écrivain-narrateur n'est pas absent, étant donné que mettre en évidence ces tensions représente déjà une forme de protestation, et la protestation se répète avec la tonalité ironique de « La canción de oro », puis plus tard, dans des nouvelles comme « Arte y hielo », dans laquelle il critique l'insensibilité du mécène bourgeois et les difficultés économiques dont souffre l'artiste qui veut rester fidèle à son art et à la liberté de création.

Par conséquent, la contribution de Darío au développement de la nouvelle hispano-américaine est multiple, surtout si nous ne le réduisons pas, comme cela est souvent le cas, à tort, à un auteur de nouvelles artistiques précieuses. Les nouvelles qualifiées de précieuses n'ont pas de raison de porter préjudice ou de limiter les possibilités de la nouvelle moderniste. Ce genre de nouvelles a également représenté la modernité et ses tensions. Ce vaste sujet chez Darío, nous amène donc à affirmer que, par l'élaboration et l'épuration du style, il a perfectionné la structure, apporté une rigueur dans ses œuvres et permis d'ouvrir de nouveaux horizons. C'est grâce à cette ouverture que la nouvelle acquiert une plus grande force et une dignité au sein des lettres hispano-américaines.

[179] Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, p. 100.

1.2 L'imaginaire moderniste dans la nouvelle péruvienne

1.2.1 Style, réalité et imagination

Le critique péruvien Alberto Escobar, dans son essai « Incisiones en el arte del cuento modernista[180] », à travers une étude stylistique des nouvelles « Los ojos de Lina » de Clemente Palma, « Mi corbata » de Manuel Beingolea et « El Alfiler » de Ventura García Calderón, a noté comme une des principales caractéristiques distinctives de la prose moderniste « el ideal de la lengua y su realización concreta[181] », c'est-à-dire :

> [una prosa] cifrada sobre un patrón de lenguaje literario, escrito, de consecuente propósito artístico; pero la norma que rige esa prosa se renueva en el frescor e inventiva del habla coloquial, asimilándola, en un frecuente y feliz cultivo dialógico[182].

Il est intéressant de remarquer cet aspect souligné par Escobar car il nous aide à définir la prose moderniste péruvienne. Sa réflexion sur le langage dans la nouvelle met en lumière la relation dialogique entre le langage parlé – qui cela dit, provient autant des études de mœurs du milieu du XIXe siècle, que des *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma – et les formes stylisées, renforcées par les références exotiques. Cet aspect explique que les modernistes péruviens aient hésité entre un registre oral et un registre soutenu, comme nous pouvons le constater dans les œuvres de Clemente Palma, Jorge Miota, Ventura García Calderón, Manuel Beingolea, Enrique A. Carrillo, entre autres. De même, Escobar a souligné la plasticité des images, provenant toutes de l'exaltation de la sensorialité et chargées d'une grande émotivité. Il a également observé, comme élément stylistique, un harmonieux « provecho del ritmo y del movimiento, y de la cadencia musical y el silencio [183] ».

D'autre part, Alberto Escobar, faisant allusion aux trois nouvelles ci-dessus, accorde une importance particulière à la perception de la réalité qui est développée dans ces histoires, mais que nous pouvons étendre au genre de la nouvelle moderniste au Pérou. À la fin de son essai, il affirme :

> En cada caso, la realidad poética reduce el reto de lo fantástico con lo racional y nos asombra en su perenne valor de enigma humano, diario, terreno, y en su función de signo de rebeldía, en revuelta perpetua contra la dimensión dual de nuestra experiencia

[180] Alberto Escobar, *Patio de Letras*, Lima, Caballos de Troya, 1965.
[181] *Ibid.*, p. 194.
[182] *Ibid.*
[183] *Ibid.*

> lógica, de su empecinado deslinde entre la fantasía y la razón. Su realidad, la de ellos, al contrario, emerge cuando se desvanece esa frontera[184].

L'effacement de la frontière entre la réalité et l'imagination auquel fait référence Escobar est une caractéristique récurrente dans de nombreuses nouvelles représentatives de cette manifestation moderniste péruvienne. Nous pensons que cette modalité s'est fondamentalement renforcée comme une réponse au positivisme et au discours scientiste. Néanmoins, il est important de noter que beaucoup de ces nouvelles modernistes – notamment celles de Clemente Palma – structurent et renouvellent leur réalité dans une perspective pseudo scientiste, avec des personnages adeptes de l'occultisme, où les sciences dites occultes offrent une méthode rigoureuse pour atteindre et réaliser les impossibles. Mais ce pseudo scientisme a également permis de créer des réalités dans des espaces imaginaires futuristes, par exemple dans la nouvelle « La última rubia » de Palma. Ce texte est une franche remise en question des idées sur la civilisation, opposées à celles sur la barbarie, en lien direct avec les origines ethniques des personnages. Le genre de sujet, évoqué dans cette nouvelle, correspond aux critères de la modernité soutenus par de nombreux modernistes. D'après Jorge Larraín :

> Para los propulsores de la modernidad de esa época, ella podía lograrse sólo en la medida en que el *ethos* cultural indo-ibérico fuera radicalmente reemplazado y, para muchos de ellos, esto requería incluso un mejoramiento de la raza[185].

Dans la nouvelle de Clemente Palma que nous venons de mentionner, le thème qu'il propose, à partir du point de vue d'un narrateur-personnage, est l'histoire d'un homme qui, depuis un futur lointain, nous raconte son intérêt pour produire de l'or, étant donné que ce minéral a cessé d'exister. Pourtant, après ses recherches, qui vont de la science future jusqu'à l'ancien savoir, il découvre une formule permettant de fabriquer de l'or, mais requérant un ingrédient lui aussi disparu : la chevelure d'une femme blonde.

D'un côté, la stratégie par rapport à ce pseudo scientisme, dans la nouvelle de Palma, vient de l'intérêt des écrivains modernistes pour l'appropriation du savoir scientifique et ses discours modernisateurs dans les pays européens. Comme le soutient Rodríguez Cascante, « la mímesis se convirtió en el paradigma socio-político y cultural de la ciudad letrada latinoamericana[186] ». Clemente Palma dans « La última rubia », ouvre son récit – qui, par ailleurs, pourrait être considéré comme un antécédent de la science-fiction en Amérique

[184] *Ibid.*
[185] Jorge Larraín, *op. cit*. p. 320.
[186] Francisco Rodríguez Cascante, "Modernidad e identidad cultural en América latina", p. 247.

latine – sur une série de références pseudo scientifiques. Depuis le point de vue du futur, ce récit a la particularité de considérer les scientifiques de la fin du XIXe siècle comme les héritiers des alchimistes du passé. Ainsi, en donnant une surabondance d'informations, l'effet obtenu est d'observer ces procédés de création de l'or, au milieu de l'énonciation de savoirs occidentaux venant de plusieurs époques :

> La investigación de la piedra filosofal se hacía con mucho mayor furor que en la remota Edad Media. Un alquimista logró obtener en unas cajas de uranio fosforescente, un depósito de rayos de sol, que sometidos a una presión de 12.000.000.000.000.000.000.000.813 atmósferas, daba una pasta dorada que podía sustituir al oro[187].

Le narrateur décrit ensuite un autre procédé, tout aussi surprenant :

> Otro alquimista machacaba en un mortero los estambres de la flor de lis, adicionaba bilis de oso polar, y espolvoreaba la mezcla con granalla de selenio o molibdeno. En seguida envolvía este menjurje en barro de coke, y lo sometía a las descargas eléctricas de una bobina de Rumkffork de 20 metros de largo, y obtenía una sustancia amarilla y metálica, que decía ser oro, pero que tenía el inconveniente de oxidarse con la sangre, y disolverse en el amoníaco[188].

Les essais ratés que décrit le narrateur-protagoniste dans sa quête de l'or l'amènent à découvrir une autre recette en latin, exigeant un ingrédient spécial : « Tomarás un cabello de mujer rubia (*rubicundae faemine capellae*)[189] ». C'est à ce moment-là que l'histoire devient fantastique avec la révélation du fait que les femmes blondes ont, elles aussi, disparu. C'est également ici qu'apparaît la question des races et du métissage. La vision que propose Clemente Palma avait déjà été discutée dans sa thèse polémique *El porvenir de las razas en el Perú.* Dans la nouvelle, le narrateur déclare :

> En el año 2279 los mongoles y los tártaros, esas malditas razas amarillas, habían inundado el mundo y malogrado las razas europeas y americanas, con la mezcla de su sangre impura. No había rinconcillo del mundo a donde esa gente no hubiera llegado y estampado la huella de su maldición étnica: no había rostro que no condujera un par de ojillos sesgados y una nariz chata; no había cabeza que no estuviera cubierta de cerdosa y negra cabellera. […] Esa raza se extendió por el mestizaje, como una hiedra inmensa que hubiera cubierto el mundo, y al cabo de tres siglos apenas había uno que otro ejemplar de raza pura[190].

---

[187] Clemente Palma, *Narrativa completa*, vol. I, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, p. 239.
[188] *Ibid.* p. 240.
[189] *Ibid.*
[190] *Ibid.* p. 241.

Cette argumentation, avec une base scientifique visible et un certain recul par rapport aux réalités concrètes de l'Amérique latine, et grâce à la fictionnalisation, permet à Clemente Palma d'exposer un discours qui était d'actualité au XIXe siècle. Il intègre donc l'imaginaire d'une société en quête d'une identité mimétique vis-à-vis des sociétés européennes. À ce sujet, Rodríguez Cascante nous dit :

> Es así como se desarrollan ingentes esfuerzos en procura del blanqueamiento: desde el rechazo a la mezcla, siempre considerada degradante y perversa, hasta los afanes de importación humana, cuya finalidad era limpiar la sangre de las impurezas americanas. Parecerse a *otro* era la necesidad fundamental, por lo que se desarrolla el propósito pedagógico como vía para alcanzar la superación y poder arribar a una ansiada "equiparación" cultural[191].

Comme nous l'avons vu précédemment, ce nouveau discours sur la civilisation moderne a comme référence intellectuelle le *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, mais nous pouvons montrer de quelle manière, en utilisant la fiction, Clemente Palma met en évidence ces mêmes préceptes discutables. Le narrateur-protagoniste caractérise ainsi les cultures européennes :

> La belleza germana, el tipo griego, la gentileza italiana, la elegancia europea, la corrección británica, la gracia española son hoy meras tradiciones de las que solo en los libros antiguos se encuentran relaciones[192].

Dans ces cultures – disparues à l'époque de l'histoire – « los bellos ideales y las bellas formas[193] » sont mis en avant également, et règne alors un sens esthétique applicable à l'interprétation du monde. Dans cette nouvelle, la réalité est observée à partir d'une beauté idéalisée, métaphore de la modernité esthétique. Mais ces idéaux sont aussi montrés comme étant constamment en danger ; les dangers sont représentés par les métissages, et nous pouvons aussi les percevoir comme les métaphores d'une modernisation industrielle effrénée, qui nuit aux hommes et les corrompt.

[191] Rodríguez Cascante, *loc. cit.*, p.247.
[192] Clemente Palma, *Ibid.*
[193] *Ibid.*, p. 242.

1.2.2 Formes et contenus

Nous souhaitons à présent ajouter aux travaux exposés dans le paragraphe précédent la contribution du critique José Miguel Oviedo dans son « *Introducción* » du livre *Antología crítica del cuento hispanoamericano (1830-1920)*[194]. L'anthologie se divise en plusieurs parties : I Romanticismo ; II Realismo/Naturalismo ; III Modernismo ; IV Del Postmodernisme al Criollismo. Nous remarquons la distinction qu'Oviedo établit entre le modernisme et le postmodernisme. Ensuite, nous constatons qu'il met Clemente Palma en tête de sa liste d'auteurs postmodernistes. Pour notre étude, il est pertinent de savoir quels ont été les critères utilisés par Oviedo pour inclure Palma dans le groupe des postmodernistes et ce qu'il entend par production moderniste.

Après la caractérisation des narrations romantiques, réalistes et naturalistes, Oviedo donne les premiers indices pour différencier la prose moderniste de la production antérieure. Dans ces préliminaires, l'auteur soutient qu'on observe dans la prose moderniste la présence de l'élégance, la délicatesse, la sensualité et l'élitisme intellectuel. D'après lui, ces aspects – et leur conjonction dans la prose – étaient inexistants dans la prose romantique, naturaliste et *criollista* écrite sur ce continent[195]. Puis il mentionne d'autres éléments formels et thématiques, en approfondissant sa caractérisation du modernisme, surtout dans la prose :

> El movimiento es fácilmente reconocible a través de ésas y otras notas, como los juegos cromático-sonoros, el exotismo fantástico, el ocultismo paganizante y la languidez decadente[196].

Nous voulons nous interroger sur d'autres caractéristiques soulignées par Oviedo, puisque nous considérons qu'ici réside la confusion dans son argumentation concernant la différenciation entre modernisme et postmodernisme. À propos des narrateurs modernistes latino-américains, Oviedo explique :

> [...] quizás por primera vez, los cuentistas se preocuparon más por la forma que por el tema: el cuento era vía de expresión agudamente personal, no el traslado de una realidad dada[197].

---

[194] Oviedo, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano / 1830-1920*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
[195] *Ibid.*, p. 23.
[196] *Ibid.*
[197] *Ibid.*

De plus, José Miguel Oviedo complète son argumentation en disant que dans les textes modernistes, les frontières du genre de la nouvelle s'estompent et, en ce qui concerne la forme, se rapprochent plus du poème en prose[198]. Après ce commentaire, en essayant de trouver une distinction thématique, Oviedo relie le récit moderniste à « la meditación filosófica, la divagación impresionística o al más impalpable cuento de hadas[199] ». En ce sens, le critique choisit de parler de « sacrificio de la anécdota » en faveur de la richesse verbale. Il repère dans ces textes une tendance aux récits intradiégétiques et métadiégétiques, en accord avec leurs niveaux narratifs[200]. Ainsi, il écrit :

> [...] los modernistas [Gutiérrez Nájera y Amado Nervo] gustaban incorporar a sus textos el acto mismo de su elaboración. Para mostrar cómo contaban, construían relatos "hipotéticos", con historias en estado de suspensión, colgando precariamente del devaneo imaginativo del autor[201].

José Miguel Oviedo propose le postmodernisme comme un processus *d'intériorisation et de repli* du modernisme, par opposition à ce type de nouvelle. Oviedo écrit que le postmodernisme voulait faire preuve de :

> [...] menos adorno y más sustancia; por otro, regreso al contorno propio y aun a los ámbitos que, como el campo y la provincia, parecían haber perdido toda actualidad. El postmodernismo hace la crítica del modernismo (sobre todo la de su lenguaje), deja un poco de lado las luces deslumbrantes del festín dariano y desciende por la zona oscura de lo anormal, lo onírico o lo mágico[202].

L'une des premières particularités observée dans cette classification est que le contenu des nouvelles considérées modernistes par l'auteur ne doit pas nécessairement être vu comme un élément sacrifié en faveur de la forme. Lorsqu'Oviedo observe des « vías de expresión agudamente personal » employées par le narrateur moderniste, nous percevons plutôt l'expression de la modernité qui se développe sous la forme d'un double discours – intimiste et collectif. La divagation impressionniste peut être lue comme une critique directe des déséquilibres dans les processus modernisateur de la société latino-américaine.

D'un autre côté, Oviedo semble envisager le postmodernisme comme une étape postérieure au modernisme. Bien que les aspects formels et thématiques cités soient

---

[198] *Ibid.*
[199] *Ibid.*
[200] D'après la typologie de Gérard Genette, "Discours du récit", en Gérard Genette, *Figures III.* Paris, Seuil, 1972.
[201] José Miguel Oviedo, *op. cit.* p.24.
[202] *Ibid.*, p. 24-25.

pertinents, nous considérons qu'ils sont apparus simultanément avec les formes précédemment décrites. C'est-à-dire qu'il s'agit d'une autre dimension de la prose moderniste. L'intériorisation et le repli mentionnés par Oviedo ont eu lieu de manière simultanée en particulier au Pérou.

1.2.2.1 « Don Quijote »

Pour justifier ce que nous venons de préciser, nous allons analyser plusieurs nouvelles modernistes datant de la fin du XIXe siècle et du début du XXe dans lesquelles nous rencontrons une grande variété de thèmes et de styles. Ces nouvelles témoignent d'un intérêt commun pour la modernisation de la fiction péruvienne et du fait que les changements, les progrès technologiques et sociaux ont fait partie de l'imaginaire moderniste. Nous voudrions mentionner un auteur peu étudié : Carlos E. B. Ledgard (1877-1953). Son unique recueil de nouvelles s'appelle *Ensueños* et a été publié en 1899. La nouvelle que nous allons analyser s'intitule « Don Quijote[203] ». L'histoire se déroule en Allemagne, dans le monde universitaire de Heidelberg. Cette narration extradiégétique utilise un narrateur homodiégétique, un étudiant allemand de cette université. Il est intéressant que ce narrateur soit identifié comme une personne, à l'instar de ses compagnons et compatriotes, ayant reçu une éducation positiviste ; c'est pourquoi, il ne peut pas comprendre l'attitude du protagoniste de la nouvelle, l'Espagnol Diego Javier Hernández y Pelayo, surnommé Don Quijote.

Nous savons d'ores et déjà que, généralement, les modernistes rejetaient les idées positivistes, même si – dans la parodie ou la critique, par exemple –, ces idées étaient liées en permanence avec le discours moderniste. Dans le cas de ce récit, l'opposition est opportune, puisque le narrateur raconte les péripéties du protagoniste par le biais de l'étonnement. Le personnage de Don Quijote est perçu comme un idéaliste, ce qui, dans le cas de cette nouvelle, équivaut à être considéré comme un dément. Son surnom vient donc de là, ainsi que de son apparence mince et frêle. Ce personnage n'a aucun intérêt matériel et est susceptible de donner son argent pour aider ses amis, ce à quoi le narrateur ajoute : « y cómo abusábamos de él[204]! » Immédiatement, le protagoniste est marginalisé. On se moque également du fait qu'il soit amoureux de la fille du patron de la brasserie, une jeune blonde appelée Graetchen. Sa timidité et son idéalisation l'ont amené à prévoir de finir ses études en doctorat, non pas pour

[203] Nous utilisons la version parue dans *El cuento en San Marcos*, Carlos Eduardo Zavaleta y Sandro Chiri (eds), Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.
[204] *Ibid.* p. 59.

avoir une aisance professionnelle comme le désirent ses condisciples, mais pour revenir simplement dans son village en Castille.

Étant espagnol, ce protagoniste partage les idéaux des modernistes, autant les Latino-américains que les Espagnols, mais il ne parvient pas à se libérer des modèles traditionnels, qu'il voit comme un salut pour le monde moderne mercantiliste et utilitariste. Dans cette histoire brève, l'amour pour la jeune Graetchen a été l'objet du bonheur, mais sera aussi la raison de la mort du héros. Un de ses condisciples s'est moqué du protagoniste en lui disant que sa bien-aimée s'intéressait à Fritz, le plus méprisable des habitants de Heidelberg, d'après le narrateur. La farce aboutit à la proposition de Don Quijote d'un duel contre Fritz ; duel à mort, sur la demande insistante de Don Quijote. Pour les étudiants, le défi du duel semble comique. C'est pourquoi, suivant le modèle des histoires pleines de quiproquos, ils décident de remplacer les balles par des boules de coton. Mais ils ne s'attendent pas à ce que le héros soit foudroyé par une crise cardiaque, causée par la peur.

La nouvelle utilise cette trame à caractère satirique pour représenter les mentalités au sein de la jeunesse européenne mais également, depuis la vision du narrateur, pour traduire dans la modernité de ces mentalités. Par ailleurs, nous ne pouvons pas négliger la construction du modèle féminin. Même si sa participation est réduite dans cette nouvelle, la jeune blonde est la représentation de la séduction provenant d'autres cultures. Elle s'enfuit finalement avec Fritz, le pire des prétendants, mais c'est un homme de son monde. La mort de Don Quijote aura donc été vaine. Même son idéal ne survivra pas dans l'esprit de ses camarades.

La distinction ethnique effectuée entre les Espagnols et les Allemands dans ce texte est un autre aspect intéressant. Au début, on constate l'importance accordée au physique : « Era alto, flaco, de pelo negro e hirsuto y andar poco elegante[205]. » Les cheveux du héros sont « hirsutes », ce qui est péjoratif et discriminatoire. Ce point de vue étant celui d'un Allemand, nous voyons de quelle manière la thématique raciale s'intègre à l'idée de la modernité[206]. Si le déroulement de l'histoire approuve que le protagoniste, un Espagnol, s'intéresse à une jeune blonde allemande, l'écrivain suggère que cet idéal est également possible pour les Péruviens.

[205] *Ibid*. p. 59.
[206] Voir la citation 185.

1.2.2.2 « El cuaderno azul »

Il s'agit d'une nouvelle de l'écrivain José Antonio Román (1873-1920), extraite de son recueil intitulé *Almas inquietas*, de 1916[207]. La première chose remarquable est la structure de la nouvelle. Ce texte suit le modèle de Clemente Palma dans sa nouvelle « Idealismos[208] ». Román se sert d'un narrateur homodiégétique qui a trouvé un journal intime dans la rue. Ainsi, une narration métadiégétique est construite, en insérant à un deuxième niveau le récit des pages du carnet. Il est intéressant de noter que ce narrateur adopte les attitudes propres à un moderniste, surtout en ce qui concerne l'image du flâneur qui déambule dans la ville en quête d'instants de bonheur. La nouvelle commence ainsi : « Una espléndida noche de luna, vagando por las calles de la ciudad, hallé en la acera un cuaderno de tafilete azul con abrazaderas de níquel[209]. » Dans cette première phrase, nous repérons déjà plusieurs références qui sont des constantes de l'imaginaire moderniste. En premier lieu, le moment de la journée : la nuit, car celle-ci offre des nuances chromatiques dans la perception de la réalité. La richesse chromatique complété par la présence de la lune qui apporte une lumière spéciale sur les objets, et fait par exemple ressortir la couleur bleue – associée à la mélancolie et à la nuit – et les tons argentés – associés à l'éclair et au reflet des métaux – des anneaux de nickel. Ensuite, nous avons l'image de l'artiste qui erre, présenté ici sous la forme d'un gérondif « vagando », qui suggère une action continue, en permanente réalisation. Enfin, la mention des rues, observées à ce moment propice d'une nuit « espléndida ». La précision de l'espace urbain est primordiale dans cette nouvelle, car nous verrons que les pages du journal intégrées au texte parlent d'un espace autre, qui entre en conflit avec la ville.

À la différence du texte de Clemente Palma, où les pages du journal trouvé correspondent au témoignage tragique d'un homme, dans ce cas, il s'agit du journal d'une femme. La description faite par le narrateur de la calligraphie utilisée dans le journal est très opportune, car elle suggère le ton de l'histoire interpolée dans le récit global. Il dit qu'il s'agit de quelques pages : « […] cuajadas de una letra menuda, muy delgada y de rasgos complicadísimos, reveladores de una fina neurosis[210] ». En particulier, l'expression « fina neurosis » introduit un personnage féminin mêlant beauté et maladie. Précisément pendant la Belle Époque, avec le développement du positivisme et de la médicine, le caractère des

[207] Nous utilisons la version parue dans en *El cuento en San Marcos*, Carlos Eduardo Zavaleta y Sandro Chiri (eds).
[208] Voir paragraphe 2.2.2 de la Troisième partie de cette thèse.
[209] José Antonio Román, "El cuaderno azul", p. 45.
[210] *Ibid.*

personnages littéraires était communément associé à des maladies psychologiques, mises en relation à leur tour avec la salubrité et l'hygiène. Nous avons donc une femme mariée, décrivant son état mental altéré par le fait de vivre loin de la ville de Lima, dans un village andin proche du bourg de Yauli. Elle déteste la neige, car elle sent qu'elle bouleverse ses sens et la pousse à l'infidélité.

José Antonio Román a sans aucun doute récupéré ce traitement du thème de la femme malade du recueil de nouvelles *Dolorosa y desnuda realidad* de Ventura García Calderón, publié en 1907[211]. L'héroïne de ce texte regrette de s'être écartée de ce qui aurait dû être sa condition d'épouse soumise aux conventions sociales. Pour cette raison, après le mariage, elle a accompagné son mari dans les régions andines du Pérou. Mais ce changement d'espace, comme nous l'avons précisé, dégrade sa santé et son comportement, la transformant en une femme incapable de résister au désir des hommes. Elle s'exprime de la façon suivante :

> Por las mañanas al contemplar en el espejo la horrible palidez que en mi rostro dejan los terrores nocturnos, reviven en mí raras ideas de desolación y muerte: creo en una horrible desgracia que amenaza a mi hogar y a cada instante, a medida que transcurren las horas y mi marido no regresa pronto, presiento no sé qué desdicha. Y si repentinamente unos brazos me enlazan por el talle, mientras unos labios ansiosos sofocan el grito de espanto que iba a lanzar, un calofrío de terror recorre mis miembros y mi cuerpo laxo, casi desfalleciente se dejan llevar sin oponer resistencia[212].

Cette femme ne peut pas résister à la soumission masculine. Il est intéressant de voir comment l'image de l'homme est montrée dans cette nouvelle, à travers ses relations avec la société et la modernisation du Pérou. Une autre originalité de ce texte par rapport à ceux de Clemente Palma ou García Calderón est constituée par les références au Pérou évidentes et déterminantes pour le déroulement de l'histoire. Cette femme nous raconte qu'elle est tombée amoureuse de son mari, attirée par ses moustaches blondes. Elle se décrit aussi comme blonde, lorsqu'elle dit : « todo aquello pasa ahora en confusión por mi rubia cabecita[213] ». Bien que la question ne soit pas approfondie, nous remarquons que le thème racial est présent en tant qu'image de la modernisation, de la même façon que dans la nouvelle « La última rubia » de Clemente Palma. D'autre part, le mari représente la génération des nouveaux métiers. L'héroïne évoque : « un joven ingeniero, había obtenido un ventajoso empleo en una mina cerca del pueblo de Yauli[214] ». Cette référence est un témoignage évident des années de

[211] Voir son analyse dans la Troisième partie, chapitre 3, paragraphe 3.2.
[212] José Antonio Román, "El cuaderno azul", p. 46.
[213] *Ibid.*, p. 47.
[214] *Ibid.*

l'essor de l'industrie minière péruvienne de l'époque et de la modernisation économique que vivait le pays.

À l'image du mari s'oppose celle d'un autre homme, de passage dans le village, qui va perturber l'état émotionnel de l'héroïne. Elle se sent immédiatement séduite par la figure de l'écrivain et le présente de la manière suivante :

> ¡Iba a caer con él! Con un cualquiera a quien apenas conozco. Me han dicho que es un espíritu culto, un literato que viaja por la cordillera recogiendo impresiones de esta vida agreste y dura. Su aspecto físico es en verdad seductor; pero su alma, ¿quién podría descifrar el enigma que encierra? Y él es muy insinuante; tiene en sus negros ojos y en su voz de un timbre armonioso, con inflexiones casi femeninas, un encanto singular[215].

L'image du personnage suggérée ici est celle d'un artiste moderniste. Nous pouvons le déduire du fait qu'il s'agit de quelqu'un qui cherche des *impressions.* En dépit que ce ne soit pas les impressions urbaines, cela nous montre que l'écrivain de l'entre-deux-siècles élargit sa palette dans l'imaginaire moderniste. Cet écrivain est un séducteur et on note une certaine féminité dans la voix ; ce sont les caractéristiques propres au dandy. En outre, ce personnage présente une attitude de séduction et l'image d'un homme sensible à ses émotions, ce qui attire d'autant plus l'héroïne en créant une sorte d'identification. Tous deux sont des âmes tourmentées, et ont du mal à accepter et à s'adapter aux changements de la société.

Ces deux personnages se sont consacrés à l'idéal amoureux. Mais, se laisser emporter par la séduction charnelle aura comme conséquence l'incompatibilité des idéaux et de la réalisation de l'amour. C'est pourquoi, l'aventure se termine de façon violente et finit par la mort de l'héroïne. Elle écrit :

> A pesar de todo, una honda melancolía lacera mi alma: he fracasado lamentablemente en mi última prueba. Ahora, ya puede el desencanto tender sobre mí su negro velo, ya pueden las desesperanzas, los amargos tedios que hacen insoportable la existencia cuando está desprovista de alguna ilusión, empujarme con suavidad hacia la muerte. Estoy cansada y enferma; ya no me resta ideal alguno, así es que ya puedo buscar el consolador reposo de postrer sueño[216]...

L'idéal moderniste conclut inévitablement dans l'insatisfaction, dans le désenchantement. C'est pourquoi, la mort devient une issue fréquente dans ce genre de nouvelles. Le narrateur imagine l'héroïne en train de se laisser mourir au milieu de la neige « con fúnebre gozo[217] ». Toutefois, la mort en elle-même est aussi perçue comme le

[215] *Ibid.*, p. 51.
[216] *Ibid.*, p. 55.
[217] *Ibid.*

renouvellement de l'idéal, comme une représentation de ce double discours de la modernité impliquant vie et progrès, mais également désillusion et mort.

Chapitre 2

2. La chronique dans la prose moderniste

Une des facettes fondamentales des écrivains modernistes hispano-américains a été la pratique de plusieurs registres narratifs et poétiques. Cela dit, toutes ces modalités discursives se sont nourries mutuellement de leurs codes inhérents et, dans le cas de la nouvelle, une véritable expression narrative innovante a été découverte. Au sujet du développement de la nouvelle moderniste, nous ne pouvons omettre l'apport des stratégies discursives de la chronique – échange fonctionnant également dans l'autre sens. La pratique de la chronique occupe indubitablement une place de choix et un rôle précurseur dans le développement de la prose moderniste, étant donné sa vaste production et sa large diffusion dans les différentes villes d'Amérique latine, ainsi que sa qualité sous la plume de José Martí, Asunción Silva, Rubén Darío, Gutiérrez Nájera, Clemente Palma, Abraham Valdelomar, pour ne citer qu'eux. Pour ces raisons, les résultats sont toujours plus nombreux dans la recherche sur la chronique à cette époque. Nous pourrions souligner la contribution bibliographique de chercheurs comme Iván Schulman, José Olivio Jiménez, Aníbal González, J. Englekirk, S. Rotker, entres autres[218].

Pour une pleine compréhension de la chronique moderniste en Amérique latine, il est nécessaire d'étudier ses antécédents et les sources dont elle s'est nourrie, puisque la tradition de la chronique en Amérique latine, à la différence de la nouvelle, a été pratiquée depuis les premiers temps de la conquête de l'Amérique. Bien qu'entre ses premières expérimentations et celles qui concernent la période moderniste, il y ait formellement de grandes différences quant

[218] Iván Schulman, dir. *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid: Taurus, 1987; José Olivio Jiménez, ed. *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, New York: Eliseo Torres, 1975; Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid: Porrúa Turranzas, 1983; J. Englekirk, "*El periodismo literario en los albores del modernismo*", en *La literatura iberoamericana en el siglo XIX, Memorias del XV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Tucson (Arizona), Universidad de Arizona, 1971; Susana Rotker, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de Las Américas, 1992. De même, le texte de José Olivio Jiménez et Carlos Javier Morales est intéressant : *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid: Alianza Editorial, 1998.

aux stratégies discursives, nous pouvons trouver des points communs développés à la fin du XIXe et au début du XXe siècle.

2.1 Les antécédents historiques de la chronique hispanique

Une première approche de la chronique est de nature étymologique. Le *Diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas établit l'entrée du mot « chronique » de la façon suivante :

> **Crónica**, h. 1275. Tom. del lat. *chronica, -orum*, 'libros de cronología', 'crónicas', plural neutro del adjetivo *chronicus* 'cronológico', que se tomó del gr. *khronikós,* deriv. de *khrónos* 'tiempo'.

Les chroniques, au fur et à mesure du temps et des distances, ont nourri une solide tradition écrite pour une meilleure compréhension des événements historiques de l'humanité. Le désir continu de l'homme d'attester de la vérité des faits l'a obligé à enregistrer, depuis sa perspective, les événements quotidiens et les moments de changement. Un tel intérêt s'est avéré particulièrement utile pendant les périodes de guerres et de conquêtes, où les peuples s'agrandissent ou s'affaiblissent, prospèrent ou succombent. Depuis leur origine, les chroniques, à la différence des grandes fabulations des romans, ont toujours prétendu être un témoignage de la vérité et de l'actualité des sujets décrits.

Néanmoins, a contrario, la subjectivité du chroniqueur en bien des occasions a dénaturé ce regard prétendu si objectif. En nous référant uniquement à la chronique écrite en espagnol, nous dirons qu'initialement, les chroniques hispaniques suivant la tradition latine possédaient un style énumératif des faits, démontrant une objectivité apparente. Alfonso X a inauguré la littérature historique espagnole avec sa *Primera Crónica General*, avec la ferme intention de légitimer la puissance hispanique. Les chroniques qui lui ont succédé possédaient le même objectif de légitimation. Il est primordial de prendre en considération l'identité du chroniqueur et son autorité en tant que producteur du texte. C'est ainsi que la phrase « *yo vi y oí* », communément insérée dans les chroniques, est devenue un mécanisme de légitimation, puisqu'être témoin conférait l'autorité nécessaire pour raconter ce qu'on considérait comme authentique.

Les soldats lettrés, rares au Moyen-Âge, étaient habituellement les chroniqueurs à cette époque de formation du règne hispanique. Ils ont usé de leur qualité de témoin dans les

nombreuses guerres et conquêtes, notamment pendant les croisades, afin de rendre compte des événements. Parmi ces chroniques, se détache la *Crónica de la Guerra de Cien Años* de Juan el Hermoso. Les chroniques militaires sont devenues populaires pendant le Bas Moyen-Âge. Une partie de cette popularité est due à l'apparition du *chevalier*, non pas comme personnage littéraire, mais comme être concret et héros de l'époque, avec ses exploits et ses conquêtes vérifiables. Ces héros ont eu un impact et une grande influence sur leurs pays, parce qu'ils ont représenté les hommes accomplissant les desseins de leur roi et de leur Dieu. En leurs noms, ils ont combattu pour récupérer la Terre Sainte. Le travail des chroniqueurs a été de rapporter ce combat. Dans d'autres cas, le chroniqueur racontait ses propres exploits, exaltant alors son héroïsme. Cette image du chroniqueur héros devra être gardée à l'esprit lorsque nous discuterons de la construction de l'image du chroniqueur moderne, sorte d'antihéros de sa propre chronique.

Revenons au Moyen-Âge. Le discours de ces chroniqueurs crée et revendique un esprit chevaleresque, fortement marqué par un rituel qui a régulé leurs vies et les a soumis à un code d'obligations. D'après Rodríguez Prampolini, « *el caballero aspira a la perfección*[219] ». L'histoire nous enseigne que les croisades ont été le moment idéal pour atteindre cette perfection. Originellement, l'esprit du chevalier a donc été lié à l'esprit des croisades[220].

Cet esprit chevaleresque a alimenté la conscience et l'imaginaire du voyageur de tout l'ancien monde. Toutefois, la forme de divulgation de l'idéal chevaleresque la plus populaire ne se résume pas seulement à la chronique, mais comprend aussi le roman de chevalerie. Initialement, ces chroniques servaient de source thématique et discursive aux romans. Selon Rodríguez Prampolini : « La novela caballeresca, como más libre e imaginativa, es síntesis de las varias expresiones en que se plasmó el espíritu caballeresco[221] ».

Le roman de chevalerie a repris le cliché de la lutte entre le bien et le mal, Dieu et le démon. D'après cette vision, le mal était représenté par les infidèles, les musulmans. Ils étaient perçus comme des sauvages et pratiquants du paganisme. Ainsi, l'expansion du pouvoir des Maures signifiait l'avancée du mal. Et dès lors, la mission du chevalier était de les arrêter, de les éliminer et, ayant l'appui de Dieu, ils avaient le droit de piller leurs richesses et de conquérir leurs terres. Les personnages de ce genre de romans demeuraient, par conséquent, des modèles définis à suivre.

---

[219] Ida Rodríguez Prampolini, *Amadises en América. La hazaña de indias como empresa caballeresca*, Caracas, Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1977, p.52.
[220] *Ibid.* p. 53.
[221] *Ibid.* p. 54.

> Era inevitable que existiesen mutuas interacciones entre los hechos históricos y la literatura de creación, entre lo real y lo imaginario, engendrando cierta confusión en las mentes de todos[222].

Dans le cas de l'Amérique latine, comme nous le allons le voir, pendant les premières années de la conquête, la chronique a été nourrie tant par le témoignage de l'expérience récemment vécue, que par l'imaginaire médiéval.

2.2 La chronique en Amérique latine

La conquête de l'Amérique, comme nous l'avons vu dans le paragraphe précédent, a été grandement influencée – outre les raisons historiques politiques, militaires et religieuses – par un esprit alimenté par une forte tradition chevaleresque, que ce soit à travers les chroniques ou les romans de chevalerie. La conduite et la pensée des conquistadors et chroniqueurs en Amérique ont été régies par cette influence d'origine textuelle. Le fait de se retrouver dans un territoire hostile, subissant les aléas du climat, le manque de nourriture et les peines infligées par l'environnement a puissamment alimenté l'imagination du chroniqueur. Les chroniqueurs rêvaient tous d'entendre une quelconque information concernant les richesses qu'ils pourraient obtenir et accumuler. À ce stade, tout ce qu'ils entendaient était magnifié. Tout pouvait être dénaturé pour leur esprit ambitieux, avides d'aventures et du gain de récompenses. Nous constatons que ce chroniqueur n'est pas seulement un observateur de sa nouvelle réalité dans cet autre espace de conquête : il intervient et agit, et la chronique a été, outre un moyen de légitimer ses actes, le moyen d'organiser sa nouvelle réalité.

Quant au style des *crónicas de Indias*, leurs auteurs se servaient généralement des modèles qui mêlaient, de façon directe ou indirecte, les chroniques précédents ainsi que les romans de chevalerie. Ce sont les premiers instants en Amérique où la fiction et la réalité effacent les frontières et la chronique atteint ainsi une certaine hybridité.

> El cronista es consciente de que su libro parece novela de Amadis; pero en lugar de cambiar de tono y aminorar los portentos y las maravillas de que lo ha colmado, sólo se le ocurre declarar que no se le tome por una novela[223].

La distinction qu'effectue le chroniqueur entre ses écrits et le roman de chevalerie se situe fondamentalement dans la légitimation de ses informations et de ses sources. La mention

[222] Irving Leonard, *Los Libros del Conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, p.38.
[223] Rodríguez Prampolini, Ida, *op. cit.* p. 84.

« *yo vi y oí* », dont nous avons parlé plus haut, était un de ces mécanismes. Naturellement, tous les chroniqueurs ne se préoccupaient pas d'établir ces distinctions : ce qui explique l'existence de chroniques exagérément romancées, où l'auteur a cédé à l'esprit chevaleresque, se transformant alors en une sorte de Quichotte en terres américaines.

Certaines autorités espagnoles ont commandé l'écriture de chroniques avec l'intention de polariser les relations entre les Espagnols et les Indiens, et d'établir les relations de pouvoir en les dissociant dans une relation dieu/démon et Espagnol/Indien : deux forces qui s'opposent et luttent pour dominer. Nous pouvons citer nombre d'inestimables chroniques et chroniqueurs de ce type : Bernal Díaz del Castillo et son *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España ;* Jerónimo de Vivar et sa *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reinos de Chile ;* Alvar Núñez Cabeza de Vaca et ses *Naufragios ;* Pedro de Cieza de León et sa *Crónica del Perú ;* Pedro Pizarro et sa *Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú ;* et d'autres de même valeur, comme le texte *Nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala ou encore *Los comentarios reales* de l'Inca Garcilaso de la Vega. Dans la plupart de ces textes datant de la colonie espagnole, la chronique oscillait entre documentation historique et fiction.

Suivant les arguments du trinôme M/C/D et la réflexion de Walter D. Mignolo, la colonisation de l'Amérique a impliqué pour l'Europe un développement tendant à la modernité. Pour les chroniqueurs des Indes, arriver sur ce continent équivalait à se confronter à de nouveaux territoires. Coloniser a également signifié, dans un autre domaine, codifier à nouveau l'expérience d'agir sur de nouveaux espaces. La vision de ce chroniqueur est donc vaste et enrichie, mais également pleine de questionnements, des caractéristiques que nous retrouvons aussi chez les chroniqueurs du modernisme, mais suivant le processus inverse, la décolonisation.

L'évolution du chroniqueur américain pendant l'époque coloniale a été liée au développement du journalisme jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, avec un évident but politique et revendicatif, accomplissant ainsi un rôle décisif dans l'indépendance de l'Amérique latine pendant les premières décennies du XIXe siècle. Ces nouvelles nations, face à une bourgeoisie indigène émergente, ont voulu bénéficier de l'influence des nouveautés culturelles en provenance de France et d'Angleterre, afin d'imiter la croissance économique des États-Unis. La presse, à cause de son format réduit, a favorisé une plus grande brièveté des articles, ébauchant ainsi les premières formes. Les premières chroniques journalistiques sont devenues un facteur éphémère de la construction des nouvelles consciences républicaines nécessaires.

Leurs modèles étaient les journaux anglais, nord-américains, mais surtout français. La chronique journalistique du milieu du XIXe siècle, à l'apogée du romantisme, a eu comme précédent les articles de mœurs. Après les indépendances et pendant la domination par les caudillos et les dictateurs qu'a subie l'Amérique latine, ces articles de mœurs ont cherché à renforcer une identité hispano-américaine, en montrant à nouveau aux lecteurs un environnement qui leur semblait éblouissant dans le passé, mais criticable dans le présent.

Le critique Aníbal González remarque un apport notable, venant du romantisme, de l'article de mœurs résultant de la chronique moderniste. Il précise que l'un des changements primordiaux apportés à ces articles est la présence du moi dans l'écriture[224]. La présence de l'écrivain-chroniqueur devient fondamentale. Ce sera donc son intelligence et sa présence publique qui feront l'intérêt de l'article de mœurs. Cette présence de l'écrivain, aux débuts du modernisme, offrira un nouveau regard critique et complexe.

2.3 Journalisme et modernisme : la chronique

Les écrits qui ont influencé les premiers écrivains modernistes sont les chroniques parues en France dans *Le Figaro*, entre 1850 et 1852, signées par Auguste Villemont et intitulées « Chroniques de Paris[225] ». Cet écrivain français, sans doute lu par les écrivains hispano-américains, en établissant certains préceptes à propos de son travail, a affirmé :

> Une chronique étant l'expression de la société vous voyez d'ici les conséquences. Dans ce métier ce qui est plus essentiel que l'initiative de l'esprit c'est son aptitude à saisir les travers et les ridicules de son temps, une certain intuition de ce qui est plaisant de sa nature, une probité de caractère qui permet d'effleurer les choses sans blesser les hommes (*ludere, non laedere*), et par-dessus tout, l'art de dépouiller le mouvement contemporain de ses *détritus*, pour en donner l'expression en un mot[226].

Aníbal González ajoute que les chroniqueurs français du XIXe et du début du XXe siècle n'ont pas renouvelé la littérature – contrairement aux lettres hispano-américaines – parce que ces auteurs ne représentaient pas l'originalité de la littérature française[227]. En revanche, cette affirmation n'est pas si exacte puisqu'en France, les pratiques d'autres genres littéraires comme la poésie, le roman ou la nouvelle étaient déjà en pleine consolidation et

[224] González, Aníbal, *La crónica modernista hispanoamericana*, p. 66.
[225] *Ibid*. p. 73.
[226] Cité par Aníbal González, *op. cit.*, p. 74.
[227] *Ibid*. p. 76.

maturité, alors qu'en Amérique latine, c'est en effet la chronique qui a ouvert la voie à certaines stratégies discursives dans le développement de la littérature. Dans le cas particulier de la chronique moderniste, José Ismael Gutiérrez note que :

> [La crónica también pudo ser vista como] una categoría encaminada a describir lo cotidiano elevándolo al rango de lo idiosincrásico; instrumento sutil (y subliminar) en el proceso de consignar la identidad nacional, pero en cuyo interior batallan entre sí, sin renunciar a la validez de esta misma identidad –comúnmente llena de contrastes-, una serie pendular de tendencias socioculturales e ideológicas tanto nacionalistas como de signo cosmopolita[228].

Nous pouvons donc établir une différence entre deux types de chroniques qui seront privilégiées par les modernistes : les chroniques de voyage, qui rendaient compte du cosmopolitisme ; et les chroniques locales, qui ont été grandement influencées par les études de mœurs, au début du régime républicain selon la chronologie, nous constatons qu'au XIXe siècle, pendant les années 1870, les premières chroniques modernistes sont apparues dans la ville de Mexico, sous la plume du Mexicain Manuel Gutiérrez Nájera, suivies par celles du Cubain José Martí et du Péruvien Manuel González Prada (difficilement inclus dans la liste des premiers modernistes, en dépit de son œuvre reconnue et étudiée – jamais suffisamment, visiblement), ainsi que Julián del Casal, Rubén Darío, Amado Nervo, Enrique Gómez Carrillo, Luis G. Urbina, Juan José Tablada, etc. Tous ces écrivains ont joui d'un vaste espace de diffusion pour leurs textes journalistiques. Au Mexique, comme dans d'autres pays d'Amérique latine, la création de journaux a été fulgurante. Gutiérrez Nájera a écrit dans E*l Partido Liberal*, *El Tiempo*, *El Porvenir*, *El Monitor*, *El Liberal*, *La Voz*, *El Federalista*, etc. José Martí publiait une partie de ses chroniques dans *El Partido Liberal* de México, *La Opinión* de Caracas et *La Nación* de Buenos Aires[229].

L'écriture et la publication de la chronique dans les journaux et les revues latino-américaines étaient doublement stimulantes pour les écrivains modernistes. D'une part, cette modalité d'écriture leur a procuré un espace où ils ont pu affiner leur style littéraire à travers un langage et des perspectives novatrices, grâce auxquelles ils se sont éloignés de la simple brève journalistique et de son effet immédiat. De cette façon, à travers l'écriture dans la presse, l'écrivain moderniste a eu l'opportunité de réunir la tradition des divers genres littéraires et la rhétorique apportées par la littérature occidentale, et de reconnaître le caractère

---

[228] José Ismael Gutiérrez, *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*, p. 28.

[229] Oksana María Sirkó, "La crónica modernista en sus inicios: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera", en *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, José Olivio Jiménez (ed.), New York, Torres Library of Literary Studies, 1975, p. 59.

autonome du langage et ses diverses possibilités expressives. En outre part, la chronique a aussi été liée à la professionnalisation de l'écrivain moderniste.

Le critique Ángel Rama soutient avec justesse qu'en plus de s'intégrer au monde professionnel, les modernistes se sont servis de la chronique, parmi d'autres formes textuelles, pour exprimer leur refus et leur révolte du système économique, misant sur une expression éminemment artistique et un langage à la hauteur de leurs exigences littéraires[230]. Selon Rama, c'est dans ce contexte et avec cette perspective que le journalisme gagne en prestige. Le modernisme a donc vu dans la presse son « instrumento de acción intelectual[231] ». Rappelons le rôle important qu'ont joué les presses française et nord-américaine dans le développement de ce que nous pourrions appeler la presse moderniste et de la fiction, que ce soit la nouvelle ou le roman, en Amérique latine. Selon Rama, la presse française a proposé un concept du journalisme qui privilégiant la réflexion intellectuelle et son exposition destinées à renforcer et raviver la communication avec les classes aisées, tandis que la presse nord-américaine a mis en avant l'information et sa transmission rapide et effective.

> Más breve, rápida y vivaz, en desmedro del concienzudo examen teórico de los problemas, y que tenía su expresión en los diarios populares de alcance más democrático que tocaban a las clases bajas[232].

Nous pouvons ajouter à la réflexion de Rama que la présence de l'écrivain moderniste dans la presse quotidienne, au moyen des chroniques, a encouragé la démocratisation du lecteur hispano-américain. Ce nouveau lecteur, dont le nombre s'est accru dans la seconde moitié du XIXe siècle, réclamait de la nouveauté mais, en même temps, recevait la vision critique et poétique d'un écrivain sensible aux changements de la société et aux processus de modernisation. Cette nouvelle relation entre lecteur et écrivain en Amérique latine à la fin du XIXe siècle, a donc transformé le journalisme en un espace médiateur de la modernité. Avant les livres, le lecteur avait d'abord accès à la presse journalistique pour consommer de la nouveauté. En accord avec ces nouveaux besoins, d'après Ángel Rama, journalisme et modernisme sont indissociables.

> [...] novedad, atracción, velocidad, shock, rareza, intensidad, sensación. Las mismas que reencontramos en el arte modernista. La búsqueda de lo insólito, los acercamientos bruscos de elementos disímiles, la renovación permanente, las audacias temáticas, el registro de los matices, la mezcla de sensaciones, la interpretación de distintas disciplinas, el constante, desesperado afán de lo original, son a su vez rasgos que

[230] Rama, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*, p. 67.
[231] *Ibid.*, p.68.
[232] *Ibid.*, p.70

> pertenecen al nuevo mercado, y, simultáneamente, formas de penetrarlo y de dominarlo[233].

C'est dans ce cadre que l'écrivain moderniste a dû établir et fixer les limites de sa relation avec le marché et les éditeurs de presse, et ainsi développer une attitude rebelle qui est devenue nécessaire pour maintenir une relation qu'ils considéraient digne, étant donné sa condition de travailleur salarié, avec un employeur : le propriétaire du journal ou de la revue. Lors d'une première étape à la fin du XIXe siècle, à cause de cet aspect, les auteurs ont tenté de s'éloigner, non sans difficultés, du simple langage journalistique et de l'article de mœurs, purement informatif, pour proposer un type de discours privilégiant la métaphore, l'ornement décoratif, plus de chromatismes, de références culturelles et exotiques ainsi que des marques de cosmopolitisme. Cela n'a pas impliqué un abandon de la communication avec les lecteurs, mais plutôt une médiation entre un nouveau discours permettant de diffuser, grâce à tous ces procédés propres à la prose, l'expression d'une vision nouvelle du monde. Il convient de préciser que ces expressions esthétiques de la vie n'ont pas supposé un éloignement de la problématique sociale, puisque cette dernière réclamait une attention urgente en Amérique latine.

Dans la chronique moderniste, comme dans la nouvelle, on retrouve une grande variété de textes ; plusieurs d'entre eux étant même opposés, mais ayant formé dans leur ensemble, une réponse à la modernité. La complexité et la variété du modernisme se sont principalement exprimées au moyen de la chronique, puisqu'inévitablement, le format de la presse de l'époque a dû exiger et définir un style en accord avec les caractéristiques du journalisme de la fin du siècle, revendiquant un type de discours hybride entre l'intellectualisme de l’essai et le caractère fictif de la nouvelle.

Il faut ajouter sans doute les pressions des rédacteurs en chef et des propriétaires des médias, conditionnant ainsi cette production textuelle. Nous relevons donc ici une tension portant autant sur le style que sur le contenu des chroniques. Nous trouvons un témoignage de cette tension créative dans le milieu professionnel, dans la correspondance échangée entre Bartolomé Mitre, le directeur de *La Nación* de Buenos Aires, et José Martí. Le Cubain lui écrit :

[233] *Ibid*. p. 76-77.

> Es el mal mío no poder concebir nada en retazos, y querer cargar de esencia los pequeños moldes, y hacer los artículos de diario como si fueran libros[234] […].

Ce sentiment de frustration ressenti par Martí obéit à sa conscience créatrice de son potentiel et des éventuels lecteurs. Néanmoins, nous savons que Martí a réussi à « *cargar de esencia* » ses chroniques, et que certaines d'entre elles ont provoqué des réactions négatives et des protestations de la part de ses éditeurs. Mitre lui a envoyé une lettre à propos de critiques sur le gouvernement des États-Unis qu'il avait écrites dans ses chroniques. Dans cette lettre, il lui disait :

> No vaya Ud. tampoco a tomar esta carta como la pretenciosa lección que aspira dar un escritor a otro. Habla a Ud. un joven que tiene probablemente mucho más que aprender de Ud. que Ud. de él, pero que tratándose de una mercancía –perdone Ud. la brutalidad de la palabra, en obsequio a la exactitud-, que va a buscar favorable colocación en el mercado que sirve de base a sus operaciones, trata, como es su deber y su derecho, *de ponerse de acuerdo con sus agentes y corresponsales en el exterior acerca de los medios más convenientes para dar a aquella todo el valor de que es susceptible*[235].

Même si la protestation est modérée par le ton de la lettre de Bartolomé Mitre, également écrivain, la relation hiérarchique qu'il établit entre le directeur et son correspondant est évidente. On notera aussi ses allusions aux relations avec le marché et à la chronique en tant que marchandise. Le marché édictait ses règles et chaque directeur avait pour mission de les faire respecter. La phrase « de ponerse de acuerdo con sus agentes y corresponsales en el exterior » doit être prise comme un reproche. Ce n'est pas un conseil, mais une critique conforme aux exigences de la politique du journal. De ce point de vue, l'apparition d'une nouvelle morale à laquelle devait se soumettre l'écrivain est indéniable. Cette morale est remplie de contradictions reproduites dans la rédaction des chroniques.

Il est ici pertinent de rappeler la condamnation dont a fait l'objet Charles Baudelaire à propos de ses commentaires dans la presse écrite et du pacte né des exigences commerciales du journalisme. Baudelaire dit :

> Mon cher M***, quand vous m'avez fait l'honneur de me demander l'analyse du Salon, vous m'avez dit : « Soyez bref ; ne faites pas un catalogue, mais un aperçu général, quelque chose comme le récit d'une rapide promenade philosophique à travers les peintures ». Eh, bien, vous serez servi à souhait ; non pas parce que votre programme s'accorde (et il s'accorde en effet) avec ma manière de concevoir ce genre d'article si ennuyeux qu'on appelle le Salon ; non pas que cette méthode soit plus facile que l'autre,

---

[234] José Martí, *Obras completas*, La Havane, Editorial Nacional de Cuba, 1963, tomo 9, p. 17.
[235] Cité par Gonzalo de Quesada y Miranda, *Martí, periodista*, La Havane: Rambla, Bouza y Comp., 1929, p. 105. L'italique est de notre fait.

> la brièveté réclamant toujours plus d'efforts que la prolixité ; mais simplement parce que, surtout dans le cas présent, il n'y en a pas d'autre possible[236].

Par ailleurs, nous ne pouvons ignorer le statut de *marchandises* des chroniques achetées par les journaux. Et à ce titre, une forme de censure est imposée par celui qui offre ce produit à un public consommateur. À partir de ces exigences, les écrivains modernistes ont peu à peu pris conscience de leur public, majoritairement féminin dans le cas des revues, et se sont mis à proposer des chroniques ayant une plus grande efficacité, soigneusement élaborées. De même, nous pouvons voir la nécessité des écrivains de fixer leurs propres stratégies et de se distinguer des autres qui travaillaient aussi dans les journaux et les revues. L'espace des bureaux de rédaction des journaux était partagé entre les reporters et les chroniqueurs. Les premiers sont essentiellement des communicants et ont comme principe l'efficacité du langage, perçu seulement comme un moyen de transmettre l'information – bien que celle-ci puisse aussi supposer des manipulations occasionnelles afin d'obtenir des effets d'accroche ou, dans les cas extrêmes, ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de presse à sensation. Le second, le chroniqueur, est un esthète. Les relations entre ces deux catégories de professionnels de la presse journalistique ont donc été très compliquées. José Ismael Gutiérrez nous explique, face aux exigences des éditeurs pour communiquer la nouveauté :

> Al primer tipo se entregarán los vulgares *reporters* (neologismo que aún conserva por entonces la ortografía anglosajona que le es propia); al segundo los *chroniqueurs* del modernismo del mundo hispano. Por consiguiente, pese a la tradicional "hibridez" ontológica del periódico, hacia la década del ochenta, aproximadamente, comienza a atisbarse una tímida diferenciación entre el reclamo "publicista" del diario y el lugar discursivo de las letras, es decir, entre la literatura y un uso del lenguaje específicamente periodístico[237].

Il est clair que l'adaptation au registre journalistique n'a pas toujours reçu un accueil favorable. Il s'agissait d'une négociation permanente, avec ses bons et ses mauvais côtés. C'est ce qu'a vécu l'écrivain Julián del Casal, qui, dans une de ses chroniques, décide de réfléchir sur la tâche journalistique. À ce sujet, il affirme :

> ¡Sí! El periodismo, tal como se entiende todavía entre nosotros, es la institución más nefasta para los que, no sabiendo poner su pluma al servicio de causas pequeñas o no estimando en nada los aplausos efímeros de la muchedumbre, se sienten poseídos del amor del Arte, pero del arte por el arte, no del arte que priva en nuestra sociedad,

[236] Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 351. Cet extrait apparaît dans son article « L'artiste moderne », dans lequel il parle du Salon de 1859. Il s'agit d'un texte sous forme de lettre adressée à Jean Morel.
[237] José Ismael Gutiérrez, *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*, p. 63.

> amasijo repugnante de excrecencias locales que, como manjares infectos en platos de oro, ofrece diariamente la prensa al paladar de sus lectores[238]

Dans cette réflexion acide, cet écrivain cubain situe le journalisme dans les métiers de moindre importance, très loin de ce qu'il considère comme le véritable art, mais qui s'offre au lecteur sans fausseté. Julián del Casal et les autres écrivains modernistes ont été confrontés à ce type d'espaces de production textuelle. Certains d'entre eux, non seulement pour des raisons économiques mais aussi pour le côté attractif de la popularité auprès des lecteurs, ont été absorbés par ce genre de demandes. L'écrivain revendique sa condition d'artiste mais, paradoxalement, pour maintenir et alimenter son ego de dandy désinvolte, a dû céder dans de nombreux cas aux exigences de ce marché. Dans le même texte, Julián del Casal ajoute :

> Así el periodista, desde el momento que empiece a desempeñar sus funciones, tendrá que sufrir inmensos avatares, según las exigencias del diario, convirtiéndose en republicano, si es monárquico, en libre pensador, si es católico, en anarquista si es conservador[239].

Le Cubain Del Casal a pris conscience de cette relation complexe qui s'est créée entre le créateur, la presse et le public :

> Escribiendo con frecuencia, como lo hace el periodista, la pluma adquiere cierta soltura, pero a cambio de esto, ¡cómo se aprende a cortejar la opinión pública, cómo a aniquilar las ideas propias, cómo a descuidar el pulimento de la frase, cómo a expresar lo primero que se ocurra y cómo a aceptar el gusto de los demás[240]!

L'une des réussites des modernistes pour maintenir cet équilibre entre leur condition d'artiste et de journaliste, a été d'avoir conquis l'espace de la presse pour la publication de leurs poèmes et nouvelles. De cette façon, le caractère populaire de la chronique a permis aux lecteurs d'accéder aux autres productions purement littéraires. Ainsi, selon le contexte politique, social et culturel dans lequel l'écrivain moderniste a vécu en Amérique latine, il a su défendre son art et son idéal esthétique et a essayé, dans la mesure du possible, de garder du recul par rapport aux relations de pouvoir dans le milieu de la presse.

> El periodismo puede ser, dado el odio que en él se respira hacia la literatura, la mano benefactora que, llevando el oro a nuestros bolsillos, coloque el pan en nuestra mesa y

[238] Texte paru sous le titre de "*Bonifacio Byrne"* (1893), en José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, *La prosa modernista hispanoamericana*. *Introducción crítica y antología*, Madrid, Alianza Editorial, 1998,p.185-186.
[239] *Ibid.*, p. 186.
[240] *Ibid*.,p. 186-187.

> el vino en nuestro vaso. ¡Ay! Pero no será nunca el genio tutelar que nos ciña la corona de laurel[241].

Même si la condamnation de Julián del Casal est l'une des plus conflictuelles à ce sujet, ce n'en est pas moins un bon exemple du sentiment de frustration partagé par de nombreux écrivains de son époque, comme nous l'avions aussi constaté chez José Martí. De plus, ce qu'il considère comme un regret du XIXe siècle, a finalement eu un effet positif lors de la relecture de cette prose moderniste pendant les premières décennies du XXe siècle. Nous faisons allusion à la crise du langage artistique qui s'est produite à la Belle Époque. Le style a été de plus en plus déconsidéré face à l'immédiateté du discours journalistique. D'après les observations de José Ismael Gutiérrez, cela a abouti à une lente marginalisation de la chronique littéraire moderniste :

> Los cronistas modernistas acentúan, en cambio, el subjetivismo de la mirada y sobreescriben para desmarcarse de los reporteros. La crónica se convierte entonces […] en una forma de escritura periodística obsoleta, anacrónica[242].

Rubén Darío a été moins virulent lorsqu'il a donné son avis sur le métier de journaliste et les écrivains. Darío n'a pas seulement été le moderniste le plus représentatif par la qualité de son œuvre, mais également celui qui a exercé pendant le plus de temps le métier de journaliste, dans plusieurs pays hispanophones. Ce travail a été l'une de ses principales sources de revenus. À ce propos, il affirme :

> El periodista que escribe con amor lo que escribe, no es sino un escritor como otro cualquiera. Solamente merece la indiferencia y el olvido aquel que, premeditadamente, se propone escribir, para el instante, palabras sin lastre e ideas sin sangre[243].

À partir de l'avis de Rubén Darío ou de Julián del Casal, nous remarquons que dès la fin du XIXe siècle, les écrivains modernistes réfléchissaient sur le rôle de l'écrivain dans la presse hispano-américaine et sur la façon dont elle influençait les procédés d'écriture. Pour Darío, il a été important d'avoir conscience d'une chose : la différence entre écrire sur l'instant, suivant les préceptes de Baudelaire et « écrire pour l'instant ». C'est ainsi que les auteurs ont pu accepter leur travail de journaliste avec plus de dignité et se consacrer pleinement à ce métier. En général, les éditeurs leur demandaient de rédiger des chroniques. Dans un premier temps, nombre de ces chroniques provenaient de l'expérience des voyages de l'écrivain, en

[241] *Ibid.*
[242] José Ismael Gutiérrez, *op. cit.* p. 90.
[243] *Ibid.* p. 203.

particulier pendant qu'ils vivaient en Europe. Le cosmopolitisme du chroniqueur a été très important et a bénéficié d'une grande popularité parmi le public. Les auteurs écrivaient aussi des chroniques sur les événements du quotidien ayant le plus d'impact : les fêtes mondaines ; les visites de célébrités (actrices, chanteurs, toreros, écrivains, politiciens, etc.), les crimes les plus impressionnants (ce sera plus tard la source du récit policier en Amérique latine), l'inauguration de monuments, de rues ou d'avenues, etc. Le changement de la cartographie était un thème récurrent et correspondait aux attentes liées à la modernisation. Logiquement, le langage a peu à peu gagné en complexité, le lexique est parfois devenu plus technique, notamment lorsqu'on décrivait avec émerveillement les nouvelles inventions scientifiques. Mais d'autre part, le ton était plus léger et devenait frivole lorsque l'on faisait allusion aux célébrités de l'époque, aux spectacles, à la mode.

Comme nous pouvons le constater, la chronique se nourrit du présent, des faits divers récents, et l'écrivain doit les décrire. Cela implique une vision propre à l'écrivain. Autrement dit, la chronique devient l'expression du regard moderniste sur la réalité, non seulement pour la décrire mais aussi pour la réinterpréter, pour pouvoir décoder chacun de ses éléments et les soumettre à une nouvelle expression artistique de la modernité. Sur ce point, nous pouvons souligner l'une des principales différences entre la chronique et l'essai : la chronique fait partie du présent, l'information est son mobile et prétexte alors que l'essai traite un thème, présenté et développé dans une certaine atemporalité. Il est évident qu'à de nombreuses reprises, la frontière entre ces deux genres s'estompe d'autant plus pour les modernistes chez qui l'hybridation des genres est un élément distinctif du discours narratif. Nous pouvons trouver des chroniques où le thème d'actualité est laissé de côté pour privilégier la réflexion et s'attacher au motif esthétique, se rapprochant ainsi de l'essai. De même, dans l'essai moderniste, nous remarquons des moments tournés vers la vision du présent, la remise en question de cette réalité en marche.

À propos de cette nouvelle vision de la réalité, le spécialiste Aníbal González soutient qu'à partir de l'influence du journalisme français du XIXe siècle, la chronique se situe entre ce qu'il appelle trois institutions textuelles : la philologie, la littérature et le journalisme[244]. Par rapport au journalisme, la chronique dépend de l'immédiateté et de l'efficacité du commerce, coincée entre l'offre et la demande. D'un point de vue littéraire, la chronique doit divertir, faire preuve d'originalité dans ses thèmes et ses informations, mais aussi posséder une conscience

[244] Voir l'article de Aníbal González, "Crónica y cuento en el modernismo" en Enrique Pupo-Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano*.

philologique de l'historicité du langage[245]. En accord avec cette situation expliquée par Aníbal González, la chronique possède des limites peu précises, raison pour laquelle son hybridation était prévisible. Les autres genres en prose pouvaient très bien ressembler à la chronique ou, avec une plus grande audace stylistique, échanger leur forme avec celle de la nouvelle par exemple. Dans cette perspective, nous trouvons également des textes dans lesquels le caractère fictif de la nouvelle est dilué pour s'intégrer à la modalité factuelle de la chronique.

Il faut cependant préciser que le genre de la nouvelle pratiqué par les modernistes ne présentait pas non plus des contours clairs quant à sa conception et à son écriture. Beaucoup de chroniques paraissent donc comme des nouvelles, avec l'inclusion de personnages, d'une trame et d'un développement narratif. Il en va de même pour des nouvelles réunies par les écrivains modernistes mais qui, dépourvues de conflits, voire de personnages, sont plutôt proches des chroniques. Une des raisons de la fusion ou de l'échange entre les genres est la présence d'un regard subjectif dans les deux. Le regard subjectif est évidemment développé par l'auteur et, dans le cas des nouvelles, par le narrateur.

La chronique, étant donné ses caractéristiques discursives, devait exiger une plus grande objectivité. Dans la chronique moderniste, l'écrivain cherchait à transcender les faits, l'information même, et à enquêter sur les mystères de la nature humaine. Ainsi, nombre de chroniques modernistes employaient l'information comme métaphore de la complexité de la vie et la développaient ensuite en accord avec les idéaux esthétiques. Comme nous l'avons souligné, il est fréquent de trouver dans les textes d'un même auteur – comme Gutiérrez Nájera ou Martí, pour ne citer qu'eux – des chroniques écrites dans un langage alambiqué, baroque, plein d'images surchargées et mièvres ; et d'autres chroniques bien plus concises, directes et réfléchies. Nous pouvons mentionner par exemple les chroniques « Fiesta de la Estatua de la Libertad » (1886) de José Martí, qui prétend relater les cérémonies après le don de la Statue de la Liberté de la part du gouvernement français aux États-Unis et où la subjectivité du chroniqueur est annoncée dès le début. Le texte commence ainsi : « Terrible es, libertad, hablar de ti para el que no te tiene[246] ». La chronique « El terremoto de Charleston » (1886), dans laquelle cette catastrophe donne l'opportunité de réaliser une description suggestive de la ville à l'époque est un autre exemple.

> Un terremoto ha destrozado la ciudad de Charleston. Ruina es hoy lo que ayer era flor, y por un lado se miraba en el agua arenosa de sus ríos, surgiendo entre ellos como un

[245] Anibal González, *loc. cit.* p. 158.
[246] José Martí "Fiesta de la Estatua de la Libertad", en José Olivio Jiménez, *op. Cit.*, p. 126.

> cesto de frutas, y por el otro se extendía a lo interior en pueblos lindos, rodeados de bosques de magnolias, y de naranjos y jardines[247].

Il se passe la même chose dans « Crónica color de bitter » (1882) de Manuel Gutiérrez Nájera. Ce texte parle d'un tremblement de terre à Mexico. La gravité de l'incident et l'exigence d'un reportage dans la presse supposerait la rédaction d'un texte avec un caractère informatif bien plus présent. Toutefois, dans ce cas, un autre registre narratif remplace le lyrisme des descriptions de José Martí. Cette chronique débute de la manière suivante :

> No tiembles ya; las aves azoradas, que volaban en todas direcciones, han vuelto a pararse en las cornisas de las casas y en las cruces de las torres los árboles no sacuden más sus cabelleras trágicas, y el dormido titán que habita las entrañas de la tierra, yace descoyuntado, inerme y mudo, como el demente cuando pasan sus accesos[248].

Notons que dans les exemples cités, le rythme de la prose des modernistes adopté dans les chroniques était différent du discours journalistique. Ce dernier est habituellement concis, composé de phrases courtes et avec une faible adjectivation. Alors que dans le style moderniste, bien au contraire, on utilise les propositions subordonnées, longues et avec une syntaxe capricieuse. L'adjectivation est hyperbolique et chargée d'épithètes et de synesthésies, comme lorsque nous lisons *« aves azoradas », « cabelleras trágicas »*, etc., plus proches du langage poétique que de la prose. Nous observons, dans la même chronique de Gutiérrez Nájera, une prédilection pour la description des éléments accessoires à la narration de la chronique. Il y a un souci du détail, retardant l'action et offrant même au lecteur une scène figée, qui ne fait qu'ajouter de la tension au texte :

> El pastel que dejaste mordido sobre el plato blanco; la diminuta copa de *chartreuse*, que no tuviste tiempo de apurar; mi cigarro encendido, y el coqueto escarpín color de rosa, que abandonó sobre la alfombra tu pie impaciente, nos observan con burla socarrona[249].

À la puissance du discours s'ajoutent le chromatisme (blanc, rose) et la plasticité des images. Dans le passage cité, les impressions visuelles ont la vedette. Ce sont les objets qui apportent de l'animation pendant l'absence du couple. Le gâteau, l'assiette, le verre et l'escarpin représentent la présence de la femme, merveilleusement imagée par la synesthésie « *coqueto escarpín* » ou la délicatesse suggérée par l'image de « *la diminuta copa de chartreuse* », alors que la cigarette est l'image du narrateur. Cet effet est réussi grâce à la

[247] Martí, *loc. cit*. p. 148.
[248] Manuel Gutiérrez Nájera, "Crónica color de bitter", en José Olivio Jiménez, *op. cit.*, p. 165.
[249] *Ibid.*, p. 166.

continuité de l'action que suggèrent le gâteau croqué, la liqueur à moitié bue et la cigarette allumée, se consumant lentement. De plus, Gutiérrez Nájera oppose ce passage aux autres, qui offrent une séquentialité narrative digne d'une nouvelle, où les actions se succèdent vertigineusement :

> La madre corría a la cama donde descansaba el pequeñuelo, para llevarlo a la calle. Los prudentes se colocaban en los quicios de las puertas. Los que no decían ¡Jesús!, proferían lo más enérgico de las interjecciones españolas. Mientras las torres de la Catedral se dirigían sendos saludos, inclinando sus enormes sombreros de campana, un ratero hacía cosecha de relojes en la plaza[250].

Sur ce point, la chronique moderniste accentue encore son hybridité et se confond avec la nouvelle, l'étude de mœurs, ainsi que l'essai et ses réflexions philosophiques, religieuses, morales, politiques, etc. Mais elle fait également preuve d'un syncrétisme qui, paradoxalement, la distingue par sa diversité.

2.4 Les chroniques de voyage dans le modernisme

Un autre des thèmes favoris des chroniques modernistes est le voyage. L'information d'intérêt public est mise de côté pour placer le chroniqueur et sa vision en tant que protagonistes de son propre texte. Les voyages des écrivains modernistes ont favorisés la rédaction des chroniques les plus remarquables de cette période. Pour l'écrivain moderniste, le voyage représente la connaissance intérieure. Au-delà du déplacement physique, un déplacement de sa subjectivité avait lieu, le transformant en traducteur de ce qu'il observait. Le moderniste, à l'instar de ce qui se faisait dans les chroniques des Indes, cherchait à réinterpréter et à donner une nouvelle lecture d'un espace qui lui était méconnu. Le mystère l'attire et il cherche à se plonger dedans. Les chroniques modernistes de voyage ont rapidement acquis une certaine importance dans l'écriture de la fin du XIXe et des débuts du XXe siècle. De nombreux écrivains ont concilié le fait de sortir de leurs pays respectifs avec celui d'augmenter leurs publications journalistiques. Un des objectifs était de voyager en Europe, notamment en France, et plus précisément, à Paris. Les raisons de séjourner à Paris étaient complexes, mais toujours attrayantes. Comme l'affirme Jean-Claude Villegas :

[250] *Ibid.*, p. 168.

> C'est la recherche absolue de la beauté, mais aussi celle du plaisir et de la liberté, que seule peut procurer la capitale française. C'est l'affirmation de l'individualisme comme première valeur de l'art. C'est une soif démesurée de reconnaissance que seul Paris est susceptible de lui apporter. C'est cette ouverture d'esprit qui règne dans la capitale française, et surtout ce brassage culturel permanent qu'elle suppose, son cosmopolitisme[251].

Les écrivains ont débarqué dans cette ville pour de longs séjours et l'ont transformée en centre culturel. Ils avaient également un grand intérêt pour les voyages en Orient. L'exotisme avait un grand pouvoir d'attraction sur les écrivains modernistes. Le Japon a été visité par Juan José Tablada, par exemple, envoyé par la *Revista Moderna* de México, et ses chroniques ont été publiées régulièrement sous le titre « En el país del sol », puis réunies dans un livre éponyme en 1919. Gómez Carrillo a recueilli cette expérience dans sa chronique « De Marsella a Tokio », parue plus tard dans son livre *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*, en 1906.

Le voyage en lui-même est devenu un sujet de réflexion pour les écrivains modernistes, ce qui démontre la pratique constante d'une critique sur l'action et la création. Amado Nervo dans sa chronique « ¿Por qué va uno a París? » parue en 1902, après avoir nommé et méprisé les motivations banales et éloignées de tout but artistique, souligne chez le véritable voyageur ses envies de « el placer del regreso[252] ». La remémoration permet à l'auteur de reconstruire, grâce au langage et à sa sensibilité moderniste, les villes visitées, vues de l'extérieur, mais aussi l'esprit de leurs rues et de leurs habitants.

Le Guatémaltèque Enrique Gómez Carrillo remarque un autre aspect fondamental, quand il affirme dans sa chronique « La psicología del viajero » :

> Un artista del viaje debe figurarse que escribe para personas que ya conocen el país que describe [...]. Además tiene que creer que su público es culto y que sus alusiones y sus evocaciones históricas o legendarias son comprendidas[253].

Il est très probable que les éditeurs n'ont pas partagé cet avis et qu'au contraire, ils réclament une chronique bien plus légère, pensée pour un lectorat de masse, sans grande expérience du voyage et qui ne serait pas soumis à des références savantes. Néanmoins, l'écrivain moderniste éludait, autant que possible, ces exigences éditoriales, et considérait implicitement son lecteur cultivé et capable de partager sa propre sensibilité.

---

[251] Jean-Claude Villegas, *op. cit*., p. 74.
[252] Amado Nervo, "¿Por qué va uno a París?", en José Olivio Jiménez, *op. cit.*, p. 204.
[253] Enrique Gómez Carrillo, "La psicología del viajero", en José Olivio Jiménez, *op. cit.*,p.217-218.

L'extrait de l'une des nombreuses chroniques de voyage de Rubén Darío contient un passage illustrant la configuration de ce type de lecteur savant. Dans ce cas, l'extrait provient de la chronique intitulée « Jardines de Francia » :

> La primavera debe haberle aromado muchas veces, tras la inútil frialdad de los inviernos, pues se siente en el ambiente el imperio de la juventud, el triunfo de la vida. Noto los bustos: el uno es de Lamartine, el otro de Víctor Hugo, el otro de Verlaine... En un lago cercano se hace presente la curva armoniosa de un cuello de cisne, blanco y sincero –que apenas parece haber visto pasar de lejos a Mallarmé[254] [...]

Une autre caractéristique soulignée par Amado Nervo et partagée par ses contemporains est *le désir de nouveauté*[255]. Cette caractéristique est décisive pour la sensibilité moderniste et se retrouve aussi dans la poésie, la nouvelle, le roman, l'essai, etc., en tant que ligne directrice esthétique inévitable. Les écrivains hispano-américains ont insisté dans la modernité sur la préférence pour le *nouveau et différent*, comme le signalera Octavio Paz[256]. Le lieu à découvrir lors du voyage, cet espace nouveau encourage l'idéal de l'écrivain moderniste. Dans sa chronique, Amado Nervo a ajouté : « [se] busca intuitivamente la novedad; es decir, un estado diferente de los estados por que ha atravesado, una modalidad distinta de su vida, ser otro *yo* dentro de otro *medio*[257] ».

D'après les écrits de Nervo, nous voyons que « *ser otro yo* » dans un espace qui, à l'origine, est étranger, implique aussi d'être un *autre* dans l'écriture. Il existe une sorte de déchiffrement de l'auteur lui-même dans le texte qui se découvre et se lit à partir de son expérience dans un autre milieu physique. En revanche, il y a une nuance remarquable à propos de ce concept d'être *autre et nouveau* proposé par Amado Nervo. Afin d'interpréter clairement son affirmation, voici la proposition du Mexicain :

> El hombre no va ni ha ido jamás tras de la dicha. El hombre va y ha ido siempre tras de lo nuevo. De aquí la ley imperiosa del progreso. Las razas se cansan de un dolor viejo, de un dolor viejo que viene a convertirse en una discreta felicidad, y caminan ansiosos de *un dolor nuevo*, que es una emoción desconocida[258].

Au sujet de cette *vieille douleur* et de la nécessité d'une *nouvelle douleur*, que Nervo préfère appeler « emoción desconocida », nous notons une forte présence du décadentisme, dans le fait qu'avec son pessimisme et son attrait pour les forces obscurantistes et le

---

[254] Rubén Darío. « Jardines de Francia », en José Olivio Jiménez, *op. cit.*, p. 201.
[255] Amado Nervo, "¿Por qué va uno a París?", en José Olivio Jiménez, *op. cit*. p. 205. L'italique est de notre fait.
[256] Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix-Barral, 1974, p. 154.
[257] *Ibid.*
[258] Amado Nervo, *op. cit*. L'italique est de notre fait.

mysticisme, paradoxalement, il accorde une impulsion créatrice aux écrivains, parce que cette « discreta felicidad » se nourrit de nouveaux codes esthétiques. Aller à Paris signifiait donc pour les écrivains modernistes hispano-américains, aller au centre d'une civilisation vieillissante, décadente, mais en même temps, dans un paradis artificiel présent dans l'œuvre de Charles Baudelaire, de Théophile Gautier, de Paul Verlaine, de Villiers de L'Isle Adam et bien d'autres. L'écrivain moderniste vénézuélien Manuel Díaz Rodríguez, dans sa chronique « Alma de viajero », s'accorde avec Nervo sur certains points. Dans son texte, en parlant du départ des villes visitées, il nous dit : « Cada adiós es una muerte distinta: morimos para cierto género de vida, para algunos seres y algunas cosas, y cada una de esas muertes es *un dolor nuevo*[259] ».

Selon Díaz Rodríguez, cet *autre* suggéré par Nervo disparaît une fois qu'on abandonne le lieu visité. D'une certaine façon, le voyageur se construit et se détruit dans sa propre traversée mais il laisse une empreinte sur l'écrivain : cette *nouvelle douleur* qui sera revisitée en souvenir. Quelques lignes plus loin, cet écrivain affirme :

> Por otra parte, cada ciudad que visitamos es, con raras excepciones, una ilusión de menos. Lo que desde lejos vimos, con los ojos de la imaginación, esplendoroso y grande, lo hallamos de cerca pequeño y sin brillo[260].

L'écrivain moderniste a idéalisé la ville qu'il visite et dans de nombreux cas, la réalisation du voyage a représenté une déception. Comme l'explique Gisela Heffes, l'espace urbain visité a concentré les tensions et les conflits propres à la vie moderne et c'est dans le milieu de la ville qu'ils ont acquis une plus grande visibilité[261]. Ce chaos urbain produit par la modernité a souvent suscité un rejet chez l'artiste moderne, mais il continue en même temps à le séduire. Précisons que ces voyageurs ne se sont pas seulement concentrés sur les villes européennes, mais ont été également fascinés par les villes latino-américaines qui, dès 1880, ont connu une accélération au niveau de leurs transformations économiques et sont devenues visibles dans l'expression de la vie moderne et du progrès[262]. Les citations précédentes nous permettent donc, d'affirmer que la raison d'être des chroniques modernistes est le désir de réaliser le voyage et ensuite, de préserver son souvenir. L'écrivain Enrique Gómez Carrillo se rapproche de cette idée et apporte l'une des contributions les plus justes à propos de la chronique de voyage pratiquée par les modernistes, dans le texte cité précédemment :

---

[259] Manuel Díaz Rodríguez, "Alma de viajero", en José Olivio Jiménez, *op. cit.*, p. 208. L'italique est de notre fait.
[260] *Ibid.*, p. 210.
[261] Gisela Heffes, *op. cit.* p. 172.
[262] *Ibid.*, p. 99.

> Por mi parte, yo no busco nunca en los libros de viaje el alma de los países que me interesan. Lo que busco es algo más frívolo, más sutil, más pintoresco, más poético y más positivo: la sensación. Todo viajero artista, en efecto, podría titular su libro: *Sensaciones*[263].

Le conseil de Carrillo a été suivi par un de ses amis modernistes, l'écrivain péruvien Ventura García Calderón, dont le premier recueil de chroniques, publié en 1908, avait pour titre *Frívolamente… Sensaciones parisinas.* La vision de Gómez Carrillo, sa conception du voyageur artiste fait passer les sens avant le raisonnement. Par conséquent, la subjectivité du voyageur est indispensable à la chronique moderniste. En revanche, cela ne signifie pas que l'objectivité soit bannie de sa vision. L'écrivain moderniste, en tant que journaliste littéraire, comme nous l'avons affirmé plus haut, ne peut pas éviter la totalité du propos informatif, ni la dépendance à l'égard de l'immédiateté de l'information dans ses chroniques. Les chroniques peuvent s'intéresser à des éléments personnels concernant l'écrivain et favoriser la relation du moi-artiste voyageur avec la nouveauté. Gómez Carrillo éclaircit ce point lui-même lorsqu'il soutient que :

> Hoy el viajero es objetivo y artista. Cuando es personal, tiene que ser lírico [...]. Lo único que se le permite es que exhale, en una prosa sensible y armoniosa, las sensaciones de su alma[264].

Nous déduisons donc qu'il établit ici ce qui pourrait être une opposition entre *objectif*, en relation avec le travail journalistique, et *artistique*, le moderniste privilégiant les sens et la subjectivité. L'harmonie et la sensibilité que cet écrivain défend en tant qu'éléments constitutifs de la chronique de voyage, viennent de l'attitude ambivalente de l'écrivain moderniste. Cela requiert régulièrement la présence des forces vivantes et mobiles de la nature que le chroniqueur doit décrire. « Y lo único que no he visto nunca, ni en la Tebaida macabra, ni aun a orillas del mar Muerto, es un paisaje difunto, un paisaje quieto, un paisaje invariable[265] ».

Cette mobilité du paysage équivaut à la mobilité de la nouvelle conscience artistique entretenue par le modernisme. L'écrivain moderniste hispano-américain ne reste pas tranquille, il enquête, recherche, approfondit les mystères et utilise les différents registres littéraires donc il dispose pour légitimer un langage et une sensibilité.

---

[263] Enrique Gómez Carrillo, *op.cit*, p. 215.
[264] *Ibid.*
[265] *Ibid*., p. 217.

2.5 La chronique moderniste péruvienne

Réfléchir à la pratique de la chronique au Pérou dans le cadre que nous nous sommes fixés, implique nécessairement de considérer que, pendant cette période, ce genre a conservé une série de traits et de caractéristiques nous permettant de le percevoir avec un caractère unitaire. Puisqu'il s'agit du modernisme et de l'éclectisme qui lui est inhérent, notre tâche est naturellement d'établir et d'analyser un corpus textuel pouvant nous offrir une vision d'ensemble, et définir de quelle façon ces textes sont construits en tant qu'expression de la modernisation péruvienne. Mónica Bernabé propose une entrée en matière intéressante au sujet de la chronique moderniste péruvienne. Elle soutient que les *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma (1833-1919) représentent un point d'inflexion dans la future chronique nationale, car elle propose de récupérer la densité de l'histoire sans en perdre la capacité narrative, depuis « un habla heteróclita y dialógica[266] ». Ce dernier aspect est fondamental et s'applique à la chronique moderniste – dans ses différents registres et modalités – bien plus qu'à la pratique de la nouvelle. Bernabé ajoute que « Palma realiza una minuciosa reconstrucción filológica de la colonia y de la independencia y da comienzo a una crítica de la modernidad desde la irrisión de la autoridad jerárquica del discurso histórico[267] ». Cette modalité discursive, selon Bernabé, se retrouve dans les chroniques traitant de la politique de l'époque, dans lesquelles l'anecdote, la médisance et le discours satirique ont été employés pour la représenter. Elle repère surtout cet aspect dans les chroniques d'Abraham Valdelomar et de José Carlos Mariátegui, mais il est également présent dans les écrits d'autres modernistes péruviens comme Manuel Beingolea, Aurora Cáceres ou Jorge Miota, entre autres. Bernabé mentionne aussi ceux qui adaptent l'esthétique décadentiste et l'ironie ou l'humour subtil détectables dans les textes de Ricardo Palma. Parmi ces derniers auteurs, nous pouvons citer Ventura García Calderón, Clemente Palma ou encore Enrique A. Carrillo. Nous pouvons aussi ajouter Manuel González Prada, qui n'a pas échappé à l'influence des traditions de Palma.

Mais nous ne pouvons réduire la distinction des caractéristiques de ces chroniques modernistes péruviennes au ton satirique du discours. À propos des chroniques de Ventura García Calderón, Esther Espinoza repère à son tour certains traits que nous considérons applicables à d'autres modernistes. En ce qui concerne la forme, nous trouvons le langage soutenu, les références aux cultures classiques occidentales et orientales, un souci de l'oralité

[266] Mónica Bernabé, *op. cit.*, p. 77.
[267] *Ibid.*

et le parler populaire. Il convient par ailleurs de prendre en compte ce que note José Ismael Gutiérrez :

> La crónica disuelve los antagonismos que han dividido a categorías antaño enfrentadas: lo artístico y lo no artístico, lo literario y lo paraliterario o literatura popular, la "alta cultura" y la cultura de masas ven desdibujados así sus límites genéricos[268].

Quant au contenu, dont nous ferons l'analyse en étudiant quelques chroniques, Espinoza précise l'intérêt des chroniqueurs pour la présentation d'une modernité en crise constante[269]. Il ne s'agit pas seulement de la modernité symboliquement parlant et des éléments la représentant, mais elle est directement attaquée. Nous voyons cela dans des discours analytiques semblables à des essais, dans des représentations plus proches de la fiction pleines d'allégories ou de traits d'humour –, ou dans un discours qualifié de « frivole » dans le contexte du modernisme, selon le Guatémaltèque Gómez Carrillo. De nombreux chroniqueurs, surtout Ventura García Calderón, n'ont pas uniquement critiqué la frivolité de la société bourgeoise du début du XXe siècle, mais ils ont eux-mêmes opté pour un genre de discours allégeant la critique, l'évitant, ou la transformant même par moments en célébration de la frivolité, et le chroniqueur lui-même est alors vu comme un « frivole stylé ». D'après Esther Espinoza :

> La frivolidad es una estrategia ideológica […] el frívolo es alguien que hace en la crónica lo que el dandy hace en la vida, es decir, escribir sin perder la sonrisa, sobre los temas más graves[270].

Il n'est pas difficile d'imaginer ces attitudes chez García Calderón et surtout chez Abraham Valdelomar. Pour Espinoza, bien qu'elle l'applique à Valdelomar, cette caractéristique peut s'étendre aux autres modernistes. Les chroniqueurs péruviens se sont confrontés à un public qui n'était absolument pas prêt à recevoir les nouvelles de la modernité, ni à assimiler les attitudes frivoles ou les signes de dandysme de ses auteurs[271]. Néanmoins, cela a impliqué une attitude encore plus radicale de la part de l'écrivain pour construire symboliquement ce public et l'intégrer dans ses nouveaux discours de la modernité[272]. Par conséquent, les expériences de la modernité ont été inégales chez les chroniqueurs péruviens. Par exemple, la frivolité et le dandysme sont présentés suivant différentes modalités d'adoption, d'assimilation et de réinterprétation. Si pour García Calderón, la frivolité vient

[268] José Ismael Gutiérrez, *op. cit.*, p. 69.
[269] Esther Espinoza E., "La crónica de Ventura García Calderón", *Letras*, n° 83, 2012, p. 83.
[270] *Ibid.*, p. 85.
[271] Esther Espinoza, *Fuegos fatuos*, p.10.
[272] *Ibid.* p. 12.

plutôt de goûts aristocratiques familiaux, pour Valdelomar, il s'agit plutôt d'une attitude essentiellement esthétique. García Calderón écrivait ses chroniques lors de voyages financés par les rentes de la famille, alors que Valdelomar le faisait en occupant des postes publics ou en tant que correspondant pour un journal, c'est-à-dire comme employé d'une entreprise. Ainsi, nous pouvons repérer chez Valdelomar une attitude moderniste de dandy, une identité adoptant les modèles de sa propre représentation textuelle. Mais il était aussi exposé aux conflits et aux contradictions dus à sa condition de salarié. Si nous pensons à José Martí ou à Rubén Darío, cette condition – qui était en réalité commune à l'époque – décrit le chroniqueur comme un individu soucieux du lecteur, de ses goûts et de sa fidélité aux journaux.

En commençant une série de chroniques dans le journal *La Opinión*, en décembre 1911, Abraham Valdelomar annonce que l'intérêt de ses chroniques se trouve dans « las pequeñas grandes cosas ». De cette manière ressort le quotidien, l'anecdotique, voire le caractère local de ses informations, mais c'est le chroniqueur qui lui donne une plus grande importance, en accord avec sa sensibilité nouvelle. À propos de l'esthétique et de la mission du chroniqueur, Valdelomar, non sans ironie, précise que le chroniqueur ment. Ses explications sont justifiées :

> Pero hagamos aclaraciones. Nosotros, los cronistas, mentimos sinceramente, mentimos hasta por moral, porque ello divierte al público, el cual prefiere las crónicas frívolas a las disquisiciones académicas y las contiendas filosóficas. Además, dicho sea en descargo, no siempre mentimos. En nuestro convencionalismo casero y aldeano nos conocemos tanto que ya el lector sabe cuándo el cronista dice la verdad, cuándo siente de todo corazón y cuándo frívolamente habla con justicia y defiende lo bueno y bello[273].

Dans cette citation, nous avons un chroniqueur qui se sert de l'ironie pour construire un double discours, et sait qu'il ne doit pas être pris au sérieux. Pourtant, il est opportun de s'arrêter sur le fait que le chroniqueur ne conçoit pas ses écrits comme une transcription ni le témoignage de faits concrets, mais comme des recréations de ces derniers. La réalité n'est pas la même dans sa représentation textuelle. Mais ce n'est pas non plus de la fiction. La stratégie du lecteur de chroniques est déterminée par sa capacité réinterprétative. Des faits racontés ou reproduits comme les symboles de la contemporanéité. Un autre aspect intéressant : l'opposition entre le discours académique et celui que Valdelomar considère frivole, car c'est celui qui intéresse le plus le public, considéré ici comme consommateur, client, et pas nécessairement comme sujet récepteur de l'art. Ce qui provoque, comme nous l'avons expliqué à plusieurs reprises, une relation tendue et conflictuelle entre l'auteur moderniste et

[273] Abraham Valdelomar, *Obras Completas*, Vol. III, p. 173.

son travail de journaliste, deux activités qui finalement expriment deux aspects déséquilibrés de la modernisation esthétique et de la modernisation économique.

Un autre aspect remarquable de la chronique moderniste péruvienne que nous devons reprendre est le genre de la chronique de voyage. Dans le cadre de notre recherche, nous avons analysé les chroniques « Algo de París » (1891), « Una tempestad en París » (1891) et « El entierro de Renán » (1899) de Manuel González Prada[274]. Paris a été le point de référence des modernistes, mais pas seulement. Les romantiques péruviens ont aussi été attirés par cette ville et sa représentation de la modernité. Isabelle Tauzin, au sujet de Juan de Arona, soutient que cet écrivain « […] se aparta de la vida académica interesándose más bien por la ciudad que, a su parecer, mezcla modernidad e insalubridad[275] ». Cette attitude d'admiration et de rejet envers Paris sera un thème récurrent chez les modernistes. Comme l'affirme Jean-Claude Villegas à propos de Paris : « […] c'est à la fois avec elle et contre elle que s'est affirmée une littérature autonome et originale[276] ».

Revenons-en à Arona. Nous constatons que le regard de ce romantique péruvien anticipe la vision moderniste, permettant d'apprécier une certaine continuité dans la tradition péruvienne. Arona dit au sujet de Paris :

> Hay en París muchas calles angostas desaseadas, solitarias y sin acera, siendo lo más brillante los Bulevares: inmensas calles llenas de gente, de carruajes, de animación y de alegría[277].

Ce qui est surprenant chez cet écrivain, comme ce sera aussi le cas avec d'autres modernistes, c'est qu'ils ont idéalisé la modernité de Paris. Dans leur imaginaire, il s'agit d'une ville correspondant à des références littéraires. Ils la voient comme une construction fictive. Avec l'idéalisation des modernistes, la modernité de Paris est également perçue comme homogène. Mais ce sont les modernistes qui ont commencé à pressentir puis à prendre conscience de la coexistence du moderne et de l'ancien, comme les deux côtés de la modernité de Paris. Nous pouvons le voir dans les chroniques citées plus haut de González Prada, qui, à l'instar d'Arona, s'est aussi intéressé aux boulevards. Mais à travers son regard s'ajoute le chromatisme de la ville, la lumière, les ombres etc., et tout cela est affecté par la temporalité de l'observation, divisant la chronique en deux parties : le jour et la nuit. L'animation et la joie

[274] Voir le chapitre XX de la seconde partie.
[275] Isabelle Tauzin-Castellanos, "Los románticos peruanos y París", *París y el mundo ibérico e iberoamericano. Actas del Congres de la SHF*, Paris, Université Paris X Nanterre, 1998, p. 236.
[276] Jean-Claude Villegas, *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007, p. 216.
[277] Cité par Isabelle Tauzin-Castellanos, *loc.cit*. p. 237.

des gens perçues par Arona, dans les textes de González Prada ne sont que spectacle et imposture. Pour lui, le moderne s'expose, se montre, et la temporalité de l'exposition des personnages.change aussi De jour, on perçoit la frivolité, la superficialité des gens et leur envie de se montrer, mais ils sont en même temps des consommateurs, des acheteurs de grands magasins et de boutiques. De nuit, on observe un air décadent chez les passants, leurs visages sont blêmes et sont en harmonie avec l'image spectrale et carnavalesque de la ville.

Nous pouvons trouver une autre image de la conscience critique des chroniqueurs pour repérer, représenter et critiquer la modernité dans le texte de Federico Blume (1863-1936) intitulé « Panamá Hats », paru dans la section « Variedades » du quotidien *El Comercio*, le 22 février 1903. Cette chronique, signée sous le pseudonyme *El amigo de Tejerina*, remet en question l'imposition de la mode du panama dans la capitale. Ce texte met particulièrement en évidence les relations de tension entre la tradition et la modernité ; le chroniqueur est témoin, acteur et juge des nouvelles dynamiques sociales dans les espaces urbains. Ce sujet moderne observe et imagine, reconstruit ce qu'il voit et témoigne. Cette attitude dynamique du chroniqueur moderne est très justement décrite par Baudelaire dans son texte sur la modernité :

> Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire[278].

Dans ce cas, le fait de parler et d'interroger la modernité à partir de la satire du port du panama, à la mode à l'époque, devient un discours sur la modernité car le panama est image du transitoire et de la pérennité. L'auteur critique le fait que ce produit, traditionnellement utilisé dans le nord du pays, se soit récemment popularisé à Lima, dans les différents secteurs représentant cette nouvelle société. Il remet en question le port de ce chapeau dans la bourgeoisie, qui adopte une attitude décadente dans la ville de Lima. Ces passants sont « anémicos y tuberculosos dandys que pululan entre la esquina de Mercaderes y la Plaza ». Les chapeaux peuvent tout aussi bien être portés par les hommes politiques que par les commerçants ou les banquiers. Pour ce chroniqueur, la société de Lima a été envahie par cette mode pour un chapeau, qu'il considère « un tanto modernizado », autrement dit « d'actualisé », donc à la mode. À partir de cette observation, Blume met en lumière les

[278] Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 517.

nouvelles règles imposées par la modernisation : « ¡Oh poder de la moda! » Le pouvoir, évidemment, ne se résume pas à la mode, mais à l'imposition de nouveaux codes esthétiques acceptés comme étrangers. Les objets anciens, d'après Blume, ont subi une nouvelle relecture. Il nous explique qu'avant, le panama était le « humilde patrimonio de lecheras, fruteritas indígenas y de uno que otro criollón recalcitrante y cursi ». Les secteurs sociaux qui représentent la modernisation du pays ne sont pas composés des personnes décrites ci-dessus ; leurs situations marginales les écartent de ce processus de changement qui avait lien au Pérou depuis la fin du XIXe siècle. Mais ce phénomène est perçu comme récent par les chroniqueurs. « ¡Cómo han cambiado los tiempos! », nous dit Blume. Il affirme qu'un an plus tôt, les députés de province, quelques kilomètres avant d'arriver à la capitale, cachaient leurs chapeaux de paille pour dissimuler ce trait provincial, mais qu'au moment de la rédaction de cette chronique, le panama offre désormais une nouvelle image d'homme *civilisé.*

Blume, faisant appel à un discours satirique, se moque de ces hommes de province, y compris des politiques, qui représentent la *barbarie.* Le regard du chroniqueur, ne l'oublions pas, est celui d'un artiste dandy de la capitale. Les écrivains admirent et critiquent le processus de modernisation, mais la modernité était vue, avec une certaine supériorité, comme l'imposition de la culture (de la civilisation) sur l'ignorance (la barbarie). Blume critique en particulier la société de Lima qui est influencé par les modes européennes, mais il remet aussi en question l'image de la modernisation que prétendent donner les notables de province. En se moquant des autorités provinciales qui arrivent à la capitale, il écrit :

> Por una de aquellas ironías de la suerte, a través del flamante levitón, siempre resalta la fantástica silueta del ponchito, y por mucho que se inflen y espeten, se advierte en ellos algo de ojotas y cancha blanca, de coca y mote, que no se les quita nunca[279].

La censure est sévère venant de Blume. Il utilise les stéréotypes des habitants des Andes pour les discréditer comme citadins. Le texte suggère donc que la vraie modernisation est le fait des Liméniens. En revanche, Blume réduit cette pratique du désir d'être à la mode uniquement aux secteurs privilégiés de Lima. Il présente tous ceux qui n'ont pas assez d'argent pour copier la mode, le plus grand nombre, comme les agents d'une fausse modernisation. Ce sont des individus qui récupèrent les vieux chapeaux de famille en province et qui, en les modelant, leur donnent l'aspect de chapeaux importés. Comme dit l'auteur : « Una nueva noción de estética se ha apoderado de sus dueños y las abolladuras han asumido hoy el carácter de reglamentarias ». La critique de Blume ne s'en prend pas

[279] Federico Blume, « Panamá Hats », *El Comercio*, Lima, 22 février 1903.

seulement aux provinciaux, mais est également sévère à l'égard des Liméniens. Pour Blume, parler du panama comme d'une mode imposée aux Péruviens, c'est critiquer les nouvelles habitudes venant des États-Unis, non pas celles qu'il considère comme les meilleures actions d'un pays ayant fait preuve d'une rapide modernisation, mais plutôt copier ce qui est superficiel. L'auteur termine sa chronique en affirmant :

> Hoy nos han impuesto una moda, y ojalá mañana lleguen a imponernos su amor al trabajo, su espíritu de empresa y su respeto a la ley, para que así como actualmente los hemos imitado en la extravagancia de abollar nuestros propios sombreros, mañana los imitemos en algo más práctico, menos tonto, y tratemos de desabollar a este pobre país[280] […].

Cette chronique est la preuve que les Péruviens avaient conscience des changements qui avaient lieu dans le pays et des confusions qui apparaissaient dans la population au moment d'accepter ces changements, la manière dont ils devaient être intégrés au processus de modernisation en suivant le modèle américain. Cette chronique témoigne des premiers signes de modernisation de la vie urbaine au début du XXe siècle, mais aussi des problèmes qu'engendre le processus modernisateur dans une société fragmentée depuis la Colonie et qui exige une certaine clarification dans la recomposition sociale. Comme le remarque Paola Cortés-Rocca:

> En el contexto de los procesos de modernización de los estados nacionales en Latinoamérica, desenmascarar al sospechoso urbano, identificar y distinguir sujetos sociales es un modo de establecer los límites de la nacionalidad y de proponer modelos de ciudadanía[281].

Parmi les contributions des écrivains de fiction ayant rédigé des chroniques, le texte d'Enrique López Albújar (1872-1976) intitulé « De la terruca », paru dans *El Comercio*, le 14 février 1900, est particulier. Il s'agit d'une chronique de voyage qui, au lieu de décrire les découvertes de l'auteur lorsqu'il quitte sa région d'origine pour une terre étrangère, nous raconte le retour du chroniqueur, de la grande ville jusqu'à son petit village. Le motif même de la chronique est cette redécouverte de chemins déjà empruntés auparavant, mais l'expérience du voyage à l'étranger a permis à l'écrivain d'affiner ses sens et de percevoir l'ancien comme nouveau. Le regard esthétique de López Albújar nous offre une description qui montre peu à peu le passage de la modernité vers le traditionnel. Il est très symptomatique que l'auteur commence sa chronique par la phrase : « Je suis de retour. » Revenir n'implique pas seulement

[280] *Ibid.*
[281] Paola Cortés-Rocca, *op. cit.*, p. 163.

un déplacement, mais également un changement temporel. Il ne revient pas seulement à la terre natale, mais comme l'indique le titre, il rentre à sa « *terruca* ». Cette modalité linguistique régionale confère au lieu une certaine intimité et exprime la nostalgie. La vision du voyage de retour a comme référence le point d'arrivée, comme si le narrateur avait entrepris ce voyage avec son passé sur le dos, avec la tradition même.

Dans les premières lignes, en nous annonçant qu'il est arrivé en bateau et que les marins ont jeté l'ancre, López Albújar écrit : « Siento fuertes ráfagas de brisa que me traen reminiscencias de hogar y ecos de voces conocidas ». Dans ce texte, la nostalgie du chroniqueur imprègne les descriptions d'un lyrisme intense. Pourtant, ce lyrisme ne cherche pas à idéaliser ce qu'il observe, mais à offrir un nouveau regard, conscient des limites posées par le point de vue. Par exemple, alors qu'il est toujours en mer, il essaye de décrire la ville : « La perspectiva es pobre. En vano se buscará la simetría, el arte en el desbarajuste de sus casas ». Ensuite, l'image lointaine de la ville est comparée à celle d'un cadavre. Le port est perçu comme un endroit abandonné. À la descente du bateau et en marchant dans les rues, il ne découvre que des « callejuelas sucias y empinadas, con fetideces de marisco y de casa vieja enmohecida ». Dans ces descriptions, il est intéressant de préciser que, pour l'auteur, découvrir des câbles électriques ou les débuts de voies de chemin de fer est un signe, suivants ses mots, de *civilisation.* Pour le chroniqueur, arriver en ce lieu de civilisation est pourtant désagréable, ce qui attire notre attention. En effet, il a un sentiment de rejet et une certaine méfiance à l'égard de ce qu'il observe. L'auteur décrit les personnages urbains comme les représentants d'une modernité, mais cette modernité ne lui renvoie pas une image positive, au contraire, l'image est génératrice de dégradation. La chronique évoque autant les bourgeois que les ouvriers ou les gens qui somnolent, oisifs. Il agit de même lorsqu'il décrit les zones marginales du centre-ville : « Las penumbras de los callejones y la lobreguez de los solares imprimen un tinte melancólico, casi sombrío a esta población enferma, roída por el pauperismo y la inactividad ». Nous observons que l'image de la ville malade, insalubre, en contradiction avec le discours officiel d'une modernisation qui vante le progrès, et qui en réalité, n'est pas homogène, réapparaît chez cet auteur. Le progrès est principalement associé à la modernisation économique, et les chroniqueurs insistent sur cette contradiction.

Dans cette chronique, le trajet même du voyage permet d'être critique envers la société observée. López Albújar perçoit les contradictions du processus modernisateur, quand il écrit, à propos de la nouvelle bourgeoisie de Lima, qu'elle est plus préoccupée par les variations du marché boursier. En conséquence, l'auteur ressent « un retraimiento en la vida social y una indiferencia por todo lo que trasciende a ciencia y arte ».

Ce chroniqueur choisit le monde rural. Il rentre vers sa ville en train. De ce moyen de locomotion, il dépeint les paysages et insiste sur son regard d'artiste, bien plus soucieux des détails que des vues d'ensemble. Dans ses descriptions, la nature – les fleuves, les montagnes, les plaines, etc. – est plus présente à mesure qu'il pénètre dans la campagne et qu'il quitte les grandes villes. Toutefois, le chroniqueur prend soin de ne pas tomber dans l'idéalisation. Il est également critique lorsqu'il commente et décrit les villages qu'il traverse pendant son voyage de retour : « A primera vista se nota la miseria y se siente el malestar que experimenta todo el que viene de una ciudad grande y culta ». Le chroniqueur est touché par sa propre expérience de voyage. De la même manière, il souligne aussi les progrès dans les capitales de province où il y a désormais le téléphone, l'eau potable, l'éclairage électrique, etc. Mais sa méfiance perdure. López Albújar est impatient d'arriver chez lui, de s'éloigner de toutes ces expressions ou simulacres de la modernisation qui semblent vouloir s'imposer, mais qu'il refuse d'accepter. Dans sa production littéraire postérieure, il s'est concentré sur la thématique rurale ; il est impossible cependant de nier que sa formation d'écrivain a été marquée par cette expérience de la chronique moderniste, qui laissera son empreinte dans une prose stylisée et rythmée.

Parmi les nombreuses chroniques publiées dans les journaux par l'écrivain Jorge Miota (1871–1926), le texte « Barrios Altos, Cinco Esquinas-Cocharcas », paru dans *El Comercio* le 20 juin 1902, mérite une attention particulière. Les chroniqueurs péruviens ont voulu présenter un témoignage sur la ville de Lima – autant grâce aux évocations qu'en utilisant le présent – et exposer ces changements des dynamiques urbaines auxquels a été soumise la capitale du Pérou. Pour cette raison, parler de Lima signifiait revisiter la ville dans une nouvelle perspective. L'intérêt était porté sur les nouveaux monuments et les cérémonies d'inauguration, les nouveaux moyens de transports, les nouveaux quartiers, les nouveaux personnages de la ville. Mais les auteurs n'ont pas délaissé pour autant les espaces aux marges de la ville. Un puissant attrait pour ces endroits a perduré, parce que c'étaient également le lieu des crimes, ce qui, du point de vue journalistique, était un thème hautement attractif pour les lecteurs.

Dans les chroniques, comme celle de Miota, les espaces urbains étaient liés aux métiers de leurs habitants. Ainsi, dans le quartier de Cinco Esquinas, le chroniqueur rencontre des pyrotechniciens, des cuisinières préparant des *tamales*, des fabricants de harpes, des chapeliers, etc., c'est-à-dire une série d'artisans et de petits commerçants qui attirent un flot de clients, créant ainsi une ambiance bruyante de marché populaire. Ces personnages, qui auraient très bien pu apparaître dans une étude de mœurs, sont alors intégrés au discours contradictoire de la modernité. De plus chez Miota, l'image chaotique de ce quartier de Lima,

grouillant de monde, tranche avec la foi religieuse et les fêtes patronales qui ont lieu à quelques rues de là. L'auteur décrit l'apparence carnavalesque de cet espace qui, même s'il conservait les caractéristiques de l'époque de la colonie, était perçu, au début du XXe siècle, avec exotisme, comme un endroit pittoresque par le regard moderniste.

Comme nous l'avons indiqué, les chroniques de voyage ont été très populaires parmi les modernistes péruviens. L'Europe et ses grandes villes n'étaient pas le seul centre d'attention de ces voyageurs. Un intérêt grandissant s'est manifesté pour visiter et comparer le progrés de la modernité dans les autres villes latino-américaines par rapport à la capitale péruvienne. Jorge Miota a notamment comparé la ville de Montevideo à celle de Lima dans ses textes « Impresiones de Montevideo », une série de chroniques qu'il a publiée en juin 1902 dans le journal *El Comercio.* La première impression qu'il a de cette ville est de celle d'une « Lima arborada, más limpia, más alegre y blanca ».

Dans la première partie de cette chronique, Miota décrit méticuleusement son arrivée dans la ville uruguayenne depuis son embarquement à Buenos Aires. Le fait d'observer le paysage et de se concentrer ensuite sur les détails de ce qu'il observe charge son regard d'un lyrisme qui finit par le séparer de l'environnement. Miota se laisse porter par la communion du véhicule qui le transporte – un bateau – avec la nature dans laquelle il se déplace. Ce contexte crée un état particulier affectant la sensibilité de l'artiste. Miota nous dit que « todo adquiría en esos momentos la vaguedad nostálgica de los sueños de a bordo ». Le voyageur se distingue des autres passagers, qu'il identifie comme des touristes voulant, pour la plupart, aller à l'hippodrome de Palermo. Une fois installé dans la ville, il se plonge dans ses rues, d'abord suivant un itinéraire, puis ensuite, il avoue qu'il préfère se laisser porter par sa curiosité. La description qu'il fait depuis un moyen de locomotion est une image de dynamisme ; c'est là un sujet récurrent des chroniques. L'observation est dynamique et tend à montrer les choses d'une façon différente. Le point de vue se déplace et une séquence d'images nouvelles est alors créée. Miota dit qu'il est monté dans un tramway et en utilisant les verbes au présent, il actualise et partage ce qu'il voit, créant ainsi un effet de simultanéité. Il sait parfaitement quels moyens stylistiques utiliser pour produire ces effets sur le lecteur. Il se permet même de réfléchir sur ces stratégies textuelles :

> En el desfile cinematográfico de las calles al correr del tranvía, los detalles se funden en un tono general de frescura, de placidez-ambiente; en un bienestar solo conocido para el viajero; en el fondo de cuya alma turista reside el vago espejismo de los panoramas soñados y casi siempre presentidos, de intuiciones profundas, que acaban por comunicar al espíritu una fórmula de universalidad[282].

C'est une nouvelle expérience esthétique qui consiste pour l'artiste à regarder et à décrire la ville depuis un véhicule en mouvement. La vitesse imprime une temporalité particulière à la contemplation d'une image, qui se superpose aux suivantes, créant un effet cinématographique tant chez le chroniqueur que chez le lecteur.

Parmi les autres chroniques de voyage qui nous permettent de reconnaître le regard d'un moderniste péruvien sur une ville hispano-américaine, figurent celles de Manuel Beingolea (1881-1953). Il s'agit de la série intitulée « Croquis Bonaerenses ». L'une d'elles est particulièrement intéressante parce qu'elle qualifie Buenos Aires de ville *primitiva,* alors que dans la première chronique de la série, où l'auteur décrit en détail le trajet qui le conduit à cette ville, il en parle en termes de « cosmópolis ideal » ou « gran muestrario de Europa ». Après quelques jours passés dans cette ville, les impressions, sans avoir complètement changé, sont plus nuancées. Ensuite, l'idéalisation cède peu à peu la place à une description progressive de ce que représente cette agglomération. Beingolea ouvre sa chronique de la manière suivante :

> Buenos Aires es muy desigual. Su gran masa gris está formada por sucesivas yuxtaposiciones de pueblos adyacentes y barrios improvisados a la ciudad primitiva. Esta, en un principio edificada por Juan de Garay, en la orilla del Plata, era apenas una aldehuela de cinco o seis calles. Sucesivamente fue convirtiéndose poco a poco en capital de distrito, en capital de provincia, en capital federal, hasta hoy que es la capital de Sud América[283].

Beingolea met au jour ces couches successives, révélant l'une des villes les plus modernes d'Amérique latine. D'après notre chroniqueur, il est possible de retrouver des traces de l'histoire, de tout ce qui est ancien, dans l'architecture de la ville, dans les rues du centre historique. Mais pour lui, cela ne constitue pas une rupture ; c'est le signe d'une harmonie entre la tradition et la modernité. Il décrit avec force détails la structure des rues, la disposition des maisons, la forme des portes et des fenêtres, les pots, les fleurs et leurs couleurs ; mais il reconnaît également les origines étrangères de ces modèles, l'influence de l'importante immigration européenne qui a peuplé ces quartiers. Il s'attarde plus

[282] Jorge Miota, "Impresiones de Montevideo II", *El Comercio*, Lima, 22 juin 1902.
[283] Manuel Beingolea, « Croquis bonaerenses I. La ciudad primitiva », *El Comercio*, Lima, 6 juillet 1902.

particulièrement sur la présence des Italiens et leur façon de modifier la ville et d'y créer une nouvelle logique où le cosmopolitisme prend une place essentielle. Cette image cosmopolite n'est pas nécessairement raffinée et distinguée, elle évoque plutôt un cosmopolitisme plus conforme au caractère centrifuge d'une Argentine qui accepte les migrants italiens pauvres à sa périphérie, comme faisant partie de la nouvelle organisation urbaine d'une modernité douteuse. Comme le dit le chroniqueur :

> Los italianos han hecho un verdadero arrabal de Nápoles de este extremo de la capital federal. Por allí viven ruidosa y filarmónicamente, paseando por las calles sus profesiones ambulantes y sus caras sonrosadas[284].

Cette vision de Beingolea traduit non seulement de l'admiration pour le Buenos Aires moderne, mais aussi un certain désenchantement du à la perte progressive de l'atmosphère aristocratique encore reconnaissable dans le Pérou contemporain. Bien qu'il s'efforce d'être objectif, sa vision révèle les contradictions entre la modernisation et la croissance urbaine d'un côté et l'artiste-chroniqueur de l'autre, qui essaie de comprendre et de sublimer ces changements, sans toutefois parvenir à les assimiler et à les accepter entièrement. C'est pour cette raison que Beingolea considère que cette ville argentine a été envahie par des étrangers. Il en parle même avec mépris à la fin de la chronique, quand il affirme qu'en peu de temps, elle a cessé d'être la ville imaginée et construite par ses libérateurs durant l'Indépendance, pour se retrouver peuplée par des Italiens « oliendo a inmigracion y sordidez ». Cela explique le sous-titre de « ciudad primitiva », qui peut être compris comme une double représentation de la ville ancienne, avec un projet de *civilisation*, mais confrontée à une nouvelle *barbarie* en provenance d'Europe, qui transforme à son tour et de façon paradoxale Buenos Aires en une ville moderne et primitive.

Parmi les autres chroniques de voyage de ce début du XXe siècle, nous pouvons mentionner celles de Raimundo Morales de la Torre (1885-1936), publiées dans la revue *Variedades* en 1908. La première d'entre elles s'intitule « Impresiones. Por Andalucía », et a été rédigée en 1907. La seconde, « Lourdes », a été écrite dans cette même ville, comme on l'apprend à la fin du texte, à l'automne 1908. C'est dans cette dernière chronique que l'on retrouve de façon plus évidente les caractéristiques des modernistes. Le regard subjectif recueille les impressions – d'où le titre de cette série – d'un espace nouveau qui est reconstruit grâce aux connaissances et aux références artistiques et culturelles. Pour ce chroniqueur, il est tout aussi important de parler de la destination que des détails du voyage effectué pour y

[284] *Ibid.*

parvenir. Se déplacer est une aventure moderne et il faut en rendre compte. Voyager en train, en tramway ou en voiture offre à ces écrivains des sources de plaisir esthétique nouvelles et différentes, et cela leur permet de faire coïncider leur sensibilité moderne avec ce qu'ils ont vu. Même les inconvénients du voyage font partie de l'aventure à décrire.

Dans cette chronique, Morales de la Torre raconte qu'il a dû effectuer cinq changements de train en l'espace de seize heures, entre Barcelone et Lourdes. L'objectif du chroniqueur était de visiter la grotte de Lourdes, ce qu'il a fait dès son arrivée. Naturellement, le chroniqueur comme la ville décrite sont des protagonistes de ce voyage. L'espace conditionne la sensibilité du chroniqueur-artiste, ce qui permet une personnification particulière de la ville, qui s'anime et prend vie.

En général, ce sont les références culturelles qui donnent de l'âme à ces descriptions. Au moment où Morales de la Torre arrive à la grotte, espace qu'il considère comme une association particulière du cosmopolitisme et de la foi chrétienne, son impression peut être retranscrite par le biais de l'imaginaire moderniste. L'auteur dit :

> La impresión es imborrable. El alma mística de Huysmans me había comunicado algo de su sensibilidad. La quietud de la gruta, su inefable ambiente de misterio. Esa multitud fervorosa no sabe del pensamiento moderno ni le importa la inquietud de las teorías, las torturas de los sistemas, la angustiosa incertidumbre de las hipótesis actuales […][285].

On voit qu'une partie de ce qu'il transcrit vient de l'intellect et que l'autre partie est inspirée par l'espace physique. Cependant, la sensibilité de l'artiste moderne, cette impression qui le différencie du reste des touristes ou pèlerins de la grotte, lui offre une paix spirituelle, bien que momentanée. L'artiste moderne est par essence un être qui souffre des angoisses de la modernité, qui se livre chaque nuit, avec le plus grand des plaisirs « a la hora de la melancolía », comme l'affirme ce chroniqueur.

Comme nous l'avons déjà évoqué, le regard du chroniqueur moderne ne s'oppose pas uniquement au regard des touristes et des pèlerins. De même que le chroniqueur-artiste – qui représente la modernisation esthétique du XXe siècle – est à la recherche d'impressions subjectives, d'autres personnages représentent la modernisation industrielle, le progrès technologique. Eux aussi voient ces lieux d'une manière différente, emploient d'autres instruments pour consigner leurs impressions, toutes vérifiables de façon précise. En poursuivant son voyage à travers les Pyrénées, Morales de la Torre rencontre un groupe de techniciens anglais. Il les décrit de la manière suivante :

[285] Raimundo Morales de la Torre, « Andalucía, Lourdes », *Variedades*, Lima, Année IV, N°3 et 4, 1908.

> Tres ingleses con sus cuadernos de notas y sus inevitables gabanes a cuadros, fueron compañeros de mi excursión, apuntaron ellos: el nombre de los distintos cerros; averiguaron la altura del monte, los grados del termómetro, el costo de la obra, la inclinación de la pendiente y luego descendieron otra vez impasibles entre sus gabanes[286].

Ces Anglais apparaissent tels des fantômes de la fantaisie moderniste, dans les différentes chroniques de voyageurs ; mais ils sont seulement mentionnés de façon secondaire. On peut les retrouver, par exemple, dans la chronique « De Panamá al Callao », de Zoila Aurora Cáceres (1872-1958), lorsque l'auteure inclut ces techniciens parmi les membres de l'équipage du bateau qui la ramène à Lima : « […] cinco señores ingleses que le acompañan, quienes deben desempeñar una misión demarcadora de límites[287] ». Cet écrivaine est l'une des grandes oubliées du modernisme au Pérou, alors que sa prose est certainement l'une des plus brillantes et originales de cette période. Malheureusement, la première chose que l'on connaît habituellement d'elle est sa relation difficile avec le célèbre écrivain Enrique Gómez Carrillo et le fait qu'elle ait été la fille d'Andrés Avelino Cáceres, héros de la guerre du Pacifique avant de devenir président du Pérou. Parmi ses livres, et plus particulièrement ses chroniques, on peut citer le remarquable *Oasis de Arte*, édité aux éditions des frères Garnier en 1911. Dans ce livre, sont rassemblées les chroniques qu'elle a publiées dans la presse journalistique sous le pseudonyme d'Evangelina. Les thèmes abordés dans son œuvre sont nombreux et son art réside dans le détail et la suggestion.

Dans la chronique de voyage que nous avons mentionnée, de nombreux éléments propres aux modernistes se détachent. Le bateau présente ici un intérêt particulier : il s'agit d'un navire qui porte le nom d'*Ucayali* et qui surprend l'écrivaine par sa légèreté et sa rapidité. Un autre aspect qui attire particulièrement l'attention de la chroniqueuse est la diversité des personnages qu'elle rencontre tout au long de sa traversée. Elle observe les membres d'équipage – des marins au capitaine – et les passagers. D'une certaine façon, aux yeux de l'écrivaine, ce navire est un microcosme de l'endroit où il se rend : le Pérou. Outre les techniciens anglais que nous avons déjà évoqués, elle nous parle d'autres passagers européens qui maintiennent des liens d'ordre personnel ou commercial avec le Pérou. Il y a également des personnalités politiques de ce pays. L'auteure elle-même se définit comme un personnage connu dans la culture péruvienne, ce qui lui confère un statut particulier.

---

[286] *Ibid.*
[287] Zoila Cáceres, *Oasis de Arte*, París, Hermanos Garnier, 1911, p. 122.

Ensuite, nous remarquons que le regard du chroniqueur est également celui d'un artiste. Les paysages et leurs détails sont réinterprétés grâce aux des références culturelles de l'observateur. Par exemple, après avoir regardé une petite baleine passer à côté du navire comme si elle jouait avec lui, la narratrice déclare :

> Recordamos los juegos de Versalles en este panorama que parece de cristales encrespados y multicolores, expuesto a los celajes del atardecer en los que el sol ya oculto, deja la luz que amaba Watteau, para morir con las claridades grises de Carrier[288].

La nature est vue selon le chromatisme pictural d'artistes français gravé dans l'imaginaire de la chroniqueuse. Et elle poursuit de la sorte avec la description des paysages qu'elle découvre au cours de son voyage. Mais l'écrivaine ne se contente pas de poser un regard esthétisant sur le paysage, elle critique également la situation sociale et économique du Pérou. En approchant de la côte nord du Pérou, sous le prétexte de contempler des éléphants de mer, elle évoque l'exploitation du pétrole par des compagnies américaines. Et il ne s'agit pas d'une réflexion rapide : elle fournit des informations sur le diamètre des perforations ou la profondeur des puits. Elle dénonce également le simulacre de modernité que ces compagnies américaines ont implanté afin de reproduire la vie reposante de leurs villes sur les sites d'exploitation pétrolière.

Au cours de la traversée, elle s'interroge aussi sur l'éducation des habitants des provinces du Pérou. Elle souligne l'importance de l'alphabétisation. Cáceres affirme : « ¡Oh el día en que nuestro pueblo sepa leer en toda la república, se realizará el ideal de la cultura moderna[289]! » Pour elle, la modernisation culturelle consiste à *civiliser* la population. Dans sa chronique, elle compare fréquemment son expérience dans une société européenne civilisée, associée à la culture et au progrès technologique, avec une société qu'elle redécouvre peu à peu au Pérou. Mais elle porte également un regard idyllique sur ce qu'elle appelle la barbarie. Elle l'associe à la nature et aux paysages de déserts, qui l'émerveillent tout autant.

Ventura García Calderón (1886-1959) et Enrique A. Carrillo (1877-1936) sont d'autres chroniqueurs majeurs du modernisme péruvien. Le premier nous a légué, parmi ses recueils de chroniques et pour la période qui nous étudions : *Frívolamente… Sensaciones parisienses*[290] et un ouvrage tout aussi important, *Bajo el clamor de las sirenas*[291]. Le second, Carrillo a publié une collection de ses meilleures chroniques réunies dans le volume *Viendo*

---

[288] *Ibid.*, p. 156. Jean-Antoine Watteau (1684-1721) peintre baroque français. Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887) sculpteur et peintre français.
[289] *Ibid.*
[290] Ventura García Calderón, *Frívolamente… Sensaciones parisienses*.
[291] Ventura García Calderón, *Bajo el clamor de las sirenas*, 1920.

pasar las cosas[292]. On remarque chez le premier une préoccupation particulière pour saisir et témoigner des événements du présent depuis les lieux les plus importants de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. García Calderón[293] a captivé le lectorat péruvien avec ses chroniques envoyées de Paris. Son regard, à la différence des autres chroniqueurs, était fondamentalement celui d'un Latino-américain fortement ancré dans la culture française. C'était un écrivain bilingue, mais dans un premier temps, il a privilégié l'espagnol comme langue d'expression littéraire. Ce point de vue donné dans une langue différente de celle du pays dans lequel il vivait lui a permis de développer une esthétique très plastique, qui a enrichi l'espagnol péruvien de cette période. De même, il s'est montré très critique avec la modernité qui se construisait tant en Europe qu'en Amérique latine. Dans sa chronique « La Réclame », il dit :

> Y cuando el ciudadano de la edad futura quiera libertarse de esa nueva esclavitud, fatigado de civilización, enfermo de progreso, no le quedará siquiera el consuelo de abdicar de la vida, porque ya entonces se habrá inventado el arte de resucitar a los muertos[294].

Ventura García Calderón est l'un des chroniqueurs qui s'est le plus soucié de témoigner de la décadence française, tout en en faisant l'éloge et en proposant la France comme un modèle pour la vie moderne latino-américaine. Son regard insiste sur le présent et se projette vers le futur. Ce n'est pas le cas d'Enrique A. Carrillo qui, dans ses chroniques signées sous le pseudonyme de Cabotín, représente les chroniqueurs modernistes qui offraient une lecture du présent dans laquelle chaque fait vécu se transformait aussitôt en souvenir. Pour ces chroniqueurs – nous pensons par exemple à José Gálvez (1885-1957) – le passé est une source d'idéalisation vers laquelle on se tourne pour éprouver des sensations nouvelles et différentes en contemplant le présent. Dans la chronique « Les jours qui ne sont plus… », publiée en juin 1915, Carrillo dit :

> Hay seres para quienes la evocación del pasado constituye una voluptuosidad refinada; y yo soy uno de ellos. […] En la vida, la felicidad suele colocarse siempre "fuera de tiro", en la dulce penumbra del pasado o en el claro alborear de lo futuro. En el presente, son el Dolor y la Fatiga nuestros inseparables compañeros[295].

Carrillo était lui aussi un esprit décadent qui jouissait de l'insatisfaction causée par les changements de la société. José Gálvez, de son côté, a exprimé son insatisfaction par

[292] Enrique A. Carrillo, *Viendo pasar las cosas*, Lima, Imprenta del Estado, 1915.
[293] Son œuvre critique et fictionnelle est analysée dans le chapitre 3 de la troisième partie.
[294] Ventura García Calderón, *Frívolamente…*, p. 38.
[295] Enrique A. Carrillo, *Viendo pasar las cosas*, p.328.

l'expression d'une nostalgie face aux rapides modifications dans l'architecture de la capitale péruvienne. Il s'est intéressé à l'abandon de certaines coutumes et à la disparition ou la transformation de certains personnages urbains, principalement ses marginaux, comme *el faite* ou *el mataperros*. Son inquiétude s'est portée sur l'augmentation de la densité de population à Lima et l'accroissement de la violence et de la criminalité – conséquences de l'organisation désordonnée d'une ville trop peu préparée à une modernisation accélérée. Dans ce contexte, à partir de 1910, les chroniqueurs péruviens se sont de plus en plus intéressés aux événements du quotidien d'une ville comme Lima, qui concentre les pouvoirs et les changements de la société péruvienne, mais qui ne sait pas comment les contrôler et les articuler de façon homogène.

Il convient de citer ici Abraham Valdelomar (1888-1919), un écrivain qui s'est essayé à plusieurs genres, mais qui doit d'abord sa popularité à ses chroniques. Dans celles-ci, on voit comment le chroniqueur affirme que le travail de l'écrivain dans la presse est de favoriser la culture, un travail qu'il considère oublié par l'État. Cela l'amène également à affirmer que le rythme même de la société oblige les chroniqueurs à traiter des thèmes les plus légers et à se soumettre aux goûts du public, même s'ils n'atteignent pas cet objectif. Il affirme dans l'une de ses chroniques : » […] estos pobres cronistas que no viven nunca tranquilos, con la obsesionante idea de dar al público algo que pueda leerse, aunque, en la mayoría de los casos, el público no se preocupa de ellos[296] ». Cela conduit parfois le chroniqueur à être désinvolte et à se plier au jeu des modes d'une société qui devient de plus en plus superficielle. Valdelomar en vient à déclarer, dans son texte « Crónica de Lima », datée de novembre 1910 : « Seamos frívolos ».

La modernisation au sujet de laquelle les chroniqueurs débattent est surtout celle qui est perceptible pour les lecteurs dans l'espace environnant. La modernité se mesure également à partir de l'observation de la croissance de la ville, des changements dans l'architecture des rues, tant par les nouvelles constructions que par la densification de la population dans le centre même de la capitale. José Carlos Mariátegui (1894-1930), à dix-huit ans à peine, dans sa chronique « El Apachismo », parue dans *La Prensa* en août 1912, propose une réflexion sur les rapides changements dans la ville. Ce point de vue est intéressant étant donné qu'à son âge, la jeunesse a logiquement progressé au même rythme que les changements opérés dans la ville. Il ouvre sa chronique par l'exclamation : « ¡Lima se moderniza! ». Puis il compare la ville avec celle qu'il a connue à peine dix ans plus tôt, quand il avait tout juste huit ans. Ces

[296] Abraham Valdelomar, « Cómo pasa una temporada de verano la gente de Lima », *La Opinión Nacional*, Lima, 7 décembre 1911.

repères devaient nécessairement être très limités ; pourtant, Mariátegui est capable de porter un regard critique sur la ville et d'évoquer les détails montrant ces changements, qui représentent une ville modernisée. Il écrit :

> Hoy todo ha variado. Las casas antiguas, de amplios patios, llenos de macetas de encendidas flores, se han trocado en modernos y suntuosos palacios, con numerosas ventanas provistas de elegantes cristalerías, de adornos arquitectónicos de belleza extraordinaria; automóviles de todas dimensiones y de formas exóticas cruzan sus calles, lanzando su ronquido alarmante, coches, bicicletas, tranvías. Es para aturdirse o para que se aturdan las viejas que no tienen inconveniente en declarar que cualquier tiempo pasado, sin automóviles atropelladores y sin tranvías victimarios, fue mejor… Pero el tiempo transcurre, y la vida cambia. La tranquilidad, la placidez beatífica de la antigua Lima se ha tornado en una efervescencia atolondradora, en un movimiento continuo, en una nerviosidad loca […][297]

Le regard de Mariátegui n'est pas aussi nostalgique que celui de Gálvez, de Carrillo ou de Beingolea. Il indique les différences entre une époque et l'autre pour comprendre le rythme qui s'impose à présent. Le dynamisme prend un nouveau sens pour ceux qui vivent dans la capitale. Mais cette rapidité de la vie semble parfois insaisissable pour ces habitants, elle glisse entre leurs mains. Le rythme des informations modifie également la capacité du public à distinguer les informations importantes de celles qui sont insignifiantes. La superficialité se développe et, comme le reconnaît Mariátegui, « Los mismos cronistas alborotamos el cotarro[298] ». Les nouvelles des crimes urbains occupent une plus grande place dans la presse locale. Les chroniqueurs adoptent surtout le modèle français. Par exemple, dans cette chronique, Mariátegui parle de la présence des Apaches à Lima. Ce terme, ainsi que les histoires qui y sont associées, sont tirés des chroniques des journaux parisiens comme *Le Matin* ou *Le Petit Journal*, qui évoquaient une bande de voleurs de petite envergure qui fréquentait les rues de Belleville, dans les quartiers marginaux parisiens, et qui ont gagné en popularité au début du XXe siècle grâce à de fréquents scandales. La presse péruvienne a essayé de créer les mêmes attentes chez les lecteurs locaux et les chroniqueurs modernistes se sont mis à écrire autour de ces thèmes, sans pour autant renoncer à un discours satirique qui leur permettait de faire une critique de la société et de la politique nationale.

Les chroniques ont continué à être rédigées et publiées dans les journaux et les revues, attirant toujours plus de lecteurs. Malgré la variété de registres et de thèmes, elles évoquaient souvent les voyages ou les changements continuels et innovants de la ville, et celles qui retraçaient au quotidien les crimes et les procès judiciaires sont restées très populaires. Tous

[297] José Carlos Mariátegui, « El Apachismo », *La Prensa*, Lima, 7 août 1912.
[298] José Carlos Mariátegui, « Entre salvajes », *La Prensa*, Lima, 19 juillet 1912.

ces textes constituent des témoignages des effets du processus de modernisation. Mais, le temps passant, les modernistes ont montré des signes évidents de lassitude et de désintérêt. La modernisation technologique, la construction de nouveaux moyens de transport plus rapides les uns que les autres et l'utilisation de la science et de la technologie pour les guerres ont définitivement modifié la sensibilité moderniste. Le regard du chroniqueur s'est tourné vers un espace où la modernisation s'est transformée, ou elle est devenue permanente et le résultat a cessé d'être attrayant. Une chronique du jeune José Carlos Mariátegui, « La ruta de Ícaro: asomándose al infinito », publiée dans *La Prensa* le 27 novembre 1915, représente symboliquement ce point d'inflexion chez les nouvelles générations. Ce jeune chroniqueur, à l'époque où sa santé fragile ne l'avait pas encore complètement immobilisé, a voulu faire l'expérience de survoler Lima dans l'appareil du célèbre aviateur Figueroa. Dans cette chronique, nous sommes surpris par l'envie du chroniqueur de ressentir de la peur, un instant de terreur, avant une chute qui peut être mortelle. Dans cette attente, l'écrivain découvre aussi la ville de Lima et l'océan Pacifique depuis une hauteur qui change sa vision du monde.

Sans doute est-ce l'une des premières descriptions de la capitale depuis les airs réalisée par un écrivain péruvien. Il écrit de façon brève : « Y, entre el marco del panorama verde, la miró poética. Allá en la lejanía, Lima brumosa y gris se recoge medrosa al pie del cerro cuya cima envuelve la niebla como un cendal de tristeza[299] ». Le point de vue sur la ville a changé, ses dimensions sont relatives vu du ciel. Le cadre général est la nature, et au milieu, la ville apparaît comme une tache grise, qui reste cependant séduisante aux yeux du chroniqueur. Il la perçoit, d'après ce qu'il nous dit plus loin : « […] como una de esas ciudades de cartón con que juegan los niños ». Cette expérience permet au chroniqueur de réfléchir aux nouvelles recherches sur l'espace terrestre que seuls les hommes qui peuvent voler peuvent avoir. Pour Mariátegui, les hommes ont initié un changement. Nous ne pouvons pas avoir le même regard après ces expériences. Comme il l'affirme :

> Pienso en que estos hombres-pájaros, que así dominan los espacios, deben tener cuando pasan sobre las ciudades un gran gesto de orgulloso desprecio por todos los que no saben levantarse un palmo de la tierra e ignoran la sensación augusta del infinito[300].

Suivant cette perspective moderniste, après la première Guerre Mondiale, les hommes ont l'ambition de devenir des Icares ; ils portent surtout leur regard vers le futur et profitent des nouvelles sensations offertes par la technologie, avec le risque, bien sûr, d'une chute inévitable.

---

[299] José Carlos Mariátegui, « La ruta de Icaro », *La Prensa*, Lima, 27 septembre 1915.
[300] *Ibid.*

Chapitre 3

3. L'essai dans la prose moderniste hispano-américaine

L'une des formes brèves de prédilection de la littérature – et particulièrement de la littérature moderniste – en Amérique latine est constituée par l'essai. Les raisons pour lesquelles ce genre a été fréquemment pratiqué par une partie des auteurs modernistes, sont nombreuses. Parmi celles-ci, la concision est rapidement devenue une caractéristique propre à ce genre considéré comme une expression littéraire ; il constitue aussi un espace privilégié pour exposer et développer un idéal de la beauté. Les écrivains modernistes étaient dans une phase d'exploration de toutes les formes d'expression de la parole écrite, en particulier celles qui exigeant de la concision, comme la poésie, la nouvelle et la chronique. Durant le modernisme, l'essayiste a également été poète, narrateur, chroniqueur, etc. C'est-à-dire un artiste du langage. Sa préférence pour de telles formes brèves est due à la fois à des raisons esthétiques et à des raisons purement pratiques et professionnelles liées aux fréquentes collaborations dans les journaux et les revues locales et internationales.

Naturellement, comme pour d'autres genres littéraires, la longueur, qui est un aspect formel, ne suffit pas à caractériser l'essai. Il n'est pas suffisant de prendre en compte cet aspect pour définir l'essai moderniste, même si le fait a été utile et déterminant lors de sa formation. Dès le début, l'hybridité des genres qui nourrissent cette forme d'écriture, pose problème pour donner une définition. L'essai peut présenter un large éventail thématique et formel, comme d'autres genres en prose, et au sein même du modernisme, il peut adopter simultanément différentes stratégies discursives. Nous serons ainsi en mesure de reconnaître un essai, mais dans l'incapacité de déterminer précisément ses limites.

Dans le cas plus particulier de l'essai en Amérique latine, il n'a d'abord pas été aussi étudié par les spécialistes – tant ceux de l'histoire de la littérature hispano-américaine que ceux du modernisme – que d'autres genres littéraires comme le roman, la nouvelle, la chronique ou la poésie. L'une des raisons premières de cette omission est que l'on n'a justement pas accordé à l'essai le caractère littéraire qui lui revient. Cependant, certains

modernistes ont tellement enrichi ce genre que peu à peu, il a retrouvé son caractère artistique et qu'actuellement, les études réalisées pour le définir et l'analyser en tant que genre littéraire sont nombreuses[301].

3.1 L'essai comme genre littéraire

Si nous cherchons à établir une classification de l'essai, nous découvrirons que dans le grand *corpus* de la bibliographie relative aux essais, la majorité des auteurs établissent leurs propres règles de construction et s'essaient à différents styles. Dans ces pages, nous essayerons de trouver des caractéristiques communes aux essais, sans toutefois prétendre en trouver un qui ferait office de modèle, étant donné que la richesse de ce genre réside dans sa variété et dans sa capacité à passer d'un discours à l'autre.

S'agissant d'un texte en prose élevé au rang de genre littéraire, beaucoup de lecteurs ont supposé ou ont pressenti qu'il devait comporter une certaine part de fiction, comme la nouvelle ou le roman. Cependant, il est entendu que l'essai, de même que la chronique ne cherche pas nécessairement à se rapprocher de la fiction, bien qu'il ait été montré que les auteurs de la modernité s'en sont servis pour exprimer leurs idées. Nous trouvons essentiellement ce registre fictionnel dans les essais publiés dans les journaux. Cela peut expliquer pourquoi après le modernisme, nous avons pu trouver des auteurs qui ont écrit à la fois des essais comportant des éléments fictionnels et des nouvelles se rapprochant plus de l'essai. Il suffit de prendre comme exemples les textes de Jorge Luis Borges, de Macedonio Fernández et de tant d'autres auteurs pour s'apercevoir que ces formes brèves hybrides se sont enrichi les unes les autres en partageant à la fois des stratégies propres à la narration et à l'essai. Par ailleurs, l'essai ne cherche pas à atteindre l'objectivité des traités scientifiques, philosophiques, politiques, etc. Cependant, ces mêmes thèmes constituent la matière première de leurs raisonnements. L'essai, compris comme genre littéraire, n'implique pas une base thématique strictement littéraire. Il est capable d'aborder n'importe quel thème et de proposer

[301] Voir les importants travaux de Medardo Vitier, *Del ensayo americano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, texte fondateur des études sur les essais dont beaucoup de concepts sont encore en vigueur ; Antonio Sacoto, *Del ensayo hispanoamericano del siglo XX*, Quito, Editorial de la Cultura Ecuatoriana, 1988, qui accorde une place importante aux auteurs du modernisme ; Peter G. Earle y Robert G. Mead, *Historia del ensayo hispanoamericano*. Historia literaria de Hispanoamérica –VI, México, Ediciones de Andrea, 1973 ; Antonio Urrello, *Verosimilitud y estrategia textual en el ensayo hispanoamericano*, México, Premiá Editora, 1986 ; José Luis Gómez Martínez, « Krausismo, modernismo y ensayo » en Iván Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1987 ; José Miguel Oviedo, *Breve Historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza Editorial, 1990 ; Oscar A. Díaz, El *ensayo hispanoamericano del siglo XIX: discurso hegemónico masculino*, Madrid, Editorial Pliegos, 2001.

une réflexion sur celui-ci avec habileté, finesse et précision. En fonction des époques, certaines thématiques ont été plus abordées que d'autres. En général, les essayistes se sont particulièrement intéressés à la philosophie en faisant preuve d'une rigueur analytique, mais en formulant aussi de belles hypothèses, permises par ce genre. De la même manière, ils ont développé des thèmes historiques, presque toujours dans une perspective critique ou de légitimation. Il existe des essais sur l'art et la littérature, qui ont permis aux essayistes une plus grande expérimentation formelle et dans lesquels ils ont expliqué les caractéristiques et les apports des autres genres littéraires tels que la poésie et le roman, par exemple. De la même façon, certains ont écrit des essais autoréférentiels, importants pour comprendre le développement de la subjectivité de l'artiste ainsi que sa démarche créative.

En ce sens, bien que la liberté de l'essayiste quant à la variété des thèmes possibles soit l'une des caractéristiques de ce genre, cela est encore insuffisant pour définir l'essai de façon précise. On doit au spécialiste José Miguel Oviedo l'affirmation suivante à propos du lien entre l'essai et le thème dont il traite : « [...] en el ensayo todo depende del enfoque, no del tema[302] ». Nous voyons que d'après lui, le point de vue, qui reste à définir, permet à l'essayiste d'étudier différents champs de la science, des arts et des humanités, avec l'assurance de développer un genre aussi malléable que l'essai. Plus loin, en essayant d'isoler les éléments distinctifs et inhérents à ce genre, Oviedo écrit que l'essai :

> [...] consiste en la *interrogación* o *inquisición* de cualquier aspecto de la realidad o de lo imaginado, propuesto o pensado por otros, pero también de lo que uno mismo piensa; es su « puesta a prueba » mediante el uso de la *razón* y la *sensibilidad*[303].

De la même façon que pour le chroniqueur, l'information était la raison d'être de sa chronique et la base de sa réflexion et de son regard sur le présent, l'essai a pour point de départ l'idée en elle-même et les questions qu'elle soulève, ce qu'Oviedo préfère appeler « *interrogation* » ou « *inquisition* ». Le thème, indépendamment de sa nature et de sa complexité, suscite par conséquent chez l'essayiste une interrogation qui mérite réflexion et met à l'épreuve sa capacité intellectuelle et analytique : *la raison*, bien que cela n'implique pas qu'il doive donner une réponse à toutes ces interrogations. On ajoute à cet emploi de la raison un élément particulier et déterminant : *la sensibilité* de l'essayiste. La présence de cette sensibilité renforce la distinction entre l'essai et les textes écrits par les auteurs de traités scientifiques, philosophiques, critiques, etc., qui essaient le plus possible au contraire de réduire la présence de toute subjectivité – qui émane de leurs expériences sensibles – et

[302] José Miguel Oviedo, *op. cit.*, p. 13.
[303] *Ibid.*, les mots en italique sont de notre fait.

s'efforcent d'atteindre une vision impersonnelle du sujet traité. Un élément discursif fréquent chez les universitaires et les scientifiques, par exemple, est l'emploi de la première personne du pluriel. De cette manière, ils cherchent à atténuer ou à dissimuler la présence de l'auteur derrière un « nous » générique, tandis que dans l'essai, la présence de l'auteur, de son moi d'artiste, est cruciale, car sa sensibilité se révèle à travers les similitudes et les différences par rapport à d'autres auteurs. Guillermo Díaz Plaja donne une image révélatrice de cet aspect quand il affirme que « Todo ensayo es una autoepopeya, porque todo ensayo es el producto de un choque entre el yo mimético y lo que le rodea[304] ».

Le langage est le tamis et le vecteur de la confrontation entre ce moi mimétique et l'environnement (la réalité de l'essayiste), mais il est également le protagoniste de ses propres réflexions. Le regard de l'essayiste et sa sensibilité se reflètent et se distinguent dans son langage. Naturellement, on ne peut nier que ce langage soit également nourri d'une conscience collective qui offre un regard particulier sur l'époque. Et c'est dans ce jeu entre le collectif et l'individuel que nous pouvons trouver des points communs et des différences entre les essais en fonction de leur langage.

> [...] en el ensayo ese lenguaje es un reflejo vivo de la persona que piensa, analiza y descubre: es un lenguaje *singular* y reconocible como tal, pues no ha renunciado a la subjetividad y aun a los vuelos imprevisibles de la fantasía[305].

Un élément fondamental de ce qu'affirme Oviedo sur le langage dans les essais est la possibilité d'une découverte plus que d'une vérification, qui est l'objectif ultime du discours scientifique. À travers la parole, l'essayiste entre dans une nouvelle logique de création qui lui offre, outre la réflexion et l'analyse, la découverte de formes qui dépassent la compréhension et se rapprochent du plaisir esthétique. Le langage devient alors une marque distinctive de l'essayiste, qui ne cherche pas à le fuir, mais à le renforcer et à le charger de la subjectivité nécessaire pour nuancer son analyse et relativiser l'appareil théorique et critique qui pourrait le conduire à des conclusions catégoriques, au lieu d'être un langage qui invite simplement à la projection des idées, à la découverte. Le langage dans l'essai promeut le doute et l'incertitude, ce qui en fait un trait distinctif.

Par ailleurs, la palette de possibilités entre l'objectivité et la subjectivité du langage de l'essayiste s'est élargie et complexifiée. On peut lire des essais comportant une grande part d'objectivité, écrits dans un langage qui, même s'il est mesuré et emploie des phrases courtes

---

[304] Guillermo Díaz Plaja, *La ventana de papel: ensayos sobre el fenómeno literario*, Barcelona, Editorial Apolo, 1939, p. 166.
[305] José Miguel Oviedo, *op. cit*. p. 14.

et informatives avec peu d'adjectifs, utilise un registre subtil pour nous faire entrer dans le monde personnel et subjectif des idées de l'essayiste. Mais l'on peut également rencontrer des essais comportant une grande valeur poétique, emplis de lyrisme, d'une rhétorique pleine d'images qui pourraient saturer et mettre en péril la lisibilité des textes, mais qui atteignent malgré tout un niveau de réflexion élevé. José Miguel Oviedo précise de façon pertinente à ce sujet : « El ensayista es un pensador que es al mismo tiempo un escritor; eso lo distingue del mero comentarista o expositor de ideas[306] ». Nous avons vu qu'avant tout, le moderniste a toujours défendu sa condition d'artiste et s'est préoccupé de laisser une empreinte subjective dans chacun de ses textes.

Durant l'époque moderniste, l'essayiste est donc avant tout un écrivain. Il veut partager ses réflexions avec un récepteur capable de déchiffrer et d'actualiser ce qu'il expose. En ce sens et en nuançant ce que l'on vient d'énoncer, l'essayiste, qui prend comme modèle la poésie et le genre narratif, ne cherche pas des vérités absolues mais le partage d'une inquiétude avec le lecteur. Une inquiétude qui exige d'être constamment revisitée. Ou, comme le disent Peter Earle et Robert Mead :

> El ensayo es casi siempre incompleto. Esto no quiere decir que no se haya terminado. Es completo en sí, pero no agota, ni puede agotar, las posibilidades de su tema, ni siquiera agota las ideas de su autor acerca del tema[307].

Une telle stratégie discursive inclut un développement intellectuel et sensible auquel le lecteur participe et dans lequel il prend du plaisir et en même temps connaît l'inquiétude. Au moment où la presse est devenue le principal moyen de diffusion des essais, cette démarche de l'essayiste a supposé une plus grande conscience de la démocratisation de la lecture de son texte. Il existe donc un projet de dialogue entre l'essayiste et le lecteur qui établit des relations nouvelles et nuancées entre ce qui est savant et ce qui est populaire[308]. C'est pour cela que l'essayiste offre souvent à son lecteur non pas un plan annonçant l'exposition de ses idées, mais un chemin sinueux, parfois digressif, composé d'anecdotes personnelles sur l'auteur dont il est question ou sur l'essayiste lui-même, de brefs récits ou des descriptions lyriques (qui n'occupent jamais une place centrale[309]) qui, finalement, nous montrent que le caractère intellectuel est indissociable d'une possible émotion esthétique.

---

[306] José Miguel Oviedo, *op. cit.* p. 15.
[307] Peter G. Earle y Robert G. Mead, *op. cit.*, p. 9.
[308] Antonio Sacoto, *op.cit*. p. 13.
[309] Peter G. Earle et Robert G. Mead, *op. cit.* p. 8.

Ce trait esthétique est passé bien souvent inaperçu étant donné le caractère vulgarisateur et didactique de l'essai. Nous devons également prendre en considération que le moyen de diffusion a conditionné le style que se sont forgés les essayistes. Certains essais ont été exclusivement écrits pour être publiés dans des livres, et forment un ensemble organisé, présentant une unité plus souvent thématique que stylistique, dont la longueur et la complexité n'ont d'autres limites que celles imposées par l'essayiste lui-même. Mais il y a également ceux qui ont été rédigés pour être diffusés dans les revues et les autres medias journalistiques, et qui ont par la suite été rassemblés dans un livre. Ces derniers, comme les chroniques ou les nouvelles, ont dû adapter leur langage aux exigences immédiates du journalisme et à la prétendue actualité des informations. Cette tendance à l'immédiateté est également l'une des caractéristiques qui le rapproche de l'article de presse, raison pour laquelle il est parfois difficile de les distinguer. Nombre de ces articles ont ensuite été rassemblés dans des essais, avec ou sans modifications, et ajoutés à la liste des ouvrages publiés par leur auteur. Cela a bien évidemment entraîné des tensions entre le langage de l'essayiste en tant qu'écrivain et celui du journaliste professionnel, ce qui a commencé à partir du XVIIIe siècle dans la presse française, anglaise et espagnole, puis dans la presse américaine et latino-américaine.

Nous trouvons un exemple de ce que nous venons d'énoncer chez l'écrivain péruvien Clemente Palma. En octobre 1901, il a publié pour le journal *El Comercio* deux essais qui, dès les premières lignes, marquent une claire intention de toucher un public large. Dans cette optique, il a consigné ses réflexions dans un langage chargé de lyrisme et en simplifiant ses concepts. En même temps, il a adopté une certaine stratégie narrative. Le premier chapitre, intitulé « La vida » et daté du 13 octobre, commence ainsi :

> Para ti, Klingsor, hijo mío y para tus hermanos que habéis de venir a la vida algún día, para ti y ellos que seréis los frutos más amados del árbol aún robusto de mi existencia, para vosotros a quienes siento vivir dentro de mí, como sordas aspiraciones de la savia a perpetuarse en el porvenir, para vosotros, que estáis latentes en mi sangre, como están latentes en el árbol que el invierno aniquila las flores de primavera y los frutos estivales, escribo estas cortas enseñanzas, que algún día os leeré teniéndoos congregados en torno mío[310].

Dans la vie réelle, Klingsor n'est pas le fils de Clemente Palma, mais un personnage de l'une de ses nouvelles. Dans cette introduction précédant sa réflexion sur la vie, l'auteur a fait le choix d'adresser son discours réflexif à un enfant, ce qui lui permet d'avoir une approche plus didactique et de toucher un public plus large et moins rigoureux. Dans le deuxième chapitre, intitulé « La Patria », il reprend le même schéma introductif en expliquant

[310] Clemente Palma, « La vida », *El Comercio*, Lima, 13 octobre 1901.

l'origine de ses réflexions. Mais cette fois-ci, considérant que l'on vit dans une époque où les idées sont confuses, il ajoute une précision. Le texte commence de la sorte :

> En el curso de tu vida mental has de encontrarte, mi buen Klingsor, con infinidad de chifladuras filosóficas y sociales que, en el fondo traducen aspiraciones de grandes ideales, bosquejos de varios *desiderátum* imposibles, teorías nobles que representa un perfeccionamiento irrealizable de la humanidad, son sin embargo y serán por muchísimos siglos cerebraciones [sic] perdidas, tanteos inútiles y esfuerzos mentales malgastados por los sabios en pro de un progreso remoto que no corresponde al ideal perenne de felicidad inmediata sino al de un perfeccionamiento metafísico, muy dudoso desde luego y muy problemático[311].

Le registre discursif de ces essais publiés dans la presse est très différent de ceux publiés par ce même auteur dans des revues plus spécialisées. Clemente Palma commence ainsi son « Ensayo sobre algunas ideas estéticas », paru dans la revue *El Ateneo*, à Lima en 1908 :

> La belleza es la objetivación de la fuerza libre en cualquiera de sus momentos estático y dinámico, y bajo ciertas condiciones de armonía y conveniencia. La fealdad va apareciendo a medida que la fuerza va limitándose o que su manifestación objetiva va haciéndose inarmónica o incoherente[312],

Les différences de registre entre ces deux essais sont claires, même si cet auteur moderniste conserve les mêmes préoccupations esthétiques. Dans le premier texte, l'intervention subjective de l'auteur et son inclusion directe dans le texte, pour donner un caractère beaucoup plus proche avant les réflexions des lecteurs, sont évidentes. Le deuxième essai est impersonnel, argumentatif, mais cela est nécessaire aux développements qui vont soutenir les idéaux esthétiques des modernistes. Dans ce texte, il affirme par exemple que : « Lo primero que la imaginación tiene que hacer frente a la idea pura, para arrancarle una derivación estética, es transformarla, es hacer de la *idea* una *imagen* y toda imagen es forma[313] ».

Nous voyons donc que les essais et leurs tons sont variés. De nombreuses classifications ont été proposées pour les essais, mais elles sont toutes partielles car il est difficile d'inclure et de prendre en compte tous les aspects, tant sur le fond que sur la forme, à partir de critères univoques et intransférables. Toutefois, examiner quelques-unes de ces propositions et analyser leur intérêt et leurs limites peut nous aider à établir et à reconnaître quelques formes d'essais que nous pourrions considérer comme canoniques, sans oublier que certains essais

[311] Clemente Palma, « La Patria », *El Comercio*, Lima, 20 octobre 1901.
[312] Clemente Palma, « Ensayo sobre algunas ideas estéticas », *El Ateneo*, tomo VIII, N° 44, 1908, p.113.
[313] *Ibid.*, p. 125.

dépassent les limites de leur propre genre. Dans cette perspective, nous voyons que Estuardo Núñez, dans un article paru dans la *Revista Hispánica Moderna*, a réalisé un important travail de classement de l'essai à partir des écrits d'autres spécialistes. Ainsi, par exemple, il s'intéresse à une classification du Mexicain José Luis Martínez qui privilégie les aspects structurels de l'essai :

1. ensayo como género de creación literaria;
2. ensayo breve, poemático;
3. ensayo de fantasía, ingenio o divagación;
4. ensayo-discurso u oración;
5. ensayo interpretativo;
6. ensayo teórico;
7. ensayo de crítica literaria;
8. ensayo expositivo;
9. ensayo-crónica o ensayo memoria; y,
10. ensayo breve, periodístico[314].

Cette classification n'est pas exclusive car chaque essai peut appartenir à plusieurs catégories : un essai théorique peut être informatif, un essai informatif peut être journalistique ou interprétatif, comme nous venons de le voir avec les essais de Clemente Palma. De même, la distinction entre l'essai poétique, l'essai de fantaisie, ou, plus largement, l'essai de création littéraire est assez floue. L'on pourrait même trouver des essais d'une grande rigueur théorique qui emploient un langage poétique très recherché. Cette classification, malgré ses limites et la difficulté de la valider en tant que telle, nous montre toute la palette de nuances possibles entre l'objectivité et la subjectivité de l'essai, à travers la polarité du langage informatif et du langage poétique.

Par ailleurs, la classification d'Eduardo Núñez, qui préfère mettre l'accent sur une distinction thématique, se présente comme suit :

a. ensayo ideológico o afín a la filosofía, teoría o interpretación de algún aspecto cultural;
b. ensayo histórico que comprende el fenómeno cultural o histórico-ideológico;
c. ensayo literario que comprende la crítica, la glosa, la estimativa o la apreciación de obras o fenómenos o autores literarios o artísticos; y,
d. ensayo sociológico (a veces próximo al periodismo o la crónica, con incitación a la acción o la reforma institucional[315].

[314] Voir Estuardo Núñez, « Proceso y teoría del ensayo », en *Revista Hispánica Moderna*, n° 1-4, año 31, 1965, p. 361. Également cité par Antonio Sacoto, *op. cit.*, p. 15.
[315] *Ibid.* p. 363.

La classification de Núñez, bien plus générique, ne fait que confirmer le fait que les grands thèmes des essais s'articulent autour de la philosophie, de l'histoire, de la littérature et de la sociologie. Cependant, il écarte les thèmes qui se rapprochent des autres sciences et, de ce fait, restreint le caractère universel des thèmes des essais et la liberté dont jouit toujours l'essayiste.

Nous voyons donc que l'essai, en tant que genre situé à la limite de la création artistique et de la réflexion sur des idées, a régulièrement été confronté à des problèmes de classification et de caractérisation. Il est important de souligner que dans l'essai, tous les thèmes peuvent être traités, comme cela a été le cas, avec une grande diversité de registres discursifs, mais sans perdre de vue une ligne directrice réflexive.

3.2 L'essai dans l'histoire et l'histoire de l'essai

La naissance de tout genre littéraire n'est pas forcément bien définie. Ainsi, le genre de l'essai, même s'il n'était pas encore désigné par ce terme, est connu depuis l'Antiquité. Nous trouvons une certaine forme d'essai chez les Grecs et les Romains, comme dans *Les Dialogues* de Platon, *Les lettres* de Pline et de Sénèque, les textes d'Hérodote, de Plutarque et de Cicéron et les traités d'Aristote. À la Renaissance, nous pourrions mentionner *Le prince* de Machiavel, *l'Éloge de la folie* d'Érasme et bien d'autres textes qui ont précédé la conscience de cette forme d'expression comme genre, comme ceux de Michel de Montaigne. Cet humaniste français a employé pour la première fois le terme *essai* dans le titre de ses textes parus en 1589. Ces écrits comportent les caractéristiques essentielles à suivre pour les auteurs postérieurs. Peu de temps après la publication de l'œuvre de Montaigne, en 1597, a paru en Angleterre le livre intitulé *Essays*, sous la plume du grand penseur Francis Bacon. Avec la vision érudite et séculaire du Français et la gravité de l'Anglais, dès la fin du XVIe siècle, nous trouvons dans l'essai une qualité propre et distinctive qui l'élève au rang de genre littéraire.

Parmi les écrivains de langue anglaise qui ont rédigé des essais après Bacon, nous pouvons entre autres citer Jonathan Swift, Daniel Defoe, Charles Lamb, T. B. Macaulay, et Thomas de Quincey ; en France, nous pourrions signaler Montesquieu et ses *Lettres Persanes*, Sainte-Beuve, Taine et Renan ; et en Allemagne, Hegel, Schopenhauer et Nietzsche.

Le cas de l'Espagne est particulier, car l'essai en tant que genre n'est apparu que tardivement, même s'il a connu de remarquables prédécesseurs. José Miguel Oviedo affirme que l'on trouve des précurseurs de l'essai chez les plus grands auteurs du Siècle d'Or. Il mentionne *Los nombres de Cristo* (1583-1585) de Fray Luis de León, *Las Moradas* (1568) de Santa Teresa de Ávila et *Los sueños* (1627) de Francisco de Quevedo[316]. Un siècle plus tard, nous pouvons citer le moine bénédictin Benito Jerónimo Feijoo et ses *Cartas eruditas y curiosas*, ou José Cadalso y Vásquez avec ses *Cartas marruecas* (1789) et *Noches lúgubres* (1792). Au XIXe et au début du XXe siècle, le terme d'essai n'était toujours pas accepté comme un genre propre, et était même méprisé. Peter Earle et Robert Mead soulignent une importante différence entre la définition de l'essai donnée dans la première édition de la *Enciclopedia Universalis Ilustrada* et celle proposée dans l'édition de 1930, dans laquelle on le considère enfin comme un genre littéraire. La première édition déclare :

> […] hay que observar que esta voz modernamente la usan los autores ingleses, franceses e italianos, en el sentido de 'escrito que trata superficialmente un asunto cualquiera', pero en buen castellano tal denominación es exótica y ajena a la pureza del idioma. LA VOZ ENSAYO O ENSAYE limitó siempre su acepción a expresar *prueba, examen, inspección, reconocimiento,* etc., de una cosa antes de sacarla en público[317].

Cela ne veut pas dire que l'écriture des essais n'a pas été importante, surtout au XIXe et au début du XXe siècle – période qui nous intéresse – pour la diffusion d'auteurs espagnols comme José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, José María de Cossío et quelques autres écrivains.

En Amérique latine, les origines de l'essai remontent à l'époque coloniale et prennent la forme de chroniques des Indes, d'écrits autobiographiques ou de lettres. Parmi les plus remarquables de ces textes, nous pouvons mentionner la Mexicaine Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) y su *Carta atenagórica*, publiée en 1690, dans laquelle elle critique un sermon du jésuite brésilien Antonio Vieira, ou encore sa *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, paru en 1691, où elle expose et défend son intérêt pour la connaissance. Mentionnons également le Péruvien Juan Espinoza Medrano (1632-1688), surnommé El Lunarejo, qui s'est appuyé sur la diatribe du Portugais Manuel de Faria y Sousa contre le poète Don Luis de Góngora pour lui répondre de façon précise et réfléchie dans son *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, paru en 1662. Dans ce texte, Espinoza Medrano a étudié avec une rigueur scientifique les effets du langage poétique employé par le poète espagnol, mais il a également

[316] José Miguel Oviedo, *op. cit.* p. 20.
[317] Cité par Peter G. Earle et Robert G. Mead, *op. cit.* p. 12.

proposé la légitimation d'un discours intellectuel venant de la culture indigène. Dans cette ligne revendicative, on trouve également la célèbre *Carta a los españoles americanos,* imprimée à Londres en 1799 et signée par le Péruvien Juan Pablo Viscardo y Guzmán (1748-1798). À l'origine, elle était écrite en français, mais elle a immédiatement été traduite et diffusée dans toute l'Amérique latine. Dans cette lettre, en adoptant une attitude paternaliste envers les Indiens d'Amérique, Viscardo a demandé à la Couronne Espagnole l'autonomie de l'administration des richesses sud-américaines.

À la fin du XVIIIe siècle, les intellectuels créoles se sont centrés sur la discussion et la réaffirmation d'une conscience libertaire, qui a ensuite débouché sur les mouvements indépendantistes successifs. Pour cette raison, la discussion des idées politiques et sociales et la nécessité de construire et de consolider une identité latino-américaine ont accordé une grande place au développement de l'essai. L'un des plus célèbres représentants de cet effort pour l'indépendance de l'Amérique latine est le libertador Simón Bolívar (1783-1830). Outre sa participation directe comme acteur de la lutte pour l'indépendance, il nous a légué des textes destinés à réfléchi sur le continent latino-américain. Les plus importants sont sa *Carta de Jamaica* (1815) et son *Discurso ante el Congreso de Angostura* (1819).

Ainsi, le XIXe siècle s'est nourri d'éminents penseurs et l'essai a peu à peu modelé la prose artistique latino-américaine. À la différence d'autres traditions littéraires occidentales où l'essai, comme l'explique José Miguel Oviedo, est le résultat d'un processus intellectuel et créateur d'une culture, en Amérique, ce genre s'est développé en même temps que d'autres et nous pourrions même considérer qu'il a contribué au développement de la prose hispano-américaine, bien plus que la nouvelle et le roman, particulièrement à la fin du XIXe siècle[318].

Au cours de ce siècle et une fois l'indépendance conquise dans la majorité des colonies, il fallait explorer de façon critique les traditions et poser les fondements d'une culture hispano-américaine qui cherchait à entrer dans la Modernité suivant les modèles français, anglais et américains. Cette tâche a été difficile, âpre et les intellectuels avaient des projets contradictoires, d'un côté ceux qui regrettaient l'ancien modèle hispanique de l'autre les partisans d'un discours de décolonisation surgi des besoins de ces pays. Parmi ces derniers figurent ceux qui proposent une structure sociale centrée sur une éducation nouvelle, plus complète, et sur une philosophie en accord avec les nouveaux modèles de la bourgeoisie émergente. Dans ce but, quelques intellectuels, comme l'Equatorien Juan Montalvo ou le Cubain José Martí ont proposé le modèle nord-américain, l'assimilation d'une grande

[318] José Miguel Oviedo, *op. cit.* p. 22.

immigration européenne et le développement d'une industrie[319]. Cependant, avec leurs idées, ils ont essayé de lutter contre l'absence systématique d'un programme gouvernemental, le désordre social dû aux guerres internes et la montée en puissance des autoritarismes. La succession des gouvernements républicains ou monarchiques (comme au Mexique), qu'ils soient libéraux ou conservateurs, et les grandes dictatures ont fait partie du douloureux contexte historique des essayistes.

Le romantisme européen est ancré profondément dans cet espace de tensions politiques propice aux utopies présentes en Amérique latine. Il engendre une production littéraire abondante, même si ses caractéristiques esthétiques ne sont pas encore établies. À ce propos, nous pouvons mentionner l'Argentin Esteban Echevarría (1805-1851) qui, s'il a enrichi la littérature hispano-américaine avec *El matadero,* a également marqué la littérature idéologique avec son *Dogma socialista,* publié à Montevideo en 1839. Il s'agit d'une œuvre aux idéaux réformistes et libertaires écrite dans un style clair à mi-chemin entre le néo-classicisme et l'esprit romantique qui commençait à faire son apparition sur ce continent. Évoquons également Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), cité déjà, et son célèbre *Facundo o civilización et barbarie*, publié à Santiago en 1845. Sarmiento a proposé dans cet ouvrage une explication du caractère espagnol, métis et indien, qui retarde le progrès si désiré et mette en évidence la nécessité de vaincre l'ignorance rurale favorisée par la géographie, pour atteindre la vie aisée et civilisée des villes en plein développement.

On citera également l'auteur vénézuélien Andrés Bello, et ses raisonnements qui ont suscité des polémiques faces à ceux de Sarmiento. On a assisté entre 1841 et 1843 à un débat entre ces deux auteurs à propos du romantisme au travers de collaborations permanentes dans les journaux de l'époque, autant dans des publications hispano-américaines qu'anglaises, ce qui a fortement contribué au développement de l'essai et à la prise de conscience de son rôle dans la construction de la société latino-américaine. Dans l'immense œuvre d'Andrés Bello, l'on peut citer sa *Gramática de la lengua castellana* (1847), et sa *Filosofía del entendimiento.*

D'autres auteurs tout aussi importants ont produit des textes, comme l'Equatorien Juan Montalvo (1832-1889) avec ses *Catilinarias* (1880), ses *Siete tratados* (1882) et sa *Geometría moral*, publiée de façon posthume en 1902, le Portoricain Eugenio María Hostos (1839-1919) et sa *Moral social* (1888), et le Péruvien Ricardo Palma (1833-1919), qui outre ses remarquables *Tradiciones Peruanas,* a mené des travaux de recherche complets et reconnus

[319] Peter G. Earle et Robert G. Mead, *op. cit.* p. 27.

sur l'histoire péruvienne et les événements qu'il a vécus cette époque de décolonisation. C'est à lui que nous devons les *Anales de la Inquisición en Lima* (1863).

Durant le processus de formation d'une idéologie hispano-américaine commune en ce milieu du XIXe siècle, la tradition scolastique dominante à l'époque coloniale cède le pas aux doctrines positivistes diffusées par Auguste Comte et Herbert Spencer. La méthode scientifique qu'ils ont défendue a convaincu plusieurs penseurs au Mexique, en Argentine, au Brésil, au Chili, au Pérou, et s'est propagée dans le reste des pays hispano-américains. Nous avons essayé de proposer un bref aperçu – qui sera toujours insuffisant –, de la tradition de l'essai et des écrits qui s'y apparentent en Amérique latine pour mieux comprendre les mécanismes de production des essais durant le modernisme. Ensuite, après avoir pris connaissance des structures, des thèmes et des traits stylistiques propres au discours de l'essai, nous allons élargir notre étude et nous centrer sur l'essai moderniste.

3.3 Lyrisme d'idées et idées du lyrisme

Comme nous l'avons affirmé précédemment, si depuis ses débuts, la caractéristique fondamentale de l'essai est d'être un genre hybride, cette hybridité a été aussi la marque distinctive de toutes les pratiques littéraires du modernisme. En ce sens, l'essai est devenu pour les modernistes un espace et un moyen idéal pour laisser leur esprit critique s'exprimer et il a reflété l'éclectisme foisonnant qui régnait chez eux. La préférence de l'écrivain moderniste pour l'essai est due, en partie, au fait que ce genre a permis d'être d'une certaine façon le protagoniste des réflexions. Le *moi* poétique est apparu dans la prose et l'individualité de l'auteur se manifeste dans la projection de sa personnalité, chargée de subjectivité, mais aussi dans le regard critique que permet la distance réflexive. L'écrivain moderniste accorde généralement une place importante à sa présence dans sa propre création, fait de sa vie un motif esthétique et se convainc que sa personnalité de créateur dépend de la réflexion sur des thèmes qu'il a choisis.

Dans l'essai moderniste, avant la connaissance de l'idée se trouve la présence de celui qui sait et développe cette pensée. Comme on peut le supposer, cette présence égocentrique, typique du dandysme de cette fin de siècle, s'est essentiellement manifestée vers l'extérieur dans le style de la prose. L'objectif individualiste de l'écrivain de cette période du modernisme l'a conduit à un double niveau d'identification et de distinction par rapport aux

auteurs de son époque. Les auteurs ont pris rapidement conscience qu'ils faisaient quelque chose de différent et ils ont adopté une attitude propre au sujet moderne. Dans ce processus d'intégration dans la modernité, les essais ont occupé une place singulière dans les débats. Et même si beaucoup d'auteurs ne savaient pas avec précision ce qu'impliquait ce terme, ils se sont rapidement rangés derrière cette notion assez floue de modernisme. Cette conscience du présent les a également conduits à se projeter dans le futur. Ils se sont considérés comme des prophètes et, comme l'affirme le critique Peter Earle : « […] los objetos del mundo inmediato, contornos de una precaria realidad, cedieron el paso a los símbolos de lo posible[320] ».

Il était nécessaire d'aborder cette relation entre l'écrivain et son œuvre pour comprendre les procédés que ce dernier a utilisés pour parvenir à ses fins. Dans la citation qui suit, nous pouvons voir d'autres intérêts et les limites dans la caractérisation de l'essai moderniste :

> En el ensayo, forma expresiva predilecta de la prosa de ideas, el modernismo contribuye a la ampliación de la temática de los escritores, al perfeccionamiento, enriquecimiento y poetización de su estilo y a la acentuación de las tendencias hacia lo estético, lo filosófico y, más tarde, hacia lo social[321].

À propos de l'essai considéré comme une pratique « predilecta de la prosa de ideas », nous pouvons faire les remarques suivantes : les modernistes, comme représentants d'un esprit créatif libre et avec la claire intention de se différencier du positivisme et de sa méthode scientifique, ont choisi l'essai justement pour la liberté d'expression que ce genre leur offrait. Cependant, cette préférence n'a pas été exclusive, étant donné que la chronique a également constitué l'un des autres espaces propices à l'exposition, la discussion, la critique et la diffusion de leurs idées. Ces deux formes sont parfois difficilement différenciables dans l'œuvre de chaque auteur moderniste. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, de nombreuses chroniques, nées de l'urgence de l'information, ont fini par devenir des exposés atemporels à l'image des essais. L'hybridation s'est faite dans les deux sens. Pour cette raison, de nombreux recueils de littérature moderniste, créés par les auteurs eux-mêmes, mêlent indistinctement chroniques et essais. On pourrait prendre pour exemple le texte de Jose Martí intitulé « Heredia », écrit à propos de la mort de José María de Heredia (1842-1905), qui est à la fois un hommage et une vaste réflexion sur la poésie latino-américaine de la seconde moitié du XIXe siècle. Rappelons que ces textes, ces essais, ces nouvelles et ces chroniques, étaient souvent signés par le même auteur dans les rubriques qu'on lui confiait dans les journaux et les revues. Généralement, le lecteur ne disposait d'aucune indication préalable sur le genre

[320] Peter Earle, « Sentido de la forma en el ensayo modernista » dans Iván Schulman (dir.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1987, p. 233.
[321] Peter G. Earle et Robert G. Mead, *op. cit.* p. 59.

qu'il allait rencontrer. Les écrivains ne se sont pas préoccupés de restreindre leur prose à un genre particulier. Au contraire, cette indétermination leur a été largement profitable car elle permettait d'alterner les stratégies discursives du langage journalistique avec celles du langage scientifique, narratif ou poétique, en fonction des thèmes abordés, et d'atteindre un niveau de langue élevé grâce au syncrétisme de ces différents types de discours. Ces procédés ont créé une relation ambiguë de proximité et de rejet chez les lecteurs.

Ce langage syncrétique a sans aucun doute privilégié le lyrisme, du moins dans un premier temps, ce que Peter Earle et Robert Mead appellent « la poetización del estilo ». L'écriture par ailleurs a offert à l'écrivain moderniste davantage d'outils d'expression afin de diversifier et d'élargir sa thématique. Ces spécialistes précisent que la thématique moderniste s'est d'abord centrée sur l'esthétisme et la philosophie pour ensuite se tourner vers les thèmes sociaux. Nous ne sommes toutefois pas tout à fait d'accord avec cette dernière affirmation, étant donné qu'il suffit de lire les essais de José Martí, comme *Nuestra América*, ou *Ariel* de José Enrique Rodó – qui ont même engendré le courant des *martianos* ou des *arielistas* – ou les *Pájinas libres* de Manuel González Prada pour prouver que la question sociale était au cœur des débats d'idées dès le début du modernisme. La question des ethnies indiennes en Amérique latine et la polémique sur ce sujet, par exemple, ont été essentielles dans les ouvrages de ces auteurs. On peut remarquer d'un point de vue formel qu'entre les premiers temps du modernisme centré sur le thème social (à la fin du XIXe siècle) et le début de son déclin (durant les premières décennies du XXe siècle), les essais abandonnent progressivement le lyrisme, ce qui aboutira à des textes tels que ceux de José Carlos Mariátegui au Pérou.

Les sujets philosophiques abordés par les modernistes, grâce à un cosmopolitisme de plus en plus important et à un intérêt pour le renouvellement des idées et pour la modernisation de la pensée latino-américaine, ont été traités avec la ferme volonté de rassembler les différents courants philosophiques occidentaux, mais toujours avec une conscience critique, suivant la perspective d'un homme moderne hispano-américain. Le spiritualisme dans la prose pholosophique[322] en est un exemple.

Le moderniste, dans ses essais, a cherché à sonder les mystères de l'être humain pour doter l'homme d'un nouvel idéal esthétique. Pour cela, la continuelle révision de ses raisonnements, et donc la construction d'un discours métacritique ont été importantes. L'écriture, qu'elle soit en prose ou poétique – les deux ayant cohabité dans l'essai et dans

[322] *Ibid.*

d'autres formes discursives modernistes – a été constamment problématisée chez les auteurs. Ainsi, outre les influences d'autres genres et le partage des mêmes stratégies, l'essai et la prose moderniste en général ont atteint une maturité précoce grâce à des échanges permanents et ils ont fixé les bases de ce que l'essai deviendra au XXe siècle, avec des auteurs comme Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Octavio Paz ou Carlos Monsiváis.

Cette démarche de la recherche a également été marquée par un fréquent sentiment d'insatisfaction et le manque de confiance de l'auteur à l'égard de son projet esthétique. C'est la raison pour laquelle la prose et ses thèmes ont été constamment revisités et reconsidérés, favorisant un fort dynamisme dans le développement des idées. Par ailleurs, cette recherche ne se limitait pas uniquement aux possibilités de la pensée, mais s'ouvrait aussi sur les perspectives de la sensorialité et du langage.

> Los mejores momentos de Darío, de Rodó o de Martí insinúan una nueva movilidad visual, liberación del casticismo, dulces evocaciones históricas, un feliz *Ménage a trois* entre el color, la música y la palabra[323].

L'essai de cette époque n'a pas non plus été exempt de chromatisme – avec une prédilection pour les tons bleus, roses et blancs –, une musicalité et une structure propre au vers moderniste. Cela a imprimé aux essais un rythme qui les a différenciés considérablement de leurs contemporains ibériques, du moins jusqu'au moment où les Espagnols guidés par le panthéisme, décident à leur tour de renouveler la prose confrontés à l'essoufflement du romantisme à la fin du XIXe siècle. Ce que nous pourrions appeler la sensorialité de la prose moderniste, a adopté différentes nuances et a favorisé des différences entre les créateurs eux-mêmes.

Nous avons déjà évoqué le large éventail thématique qu'offre l'essai ainsi que le fait qu'en particulier durant le modernisme, cette diversification a enrichi la littérature hispano-américaine. Nous avons également signalé que ses préoccupations majeures, celles qui ont été les plus diffusées, sont celles liées à l'environnement social, historique, philosophique et littéraire. Afin de donner des exemples de ces traits distinctifs de l'essai moderniste, nous allons évoquer à présent la production des essais chez les auteurs péruviens.

[323] Peter Earle, « Sentido de la forma en el ensayo modernista », p. 229.

3.4 L'essai moderniste péruvien

Luis Alberto Sánchez a affirmé que la rareté des romans publiés a été l'une des raisons de l'épanouissement des chroniques et que de la même façon, la rareté des travaux historiques a stimulé la production d'essais au Pérou durant le XIXe siècle et les premières décennies du XXe siècle[324]. Si nous considérons que le fait qu'un genre peu développé n'implique pas nécessairement, comme conséquence immédiate, la présence et la pratique d'un autre, l'affirmation de Sánchez nous permet cependant de constater que les formes brèves de la prose ont été celles qui se sont le plus prêtées à l'expression de la modernité du quotidien, l'essai comme la chronique – avec une réflexion et une analyse sur les sujets modernes à partir d'un point d'inflexion entre l'archaïsme et la nouveauté –. Ces deux genres, par ailleurs, ont été principalement publiés dans les quotidiens et les revues culturelles, acquérant une diffusion et une popularité plus grandes chez le nouveau public lettré.

Durant la période romantique péruvienne, l'essai a cherché à exalter l'homme en tant qu'individu d'une société qui se construit en fonction de son rapport au passé, de la nature et de la construction d'une civilisation future. En effet l'essai, durant la période moderniste, a puisé ses sources à la fois dans l'histoire et dans la philosophie. Comme l'affirme Peter G. Earle, durant cette période (1880-1920), « se quiere objetivar la belleza, revelarla en pausadas epifanías […][325] ». Nous pouvons retrouver cette réflexion sur la beauté dans plusieurs types d'essais écrits au Pérou ; nous pensons ici aux essais critiques littéraires, aux essais historiques, philosophiques, sociologiques, etc. Les auteurs ont puisé dans cette diversité thématique, mais avec un style – précisément en recherchant un écriture – qui a constitué un corpus de textes qui, sans être homogène, est au moins parvenu à former un discours de la modernité. La diversité des thèmes, les engagements politiques et sociaux conflictifs, les divergences entre essayistes n'ont pas empêché que le travail de la prose et du style les ressemblent. Citons Earle :

> La elaboración del ensayo no implica mayor ni menor compromiso social que la de cualquier otra forma. En el mejor de los casos, el ensayo no es discurso, ni teoría, ni comentario, ni satélite de otros géneros, sino expansión y desarrollo de un estímulo lírico. Todo ensayista que valga es poeta en prosa[326].

[324] Luis Alberto Sánchez, *op. cit.*, p. 1621.
[325] Peter G. Earle, « El ensayo hispanoamericano, del Modernismo a la Modernidad », en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVIII, N° 118-119, Enero-Junio, 1982, p. 47.
[326] *Ibid*., p. 48.

Au Pérou comme dans d'autres pays d'Amérique latine, les auteurs d'essais ont également été poètes, chroniqueurs, nouvellistes et romanciers. Par ailleurs, les formes de l'essai ont aussi été conditionnées par l'immédiateté et le besoin de satisfaire le public auquel il s'adressait. L'hybridation entre les genres a été plus qu'évidente si nous prenons en compte, par exemple, les discours de Manuel González Prada (1844-1918). Au départ, ils ont été lus en public en s'adressant à un groupe particulier de la société de Lima, mais ensuite, après quelques corrections, ces textes ont été publiés dans la presse. De toute évidence, la réception n'était pas la même. Les effets produits par une construction particulière de la phrase dans un exposé oral ne sont pas les mêmes que ceux produits par une lecture silencieuse. Cependant, les modernistes péruviens, même s'ils n'ont pas tous eu une activité publique comme celle de González Prada, ont développé une prose adaptable qui a permis aux essais d'être lus par un large public de lecteurs, d'abord dans la presse journalistique, puis dans des recueils.

Les essayistes péruviens ont reçu des formations intellectuelles très diverses. On ne peut pas dire que le discours essayiste moderniste soit uniquement issu des cours universitaires ou d'écrivains formés à l'université. Aux deux extrêmes du modernisme, on peut mentionner deux grands essayistes autodidactes. D'un côté, Manuel González Prada, modèle pour les générations suivantes, entre les deux, Abraham Valdelomar (1888-1919), et de l'autre, José Carlos Mariátegui (1894-1930), qui n'a même pas fini ses études primaires. Ces grandes figures de l'essai péruvien sont intéressantes car elles nous permettent de montrer que ces auteurs n'ont pas utilisé un discours académique universitaire qui pourrait s'avérer hermétique pour les lecteurs habituels de la presse – des lecteurs de plus en plus pragmatiques dans les sociétés modernes –, et que leur discours a été, non pas allégé, du moins beaucoup plus flexible, lyrique, synthétique et efficace ; autant de caractéristiques de la presse écrite de l'époque.

Mais l'on peut également trouver des auteurs qui ont suivi une formation universitaire et pour qui la pratique de l'essai a fait partie intégrante du cursus avec la thèse universitaire. Les travaux les plus réussis et les plus diffusés ont été ceux qui ont porté sur les différentes époques de la littérature péruvienne. Il a alors été urgent de donner une cohérence à ce qui était écrit et le regard moderne tourné vers le futur a obligés les auteurs à réexaminer la tradition littéraire. C'est le cas en premier lieu de Francisco Mostajo (1874-1953), dont la thèse *El Modernismo y el Americanismo,* de 1893, constitue une première tentative d'offrir une vision d'ensemble des expressions du modernisme péruvien. Sans doute est-ce José de la Riva-Agüero y Osma (1885-1944) qui a fourni le plus grand travail en 1905 avec sa thèse intitulée *Carácter de la literatura del Perú independiente*, qui est immédiatement devenue

une référence pour les études littéraires au Pérou. Une autre thèse doctorale sur le thème de la littérature péruvienne est *Posibilidad de una literatura genuinamente nacional,* présentée en 1915 par José Gálvez. Abordant un sujet plus vaste, mais tout aussi pertinent à l'intérieur du spectre de l'essai péruvien, on signalera la thèse doctorale de l'écrivain Clemente Palma (1872-1946), *Filosofía y Arte,* présentée en 1897. Palma a également rassemblé ses essais, d'abord publiés dans le journal *El Comercio,* sous la forme d'articles littéraires – une série de textes proposant une réflexion sur le romantisme, le décadentisme et la modernité de la littérature – dans un volume paru en 1895 et intitulé *Excursión literaria*. D'autres tentatives de ce genre ont suivi ces recueils, comme celle de Ventura García Calderón (1886-1959), qui en 1910 a publié *Del romanticismo al modernismo,* un traité qui, sans être un travail académique, rend compte de la formation de cet auteur. Au-delà du champ strictement littéraire, nous pouvons mentionner son frère, Francisco García Calderón (1883-1953), qui présente un intérêt marqué pour les essais philosophiques et sociologiques.

En suivant la tradition des jeunes essayistes – presque tous ceux que nous venons de citer ont publié leurs livres avant leur trentième anniversaire –, en 1904, Francisco García Calderón a publié *De litteris*, un texte qui obéissait aux préceptes *arielistas* et qui lui a valu une reconnaissance rapide dans toute l'Amérique latine ainsi que l'admiration de José Enrique Rodó. En l'espace de huit ans, cet auteur a été le plus prolifique et précis dans le champ de l'essai. Il a publié en 1907 *Le Pérou contemporain*, en français, *Profesores del idealismo* (1908) et *La creación de un continente* (1912).

On connaît mieux les auteurs qui ont commencé à publier des essais au début du XXe siècle sous le nom de « *Generación del 900* ». Mis à part ce positionnement chronologique commun et la recherche d'un style, ces écrivains ont suscité une vaste polémique intellectuelle qui a perduré chez les générations suivantes. Cette polémique a également donné lieu à des réactions satiriques qui sont très bien consignées dans un article du critique littéraire Manuel Velásquez, dans lequel il insiste sur les différences entre ces intellectuels, que ce soit à propos de leur classe sociale comme de leur formation. Il soutient que :

> […] en el Perú se desarrolló una corrosiva polémica literaria que nos muestra la escisión generacional entre el aristocrático y académico grupo liderado desde París por Francisco García Calderón y el grupo de escritores provincianos y marginales que giraba alrededor de Abraham Valdelomar[327].

[327] Marcel Velásquez, « La Generación del 900 y Colónida », dans le supplément *Identidades* du journal *El Peruano*, Lima, lunes 17 de junio de 2002, p. 12.

La remarque de ce critique, qui identifie uniquement les intellectuels de la capitale comme faisant partie de cette génération par opposition à ceux de la province, nous semble inexacte. S'il est juste de dire que les plus renommés d'entre eux – Riva-Agüero, García Calderón, etc. – étaient issus des familles bourgeoises et traditionnelles de la République Aristocratique, et que sans doute, cette ascendance est en corrélation directe avec la création et la réflexion de ces auteurs, cela n'est pas suffisant pour justifier une opposition entre intellectuels modernistes citadins et provinciaux. La polémique, dans le cadre de la période moderniste, n'était pas fondée en termes de groupes sociaux ou de pouvoir, mais sur les propositions pour parvenir à une synthèse de la réalité nationale et à ses perspectives de construction d'un pays moderne. Depuis ses débuts au Pérou, le modernisme, dont le caractère éclectique a été perçu très tôt par les modernistes eux-mêmes, a été diffusé et adopté ailleurs que dans la capitale, tant dans les régions côtières que dans les zones rurales. Bien que la modernisation économique ait abandonné la production minière – qui avait autrefois favorisé la communication avec les Andes –, pour privilégier le coton et la canne à sucre sur la côte, et essentiellement la production d'engrais, beaucoup de villes importantes comme Arequipa ou Tacna accueillaient une jeunesse de plus en plus disposée à contribuer à la modernisation esthétique.

Dans la thèse de Juan Mostajo que nous avons déjà citée, l'auteur décrit le modernisme en étudiant la production littéraire à Lima, à Arequipa et à Tacna. Sa vision n'est pas locale, mais offre au contraire une réflexion sur l'ensemble auquel il s'intéresse à l'intérieur du modernisme. Ce jeune essayiste distingue dans son étude les contradictions de la société bourgeoise d'Arequipa, qui ne permet pas le développement de l'esthétique moderniste, ou du moins y est indifférente. Comme nous le dit cet auteur : « Un estremecimiento luminoso no le llama la atención[328] ». Nous voyons ici ce qui est pour Peter G. Eagle un motif récurrent de l'essai hispano-américain : « La misión cultural o el ideal histórico[329]. » Mostajo désigne ses pairs aréquipeniens comme des « guerrilleros de los ideales jóvenes », comme des combattants contre le marasme social qui selon lui domine cette ville. Il y a également, comme le montre Earle, une attitude prophétique dans leurs énoncés[330]. Nous pensons que le discours moderniste de Mostajo va dans ce sens. De la même façon, nous remarquons un grand intérêt pour l'auto-contemplation, qui est pour Earle un autre des

[328] Juan Mostajo, « Modernistas peruanos », chapitre reproduit dans la revue *La Neblina*, Artes y Letras, Lima, 16 de septiembre de 1896, Año I, n°s 12, 13 y 14, reproduits à leur tour dans la revue San Marcos, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, julio-agosto-septiembre, 1948, p. 150.
[329] Peter G. Earle, *op. cit.* p. 50.
[330] *Ibid*, p. 54.

thèmes essentiels de l'essai moderniste. Comme le soutient ce dernier : « el otro yo es el primer paso, y tal vez el decisivo, hacia la consumación modernista de la forma[331] ». En ce sens, Mostajo, en opérant une distinction entre les générations, présente d'une façon enthousiaste ses compagnons de route. Il nous dit : « Sus maestros no les enseñaron sino el camino rutinario y pedregoso de la retórica acartonada y vieja. Ellos se han abierto nuevas vías luminosas y anchas, y han emprendido la cruzada[332] ». Mostajo a fait preuve d'un enthousiasme équivalent à l'égard des modernistes de la capitale, même si dans ce cas, il a considéré que le décadentisme a été dépassé dans les dernières années du XIXe siècle. Il s'est largement trompé, étant donné que dans les écrits en prose, les nouvelles de Clemente Palma ou celles de Ventura García Calderón n'étaient pas encore parues. Mostajo a affirmé que :

> Los artistas adolescentes sintieron frío y, después de vacilar un momento, mareados por las rotundidades mironianas y la música y la música orgiástica de los decadentes, corrieron alocados a la selva rumorosa y tibia del modernismo. Abrieron en ella la trocha despejada y penetraron gloriosos, como hijos espléndidos del triunfo. La juventud actual, si algo es, se lo debe a ella misma[333].

L'auteur aréquipénien a centré toute l'activité moderniste, d'une façon radicale, sur la jeunesse péruvienne de la fin du siècle. On remarque qu'il insiste sur le renouveau apporté par les nouvelles générations, et leur façon de se créer « ella misma », en reniant même de grands auteurs, comme Manuel González Prada. Bien que ce paragraphe commence par l'élogieux qualificatif d' « apóstol » du modernisme, en faisant référence à González Prada, il est ajouté un peu plus loin que : « No quiere decir esto que el relampagueante tribuno nacional sea modernista. No. Descendiente en línea recta de Hugo, prendió fuego de la rebeldía y se cruzó de brazos[334] ». Mostajo n'a pas argumenté une affirmation aussi injuste. Le bilan qu'il dresse peut être discutable, mais nous ne pouvons pas oublier que bien plus qu'une vision du passé, c'est une vision tournée vers l'avenir que l'on attend du modernisme. Et c'est là que nous trouvons le troisième motif mis en avant par Peter G. Earle : réussir à ce que l'art retrouve une autonomie et que l'on privilégie l'idéal esthétique.

Comme l'affirme cet auteur : « El deseo de los modernistas no es sólo devolver a las artes su merecido prestigio, sino situarlas en su clásico pedestal de bien supremo[335]». En ce sens, les essais littéraires comme celui de Mostajo, en tant que pratique textuelle du modernisme et lieu d'expérimentation du style, mettent constamment en évidence sa

[331] *Ibid*, p. 50.
[332] Francisco Mostajo, *op. cit.*, p. 151.
[333] *Ibid*., p. 145.
[334] *Ibid*., p. 143.
[335] Peter G. Earle, « El ensayo hispanoamericano », p. 52.

préoccupation pour le caractère formel des textes et l'importance du fond comme exaltation de la beauté de l'idéal. L'essayiste aréquipénien, en essayant de donner une cohérence à l'insaisissable modernisme, dit :

> El modernismo es eminentemente ecléctico […]. Él se cruza con los románticos en pro de la libertad i el ideal […], él predica con los realistas el amor a la verdad i a la Naturaleza, […] él proclama con los decadentes la excelsitud del color, la música, la forma […], él, una palabra, se postra en todas las capillas i comulga en todos los altares en que la Belleza ostenta sus poderosas castidades. […] El modernismo ha revolucionado la forma i el fondo literarios. Él pretende, en cuanto sea posible, trasladar la libertad de la forma interna a la forma externa[336].

La Beauté est devenue un des thèmes les plus fréquents des essais modernistes, tant littéraires que philosophiques, parce que, comme l'a affirmé Clemente Palma dans l'un de ses essais : « lo Bello es siempre Fuerza[337] », et la Force possède comme caractéristique esthétique la Liberté. En ce sens, Palma, comme d'autres modernistes, percevait la Liberté comme un mouvement, un mouvement esthétique qui se traduit par de la Beauté. Le langage, en tant qu'expression libre et qu'expression de la liberté, est également appréhendé comme un mouvement. Le langage est dynamique et produit une nouvelle esthétique. Selon Palma : « A medida que es más acertada la dirección de la fuerza libre va realizando mayor belleza y elevándose a un orden más alto de superioridad estética[338] ». Et cette force s'exprime de deux façons : d'une part elle est *réelle*, expression de la force biologique de l'autre, elle est *idéal*e, expression de la force psychologique. D'où l'importance chez les modernistes de la recherche de l'idéal à partir d'expressions corporelles comme la danse, qui selon Palma cesse d'être le symbole de l'union sexuelle, un simulacre guerrier ou une gymnastique corporelle pour être perçue comme un langage des formes[339]. Dans cette ligne de pensée, Palma confirme son intérêt pour une esthétique décadente. Il dit :

> El arte no tiene más fin que realizar la belleza, y si no la realiza en lo malsano, en lo inmoral y en la mentira es porque éstos son *feos*, porque traducen la falta o el fracaso de la fuerza. […] Debemos pues concluir con que lo Bello, como la Verdad, y el Bien tiene su autonomía propia, dentro de ese relativismo de las cosas humanas cuyos conceptos van modificándose a medida que va el hombre avanzando en su proceso evolutivo[340].

Un autre des essais les plus représentatifs de la période que nous étudions, et dont le titre même révèle les idéaux modernistes de son auteur, est écrit par Abraham Valdelomar et

---

[336] Francisco Mostajo, *op. cit.* p. 144.
[337] Clemente Palma, « Ensayo sobre algunas ideas estéticas », p. 114.
[338] *Ibid*, p. 117.
[339] *Ibid.*, p. 118.
[340] *Ibid.*, p. 128.

publié en 1918, sous le titre de *Belmonte, el trágico: ensayo de una estética futura, a través de un arte nuevo*[341]. Cet essai a été rédigé à partir d'interviews qu'il a réalisées du torero espagnol Juan Belmonte, qui s'était rendu au Pérou cette année-là. L'auteur reconnaît dans sa note préliminaire qu'il ne connaissait rien aux taureaux au moment de commencer son article, mais il déclare que Belmonte lui-même lui avait avoué ironiquement que lui aussi ignorait tout de ce sujet. Ainsi, l'expérience taurine dont parle Valdelomar, la force du torero et les mouvements qu'il décrit, se sont en réalité transformés dans une représentation du langage des formes dont parlait Clemente Palma dans l'essai cité plus haut. Un passage de la chronique de Valdelomar est particulièrement révélateur : « Belmonte sostiene y comprueba esta teoría de que la obra genial es la exaltación de todas las fuerzas orgánicas y espirituales en armonía puestas al servicio de un ideal […][342] ». Palma rapporte l'anecdote que lui a racontée Belmonte sur l'expérience d'un torero qui, poursuivi par un immense taureau, avait été obligé de sauter par-dessus la palissade ; l'animal avait fait de même et il était pris au piège. Dans cette situation extrême, le torero s'est glissé dans un passage pour sauver sa vie. Quand il a essayé de passer par le même endroit, le torero s'est rendu compte que c'était humainement impossible.

La réflexion que nous offre Valdelomar à propos de cette anecdote est la suivante :

> El terror a la muerte hizo que este organismo aprovechara todas sus fuerzas, hasta las más insignificantes, las que azuzadas por el instinto, obraron de acuerdo operando lo extraordinario: reducir el volumen de lo orgánico. Esto, en los apóstoles y profetas, se llama el milagro; aplicado a la obra de arte, se llama el Genio[343].

Cette anecdote, cet art nouveau que représente la tauromachie pour Valdelomar, devient ainsi une métaphore de l'esthétique future. Il n'a pas éprouvé un soudain intérêt pour les vertus et exploits de la tauromachie, mais plutôt pour l'énigme que cette activité lui a permis d'élucider : concentrer les forces organiques et spirituelles d'une unité harmonieuse en vue de produire de la beauté. Il faut préciser qu'à l'origine, l'essai de Valdelomar prenait la forme d'un reportage, d'une sorte de série de chroniques, mais qu'avec le temps et une fois le matériel rassemblé, notre auteur a préféré avoir recours à l'essai, même s'il a également utilisé le registre de la nouvelle et de la chronique, ce qui prouve une fois de plus l'hybridité des genres dans la prose moderniste. En employant cette méthode, Valdelomar est parvenu à faire correspondre les actions racontées et la réflexion de la création en elle-même. L'essai de Valdelomar est dynamique et artistique.

[341] Pour cette analyse, nous utilisons l'édition suivante : Abraham Valdelomar, *Obras completas*, tomo IV, 2000.
[342] *Ibid*., p. 30.
[343] *Ibid*.

Un autre grand essayiste mentionné dans cette partie est José Carlos Mariátegui. Même si la majeure partie de son œuvre sort de notre cadre temporel, étant donné que la plupart de ses essais ont été publiés à partir de 1920 – à la différence de sa production de chroniques, qui a débuté une dizaine d'années plus tôt –, nous ne pouvons pas ne pas citer son célèbre *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Après les premières décennies du XXe siècle, la Première Guerre mondiale, la Révolution russe et les avant-gardistes ont modifié le panorama historique, économique et social des pays latino-américains.

Il est évident que sur le plan culturel, celui de la perception et de la réflexion sur les arts et leurs mécanismes de production textuelle, la littérature péruvienne a suivi d'autres voies. Le modernisme a cessé d'être perçu avec l'enthousiasme de ses premières manifestations, mais a défini les fondements pour intégrer un discours de la Modernité. Sur ce point, il est important de souligner le rôle que les mouvements avant-gardistes ont joué en Amérique latine pour reconsidérer leurs rapports avec la modernité. Nous pouvons dire la même chose du courant moderniste qui a glissé vers des expressions comme *l'indigénisme* au XXe siècle. Ces chemins ne doivent pas être perçus comme des ruptures ou des étapes oubliées, étant donné que les stratégies modernistes ont continué à être présentes, y compris chez des narrateurs et des poètes postérieurs aux années 30.

L'essai moderniste a continué à être développé chez les nouveaux auteurs, qui étaient pour la plupart jeunes au début du XXe siècle. Mais ensuite, ils ont également adopté les nouvelles tendances de la pensée contemporaine, qui ne peut évidemment pas être entièrement comprise sans un retour sur ses origines. C'est pourquoi nous avons centré notre attention sur les premières œuvres de ces auteurs, avec l'objectif de nous rapprocher de la perspective moderniste au moment où elle faisait partie de l'actualité, du présent, quand un être moderne était compris comme un sujet en mouvement, fait de beauté, de fragmentation et d'insatisfaction.

Troisième partie

Trois écrivains péruviens et le modernisme

Chapitre 1

1. Manuel González Prada moderniste

1.1 L'esprit de contradiction à travers les essais de Manuel González Prada

La présence de l'écrivain péruvien Manuel González Prada, né à Lima le 5 janvier 1844, dans le panorama de la littérature péruvienne en tant que nouvelliste et chroniqueur, est extrêmement complexe et encore peu étudiée. Il n'a pas seulement été témoin et acteur durant des étapes très tourmentées de la formation de la société péruvienne – comme la guerre contre le Chili – ; comme écrivain, il a également été l'organisateur et le protagoniste des débats littéraires de la seconde moitié du XIXe et du début du XXe siècle. Il a de plus été l'un des intellectuels les plus lucides qui, à travers ses réflexions et sa propre création, nous a fait accéder au discours de la modernité. À l'époque où il a vécu, si nous ne parlons que de la production littéraire de ses contemporains, ses lectures ont englobé la diversité des courants, de la seconde moitié du XIXe siècle jusqu'au début de l'avant-gardisme au XXe siècle. À présent, en examinant avec attention sa production littéraire publiée et inédite (qui est abondante[344]), il est possible d'affirmer que Manuel González Prada s'est nourri de toutes ces formes textuelles avec l'objectif conscient non seulement de renouveler sa propre prose, mais aussi d'établir des modèles à suivre pour les nouvelles générations d'écrivains de la fin du siècle.

Il est important de remarquer que l'une des caractéristiques de l'œuvre de Manuel González Prada, à savoir son va-et-vient entre les différentes formes discursives, a également

[344] On doit la tentative la plus ambitieuse de réunir toute l'œuvre de Manuel González Prada à sa femme Adriana de Verneuil, à son fils Alfredo González Prada et aux efforts de Luis Alberto Sánchez, qui est finalement parvenu à organiser et à publier en sept tomes l'œuvre de cet écrivain. De son vivant, a publié *Pájinas libres* (1894), *Minúsculas* (1901), *Horas de lucha* (1908), *Presbiterianas* (1909) y *Exóticas* (1911). On peut les trouver dans *Manuel González. Obras*, Lima, Ediciones Copé, 1989. Pour l'analyse des nouvelles de González Prada nous nous basons sur le livre *Textos inéditos de Manuel González Prada*, Isabelle Tauzin Castellanos (éd), Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2001.

été une caractéristique commune à la majorité des écrivains modernistes, qui représentent un processus de modernisation engagé en Amérique latine avec l'objectif d'assimiler et de réinterpréter les changements produits par la nouvelle civilisation industrielle occidentale et son impact sur les terres sud-américaines. Ces écrivains ont exploré différentes voies pour comprendre et entrer dans la modernité. En ce qui concerne la production littéraire moderniste, qui comprend des œuvres variées permettant de parler de différents modernismes, nous partageons la position d'Ivan Schulman quand il affirme :

> Hay que acostumbrarse a la presencia de estructuras textuales, tanto ideológicas como estilísticas, conflictivas, antitéticas, o de signo velado. […] Son heterogéneos los registros del discurso dominante rechazado, y en trance de formación el nuevo; pero por debajo de las texturas de la superficie se descubre en ellos los hilos de un diálogo interiorizado de anhelada liberación, de crítica, y de protesta frente a las injustas, inhumanas e inaceptables convenciones impuestas por la modernización burguesa[345].

Nous trouvons ces *registres hétérogènes* conflictuels, qui ont conduit à une instabilité textuelle propre à la fin du siècle, dans l'œuvre de Manuel González Prada, y compris dans ses premières publications d'articles engagés et de dénonciation sociale et ses premières *letrillas* – avec une forte influence romantique, il est vrai – publiées à partir de 1866 sous un pseudonyme. C'est ce que Pupo-Walker appelle : « la contradictoria dinámica estética e ideológica[346] ». Effectivement, on ne peut considérer le modernisme comme une proposition statique, avec des caractéristiques formelles et stylistiques nettes. Bien au contraire, le dynamisme de la production textuelle sera une marque du modernisme. Ce dynamisme a généré et favorisé un dialogue critique que nous pourrions appeler *mobilité interne.* Il s'agit de textes littéraires dans lesquels on distingue des déplacements, des hybridations et des formes syncrétiques provenant du romantisme, du réalisme, du naturalisme, du *costumbrismo* et des différentes formes du modernisme même, quant à la conception de l'art et à sa production. De la même manière, il est possible de discerner une *mobilité externe*, qui suppose également une dynamique textuelle, mais qui intègre les procédés formels des genres les plus répandus à cette époque principalement dans la presse, comme la chronique, les articles de mœurs, l'essai et la nouvelle. Cette affirmation ne peut pas être généralisée et appliquée à tous les auteurs modernistes de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Ces

[345] Iván Schulman, *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, México DF, Siglo XXI Editores, 2002, p. 19. Ce livre révise, reprend et actualise ce qui avait déjà été publié par Schulman, en particulier son ouvrage *Génesis del modernismo*, México DF, El Colegio de México / Washington University Press, 1963.
[346] Pupo-Walker, Enrique, *El cuento hispanoamericano*, p.30.

mobilités – interne et externe – ont été plus évidentes chez les auteurs qui par leur contexte historique et social peuvent être considérés comme des guides parmi les modernistes. C'est le cas de l'écrivain péruvien Manuel González Prada au début du modernisme ou de César Vallejo, auteur qui marque la transition entre le modernisme et l'avant-garde péruvienne.

1.1.1. González Prada et les jeunes écrivains du XXème siècle

L'importance de l'œuvre narrative de Manuel González Prada n'a pas encore été considérée avec rigueur dans les études portant sur le modernisme. Cela est d'autant plus curieux que les écrivains modernistes péruviens ont très bien accueilli son œuvre. La preuve se trouve dans les visites que lui ont rendues et les interviews qu'ont obtenues de lui entre 1916 et 1917 les jeunes artistes de l'époque tels que Félix del Valle (1892-1950), José Carlos Mariátegui (1894-1930), Abraham Valdelomar (1888-1919) ou même César Vallejo (1892-1938). Ces écrivains le considéraient comme un auteur contemporain et González Prada se voyait également de cette manière. Dans une interview accordée à José Carlos Mariátegui, qui était accompagné de Félix del Valle, publiée dans *El Tiempo* le 2 octobre 1916, nous pouvons lire :

> Interrogué a don Manuel González Prada sobre la forma como debían ser determinadas las generaciones literarias actuales y la que le precedió.
> G.P.- Creo que una generación no puede abarcar cinco ni diez años únicamente. Y más que años debe abarcar tendencia, estilo, ideas. Las generaciones deben ser definidas por la orientación. Un escritor viejo puede escribir como escritor joven. Entonces es un escritor progresista y contemporáneo. Un escritor joven puede escribir como un escritor viejo. Entonces es un escritor atrasado. Hay viejos y hay avejentados. Y los avejentados son mucho más peligrosos que los viejos.
> Félix del Valle tuvo una frase oportuna:
> -Se podría decir de usted, señor, que está a la cabeza de la juventud y se estaría en lo justo.
> González Prada sonrió ante la acertada lisonja. Y yo la celebré[347].

González Prada nous offre un point de vue intéressant sur la nécessité d'envisager la production littéraire de l'époque avec des critères beaucoup plus complets, qui prennent en compte l'esprit rebelle et critique, en d'autres termes : adopter une posture d'acceptation envers la modernité et la capacité d'assumer l'acte créatif, non pas à partir des critères schématiques et historiographiques qui définissent le processus littéraire comme des générations exclusives et séparées. Pour cette raison, les jeunes écrivains l'ont considéré

[347] L'interview a été retrouvée par Willy Pinto Gamboa et publiée dans : Manuel González Prada, *Obras*. Tomo III, Vol.7, p.502.

comme l'un des leurs et son intégration dans le panorama moderniste était perçue comme effective. On peut voir un autre exemple de l'importance de la réception de cet auteur dans une interview de César Vallejo en 1925, retrouvée par les Péruviens Valentino Gianuzzi et Carlos Fernández en 2008. Cette interview a été réalisée à Paris par le journaliste et dessinateur cubain Armando R. Maribona (1893-1964) et publiée à La Havane, dans le *Diario de la Marina*. Le Cubain demande à César Vallejo de dresser un bilan de la littérature péruvienne, et celui-ci cite en particulier González Prada :

> César Vallejo cree que el más grande escritor que ha tenido el Perú de todos los tiempos es Manuel González Prada, que ha impreso huellas imperecederas en las nuevas generaciones, tanto en literatura como en cuestiones sociales[348].

Il faut préciser qu'à l'époque, la réception de González Prada et sa présence constante dans les débats nationaux ont été entretenues par ses collaborations dans divers journaux et revues péruviens. Cette diffusion a insufflé un dynamisme particulier au développement des idées et du style de cet écrivain. Ses textes abordaient souvent des thèmes d'actualité et, parce qu'ils étaient actuels, une grande partie de sa production n'a jamais été rassemblée par l'auteur. Les livres qu'il a publiés lui-même étaient des recueils d'articles et d'essais déjà parus, dont la thématique et le sujet lui semblaient plus intéressants pour les idées qu'ils présentaient que pour le contexte dans lequel ils s'inscrivaient. Malheureusement, González Prada a préféré garder la cohérence de ses textes engagés, stimulants pour les futurs auteurs latino-américains, et ne pas diffuser les quelques chroniques et rares nouvelles ou poèmes qu'il ne considérait pas pertinents et qui s'éloignaient des questions sociales qui affectaient le Pérou, essentiellement après l'échec de la guerre du Pacifique. Cela explique pourquoi on a oublié l'une des facettes les plus importantes de cet auteur et cela justifie la nécessité d'examiner dans ces textes les différents aspects afin de dégager ce que l'ensemble de son œuvre en prose a apporté à la littérature.

1.1.2. L'auteur face à la critique

Pendant longtemps, il a été fréquent que parmi les rénovateurs de la prose les plus cités de la seconde moitié du XIXe siècle, les critiques ne prennent pas en compte Manuel González Prada dans toute sa dimension, dans le développement complexe de la prose moderniste. Une cause probable de l'absence d'études sérieuses à ce sujet est que l'on avait

[348] L'interview a été reproduite à Lima dans le journal *La República* le 16 novembre 2008.

admis sans discussion que le modernisme était apparu tardivement au Pérou[349]. Ce point de vue s'est répandu parce que l'on a seulement considéré la production poétique et narrative considérée comme strictement moderniste à partir d'éléments formels, tous dérivés de l'image paradigmatique de l'œuvre de Rubén Darío. Dans ce contexte, l'œuvre de González Prada a eu un faible retentissement au-delà des frontières nationales péruviennes. Des voix importantes comme celles de Rufino Blanco Fombona[350], Federico de Onís[351] ou Max Henríquez Ureña[352] ont essayé de mettre en avant l'importance de sa poésie au sein du modernisme, mais elles n'ont malheureusement pas été réellement entendues[353]. Federico de Onís, dans son *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, a perçu dans les vers de González Prada une nette mise à distance du romantisme et la proposition d'un langage nouveau et transparent. Dans son étude préliminaire, on peut lire :

> Sus pequeñas poesías –muchas de ellas escritas en su juventud, y publicadas en su vejez, después de ser sometidas a la lima durante muchos años- son joyitas pulidas que bajo una tersa superficie parnasiana y clásica encierran [...] un sentimiento [...] personal. [Su] actitud y el uso de formas nuevas [...] tanto en cuanto a las palabras como a los versos y combinaciones estróficas anuncian algunas tendencias características del modernismo[354].

Si les œuvres littéraires de González Prada ont été appréciées, quelques spécialistes du modernisme les ont parfois omises. Par exemple, Iván Schulman mentionne les deux auteurs fondamentaux du premier modernisme hispano-américain : Manuel Gutiérrez Nájera (Mexique, 1859-1895) et José Martí (Cuba, 1853-1895). Il affirme à leur sujet qu'entre 1875 et 1882 :

> […] estrenaron una prosa distinta: Nájera, la de patente filiación francesa, reveladora de la presencia del simbolismo, parnasianismo, impresionismo y expresionismo, y Martí, la que incorporó estas mismas influencias dentro de estructuras de raíz hispánica, y, en

[349] Dans la première partie de notre étude, nous avons évoqué les problèmes d'une périodisation du modernisme à l'intérieur de la littérature péruvienne, étant donné que ses textes en prose ont généralement été considérés comme faisant partie de la période que José Miguel Oviedo ou Washington Delgado ont préféré appeler *postmoderniste*.

[350] Rufino Blanco Fombona a écrit une étude sur la poésie de Manuel González Prada qui accompagnait la seconde édition de *Pájinas libres*, Madrid, Editorial América, 1915.

[351] Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Hernando, 1934, p. XIII-XIV; p. 3-5; p. 143-152.

[352] Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 329-331.

[353] On peut trouver un exemple d'études un peu plus précises, qui ont examiné la présence de Manuel González Prada dans le modernisme, dans l'article de José Ferrer-Canales, "*González Prada y Darío",* dans : *Hispania*, Vol. 41, N° 4, (Décembre, 1958), p.465-470.

[354] Federico de Onís, *op. cit.*,p. XIII-XIV.

> especial, las construcciones paralelísticas y anafóricas de la prosa oratoria del siglo de oro español[355].

Selon nous, on peut retrouver des caractéristiques similaires dans la prose de Manuel González Prada. Nous les trouvons de manière syncrétique, en lutte permanente, étant donné que lui rejetait ces formes à certains moments et les utilisait à d'autres. Il est important de signaler que durant cette étape décrite par Schulman, González Prada a séjourné dans une hacienda éloignée de la capitale comme ingénieur agricole, écrivant des poèmes et des textes qu'il a publiés sporadiquement ou qui sont restés inédits. Il ne faut pas non plus négliger l'impact de la guerre du Pacifique (1879-1883), à laquelle l'auteur a participé en défendant Lima. Durant l'occupation chilienne, il est resté volontairement reclus chez lui pendant plusieurs années pour dénoncer et rejeter la présence des envahisseurs. Curieusement, l'époque où cet auteur a le plus publié correspond aux dernières années de la vie de Martí et de Nájera. N'oublions pas que si González Prada était plus âgé que ces deux écrivains, sa maturité littéraire allait au-delà de la simple chronologie et le rapprochait davantage des auteurs de la dernière décennie du XIXe siècle et du début du XXe siècle.

Parmi les critiques qui se sont un tant soit peu intéressés à son influence, José Miguel Oviedo, considère Martí, Nájera et González Prada comme les grands rénovateurs de la prose hispano-américaine. Cependant, cette considération envers González Prada présente des limites, car son étude montre une méconnaissance de la production narrative de fiction de l'écrivain. Oviedo affirme :

> Como González Prada no cultivó la prosa narrativa, sino el ensayo y los únicos cuentos de Martí fueron los que escribió para niños, de ese grupo sólo el mexicano Gutiérrez Nájera contribuyó decisivamente, a partir de la década del 80, a la evolución del cuento[356].

Il semblerait que José Miguel Oviedo n'ait pas remarqué que certains textes de *El Tonel de Diógenes* (1945), rassemblés par son fils, Alfredo González Prada, et Luis Alberto Sánchez, pouvaient être considérés comme des nouvelles de style moderniste ou, en tout cas, comme une prose narrative qui se nourrit des nouvelles formes de la fin du XIXe siècle. Et si l'on ajoute à ce recueil les autres nouvelles et textes en prose retrouvés ultérieurement, l'ensemble est plus que significatif. Il nous semble pertinent de préciser, par ailleurs, que ces nouvelles ont été écrites à partir de 1870, tandis que d'autres fictions sont datées du début du

[355] Iván Schulman, *Génesis del modernismo,* p.10.

[356] Oviedo, José Miguel, *op. cit.*, p.23.

XXe siècle[357]. Le fait que ces textes soient restés inédits jusqu'à récemment ne signifie pas qu'ils n'aient pas été importants aux yeux de leur auteur ou qu'ils n'aient pas contribué à sa formation en tant qu'écrivain. Bien au contraire, nous pensons que la production de tous ces textes porte la marque du dialogue permanent avec d'autres formes discursives et cela nous permet d'envisager cet auteur dans une plus grande complexité.

1.1.3. Essais, insatisfactions et contradictions

Par ailleurs, la lucidité qu'avait González Prada sur son rôle d'écrivain et d'intellectuel *avant la lettre* est remarquable. Une lucidité qui, paradoxalement, lui faisait prendre conscience de ses doutes, mais il considérait que le doute faisait partie de ses activités intellectuelles. Et il l'a montré de façon explicite dans des écrits appartenant à plusieurs genres. Par exemple, dans un essai paru à Buenos Aires sous le titre de « La Poesía », il écrit: « el principio de la literatura, son los que se hallan impregnados de negación y duda[358] ». On retrouve également cette idée dans plusieurs de ses poèmes. Nous pouvons citer le poème intitulé *« Cosas que no entiendo »*, inclus dans le recueil *Exóticas*, publié à Lima en 1911 :

No sé la lengua de los árboles
Ni entiendo el habla de los pájaros.
Alondra y sauce cuchichean;
Mas ¿qué se dicen al oído?
¡*Oh tiernos diálogos de amor*
Que nunca supe ni sabré!

Y ¿qué de extraño si a las tórtolas
No entiendo yo ni a las orquídeas?
Estoy conmigo muchos años,
Y estoy aún por entenderme.
Su griego me habla el corazón,
La frente me habla su latín[359].

Cette double négation de la connaissance, face au langage de la nature d'une part, et face au langage du poète et de l'être humain de l'autre, est significative. Mais cela ne fait pas taire le poète, pas plus que cela ne le plonge dans la négation et dans le vide ; au contraire, cela le conduit à préciser sa relation avec l'environnement et à chercher une connaissance nouvelle. Une des grandes influences de González Prada dans cette attitude critique et

[357] Isabelle Tauzin-Castellanos, *op.cit*, p.7.
[358] Cet article a été publié dans : Manuel González Prada *Obras*, Tome I, vol.1, p.338.
[359] González Prada, *Obras*, vol. III, p. 98. Les parties en italique sont de notre fait.

ambivalente face à la réalité et à l'expression de celle-ci a été l'œuvre du Français Ernest Renan (1823-1892), largement connu grâce à son livre polémique *Vie de Jésus* (1883), qui a sans doute attisé l'anticléricalisme de González Prada. L'écrivain péruvien, durant son séjour à Paris, a même assisté aux cours donnés par Renan au Collège de France en 1892. González Prada se sentait très proche du Breton, non seulement pour ses idées, mais aussi pour son expérience de vie. Tous deux sont devenus de fervents critiques de l'Église et de l'État ; de ce fait, ils ont été durement attaqués dans leurs pays respectifs. L'anticléricalisme de Renan a immédiatement fasciné l'auteur péruvien. Pour cette raison, González Prada a étudié et souvent cité Ernest Renan. En 1893, il écrit un essai, par la suite publié dans le recueil *Pájinas Libres* (1894), qui porte justement le nom de cet intellectuel français admiré. Il dit, en parlant de Renan :

> A Renan hai que examinarle por distintos lados, porque no es una esfera sino un poliedro irregular. Él se pinta así: Estuve predestinado a ser lo que soi: un romántico que protesta del romanticismo, un utopista que predica en política a ras del suelo, un idealista que inútilmente se afana en parecer burgués, un tejido de contradicciones que recuerdan al *hircocervo* de la escolástica, dotado de dos naturalezas. Una de mis mitades se ocupa en demoler a la otra, como el animal fabuloso de Ctesias se comía las patas sin notarlo[360].

Cette lecture des différents visages de Renan peut parfaitement s'appliquer à González Prada. Il ne s'agit évidemment pas d'une coïncidence. Octavio Paz, dans son livre *Los hijos del limo,* établit à juste titre une correspondance entre le romantisme européen et le modernisme hispano-américain. Il ne voit pas une simple succession chronologique entre les deux mouvements, mais des expériences parallèles qui se sont produites dans des contextes de crise similaires. Dans cette perspective, Octavio Paz propose l'idée d'un modernisme à l'intérieur du modernisme, dans lequel l'un est le critique de l'autre[361]. L'on peut corroborer cette affirmation à partir de l'expérience de González Prada, – et postérieurement celle d'autres écrivains de la fin du XIXe et du début du XXe siècle –, pour qui l'examen minutieux de la production littéraire engendrait un dilemme, une sorte de discours schizophrénique. C'est pourquoi, on peut comprendre son identification à Ernest Renan et à ce « tissu de contradictions ».

---

[360] La citation en français est : « J'étais prédestiné à être ce que je suis, un romantique protestant contre le romantisme, un utopiste prêchant en politique le terre-à-terre, un idéaliste se donnant inutilement beaucoup de mal pour paraître bourgeois, un tissu de contradictions, rappelant l' *hircocerf* de la scolastique, qui avait deux natures. Une de mes moitiés devait être occupée à démolir l'autre, comme cet animal fabuleux de Ctésias qui se mangeait les pattes sans s'en douter. » Ernest Renan. *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. (1883), 1983, Gallimard. pp.51-52.

[361] Paz, Octavio. *Los hijos del Limo*, p. 136.

Par ailleurs, il convient d'examiner les aspects socio-historiques qui ont marqué les écrivains hispano-américains et leur ont donné un nouveau rôle. Dans le monde occidental, les grandes transformations structurelles et le développement industriel se sont accélérés durant les dernières années du XIXe siècle et l'Amérique latine n'est pas restée étrangère à ces changements. D'après l'analyse de Fernando Burgos[362] sur la modernité hispano-américaine, ces transformations de la société ont supposé une réévaluation des critères suivants : temps, quantité de travail, production et prix de la marchandise. Et c'est pour cette raison que l'on a accordé une grande importance à la technologie, qui représentait la possibilité de compresser le temps et d'accélérer la production. Burgos précise :

> Esta « implosión » temporal –extendida y desarrollada en nuestra época- origina en lo creativo y espiritual, una tensión que desemboca en una serie conflictiva de orden existencial –angustia, desarraigo, vacío, soledad- que comienza a delinearse precisamente como temas y motivos literarios con los escritores del modernismo[363].

Les écrivains ont bien sûr observé avec beaucoup d'attention ce processus de restructuration accéléré et conflictuel, essayant de comprendre et d'entrer dans cette logique de pensée et de création nouvelle et contradictoire. Comme nous l'avons déjà évoqué, ces contradictions ont été la caractéristique principale des écrivains de la fin du siècle en Amérique latine et elles se sont développées dans la période de l'entre-deux guerres au XXe siècle, période fondamentale pour les avant-gardes artistiques. En ce sens, nous pourrions dire que la contradiction qui dynamise l'œuvre de González Prada, a conduit celui-ci, à la fin du XIXe siècle, à entrevoir quelques traits du futur avant-gardisme européen. Preuve en est son essai inachevé et inédit qui, selon Luis Alberto Sánchez, a été écrit durant le séjour de González Prada en France, entre 1891 et 1898. L'essai est intitulé *« Escribas y retóricos »*, et dans l'un de ses passages, il écrit :

> Aquel amplio y generoso espíritu griego que consideraba la belleza tan sagrada como la virtud y el amor tan noble como el sacrificio, debe animarnos hoy para estimar a la industria tanto como al Arte, a la agricultura como a la poesía, a la ópera tanto como la estatua ¿por qué el telégrafo y la dínamo ha de estimarse menos que la Iliada y la Eneida? ¿Por qué Bell y Edison deben ocupar sitio inferior a Shakespeare y Cánovas? [...] inventar la máquina de coser vale tanto como escribir la Divina Comedia[364].

---

[362] Fernando Burgos, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992, p. 37.
[363] *Ibid*.
[364] Manuel González Prada, *op. cit.*, Tomo I, Vol.1,p.356-357.

Cette citation annonce le « *Manifiesto futurista* », de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), publié en 1909, d'abord en Italie, puis en France dans *Le Figaro*, dans lequel on lit :

> Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre ornée de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que *La Victoire* de Samothrace[365].

La machine a été l'élément emblématique de la nouvelle esthétique avant-gardiste, le signe tangible du changement, ce qui altérait l'ordre et proposait, à sa place, de nouveaux codes esthétiques. Cependant, dans le cas de González Prada, la recherche de cette *beauté nouvelle* ne signifiait pas détruire et effacer ce qui était ancien, vieillissant, comme le voulaient les avant-gardistes ; mais il s'agissait de moderniser, ce qui impliquait de rénover, d'enrichir, d'intégrer et d'élargir le concept de beauté. Pour l'auteur, ce processus de modernisation cherchait à intégrer tous les aspects de la nouvelle société en gestation en Amérique latine. Par ailleurs, la technologie n'a pas été le motif littéraire exclusif des avant-gardes ; il a constitué une partie fondamentale du discours modernisateur déjà présent en Amérique latine au XIXe siècle.

Nous pouvons dès lors affirmer que cette recherche de Manuel González Prada provient et se nourrit d'une constante insatisfaction des interprétations qu'il fait du monde et de l'art, tant passé que présent. Il n'a pas confiance en un genre, il n'a pas confiance en un style, ce qui le pousse à tous les utiliser et à en parler à partir de sa propre pratique. Les genres entrent en dialogue, se problématisent, sont hybrides et se rassemblent. Pour cette raison, González Prada revient aux traditions classiques grecques et latines et fait ressortir leurs valeurs et ce qu'elles ont apporté. Toutefois, il est également conscient des limites formelles et conceptuelles d'un art qu'il pense insaisissable. González Prada doute de la pertinence des apports des nouvelles esthétiques, mais il doute aussi de la capacité de l'auteur qui subit cette influence. De ce point de vue, il considère l'écrivain comme un sujet instable, mais qui se crée et se recrée dans son instabilité. C'est là que réside sa modernité, et c'est cette vision qui explique son intérêt pour la question de l'expression humaine, tant dans la vie quotidienne – du sujet politique et social – que du sujet artiste[366].

---

[365] Extrait de Fanette Roche-Pezard, *L'Aventure futuriste 1909-1916*, École française de Rome, 1983,p.68.

[366] En plus de ses essais politiques rassemblés dans les livres *Pájinas libres* et *Horas de Lucha*, son traité d'*Ortometría*, rédigé en trois tomes et malheureusement resté longtemps inédit a également eu une grande importance. Il a été publié à Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.

Il est compréhensible que les essais, les chroniques ou les formes narratives de González Prada n'aient pas eu la même portée. Comme nous l'avons dit précédemment, il avait conscience de la variété de ses registres littéraires. Le doute le poussait à un travail de sur-correction qui explique pourquoi, selon Adriana de Verneuil, il a jeté au feu la première édition de ses essais[367], pourquoi il n'a pas cherché à réunir nombre de ses articles, ou plus simplement pourquoi une grande partie de son œuvre est restée inachevée. Tous ces événements, ajoutés à la rareté de ses publications dans des livres et à quelques aspects formels de son langage, ont retardé la reconnaissance de González Prada en tant qu'auteur moderniste. En effet, les premières études sur le modernisme se sont attachées aux aspects formels, en particulier à la prose d'Asunción Silva, de Gutiérrez Nájera, de Darío ou de Gómez Carrillo. Ce n'est que plus tard que de nouvelles approches de la critique ont affirmé qu'il n'existait pas un modèle moderniste unique, et qu'aussi opposés qu'ils puissent paraître, les objectifs des différents projets présentent des points communs. Schulman le précise quand il dit :

> Además del mundo poblado de cisnes, pavos reales, sátiros, ninfas; el decorado de diamantes, rubíes, jaspe; los trabajos de orfebrería, de ebanistería y cristalería; los ambientes regios, y exóticos, hay otro de angustia metafísica, de comprensión social y de preocupación continental[368].

Cet *autre monde* cité par Schulman, celui de la *compréhension sociale et de la préoccupation continentale*, est l'aspect le plus étudié et le plus reconnu chez González Prada. González Prada lui-même s'est interrogé sur le langage des auteurs qui étaient identifiés comme moderniste. Nous le voyons dans son essai intitulé « Los poetas », écrit aux alentours de 1900, époque à laquelle il connaissait très certainement l'œuvre littéraire des chefs de file du modernisme.

> Algunos tienen a gala el empleo de un léxico inusitado y abstruso, y se vanaglorian de sólo escribir para un reducidísimo número de lectores, para la *élite intelectual*, como ingenuamente se llaman ellos mismos. No se necesita recurrir al balbuceo pueril: hay un lenguaje claro y natural, entendido por el sabio y el ignorante en que pueden ser expresadas las más altas concepciones de la Filosofía y las más profundas verdades de la Ciencia, salvo los tecnicismos. Tal vez escape al gran público el matiz de la frase, no la esencia del pensamiento. [...]
> La grandeza de un poeta o de un prosador no estriba en elevarse hasta donde nadie lo escuche, sino en mantenerse a una altura en que le podamos oír[369].

---

[367] Voir Adriana de Verneuil de González Prada, *Mi Manuel*, Lima, Editorial Cultura Antártica, 1947.

[368] Schulman, Iván. *Génesis del modernismo.* p. 18.

[369] González Prada, *op. cit*. Tomo I, Vol.1, p.362.

L'hermétisme et l'élitisme qu'évoque González Prada engendrent selon lui un langage statique. Le ton dur et dépréciatif de cet auteur à l'encontre d'autres poètes de son époque est manifeste : il critique tant leur langage codé que le fait qu'ils présentent une proposition collective qui, par ses caractéristiques, représente l'élite industrielle de l'époque, des modèles traditionnels de la Colonie contre lesquels González Prada s'est toujours situé. C'est une situation contradictoire, étant donné que le modernisme canonique cherche à s'éloigner de la bourgeoisie et à mettre en évidence l'idéal du poète marginal. Dans la pratique textuelle du modernisme, nous trouvons la problématisation des relations entre l'artiste et la société bourgeoise en particulière dans la nouvelle « El rey burgués », écrit par le Nicaraguayen Rubén Darío.

Par cette position originale, González Prada a essayé de valoriser dans plusieurs de ses essais le caractère dynamique du langage et son rôle actif, tant au niveau de l'expression quotidienne, populaire, que dans l'expression intellectuelle, étant donné que pour lui, il n'y avait pas de différence entre la pensée élevée, philosophique, et le langage courant. Dans son essai « Notas acerca del idioma », se trouve un extrait dans lequel nous pourrions distinguer trois perspectives :

> Los descubrimientos científicos i aplicaciones industriales acarrean la invención de numerosas palabras que empiezan por figurar en las obras técnicas i concluyen por descender al lenguaje común. […]
> Paralelamente al movimiento descensional se verifica el ascensional. Basta cruzar a la carrera uno de los populosos i activos centros comerciales; señaladamente los puertos, para darse cuenta del inmenso trabajo de fusión i renovación verbales. […] La espresión que resonaba en labios de marineros i mozos de cordel, concluye por razonar en boca de sabios i literatos. Los neolojismos pasan por la conversación al periódico, del periódico al libro i del libro a la academia.[370]

L'extrait est en lui-même une preuve de la modernisation du langage que revendiquait son auteur. Les changements orthographiques appliqués à la prose et à la poésie avaient pour intérêt de soutenir un nouveau rythme prosodique en accord avec les nouvelles dynamiques de communication de la fin du XIXe siècle[371]. Il est évident que cela représentait aussi un acte

[370] González Prada, *op. cit.* Tomo I, Vol.1, p.358.

[371] Dans l'édition d'*Ortometría* de 1977, puis dans celle de Luis Alberto Sánchez, l'on trouve un avertissement de Marlene Polo, responsable éditoriale, dans lequel elle indique les « modifications orthographiques » proposées par González Prada.

1° Suprimir la *h*.
2°Suprimir la *x* antes de la consonante *n*.
3° Sustituirla por *c* y *s* antes de vocal.
4° Usar la *j* por *g* en los sonidos fuertes.
5° Suprimir la *n* en la partícula *trans* antes de consonante.
6° Sustituir la *y* por la *i*.

radical de rébellion face aux normes en vigueur jusqu'alors. Cependant, si cet acte de rébellion a été apprécié par ses contemporains, en particulier les plus jeunes, il n'a pas été suivi au pied de la lettre. Il n'a connu qu'une application partielle et passagère, même s'il est peut-être resté un peu plus marqué chez les avant-gardistes. González Prada a créé un manifeste prônant une nouvelle grammaire en accord avec la modernité. Comme le dit Luis Ricardo Dávila :

> Siendo el lenguaje convencional y arbitrario, era inadecuado obviar la construcción de un conjunto de reglas que impidieran el extravío a la hora de expresar las creencias, los caprichos de la imaginación o las múltiples asociaciones que van manifestando lo que pasa en esa alma que en el fondo desea ser moderna[372].

La question des liens entre la technologie, la société et le langage se pose aussi. Il est intéressant de remarquer le double sens que prennent les mots à partir des nouvelles dynamiques sociales qui incluent et mettent en relation la science et la culture, en passant par le filtre de l'écrivain et de l'individu ordinaire. Quand il parle de ce dernier, il désigne spécifiquement les hommes exerçant le métier de marins ou de transporteurs, ou en rapport avec les chaînes de production les centres commerciaux, et les ports. Nous pouvons en déduire que González Prada veut démocratiser la production comme la réception de la création littéraire. Il s'agit d'une volonté opposée à l'hermétisme et à l'élitisme des modernistes dans la lignée de Rubén Darío.

Le troisième élément qui se dégage de cette citation est l'importance que González Prada accorde au rôle de la presse. On sait que ses collaborations dans des revues et des journaux ont été nombreuses[373]. Il connaissait parfaitement la portée de ce moyen de communication, tant dans son rôle social que culturel. Il faut préciser que pour González Prada, le journal était un moyen au service de la démocratisation. Par son caractère éphémère et lié à l'actualité, le journal a été l'espace idéal pour mettre en pratique tous les procédés d'hybridation entre le langage technique et artistique, et les genres de l'essai, la nouvelle, l'article et la chronique. Ces medias sont également devenus des agents de la modernité. Cependant, dans le cas particulier de la presse péruvienne, il est intéressant de remarquer que les écrivains de la fin du XIXe siècle, modernistes ou pas, n'avaient pas une idée claire de ce

---

7° Conservar la *z* en los plurales.
8° Suprimir la acentuación de las cinco vocales.
9° Usar de la elisión por medio del apóstrofe. T.3 Vol.5. p. 18.

[372] Luis Ricardo Dávila, « La modernidad deseada. Imaginarios culturales hispanoamericanos », p. 361.

[373] Selon Luis Alberto Sánchez, González Prada a publié, sous son nom ou un pseudonyme, dans des journaux et des revues comme *Germinal*, *La Revista Social*, *La Integridad*, *El imparcial*, *La Picota*, *La Revista*, *Libre pensamiento*, *Simiente roja*, *El Tiempo*, *Revista de Cultura*, *La Lucha*, *El Capital*, *Los Parias*, *La Protesta*.

que désignait le terme *moderniste*. Parfois, il renvoyait à un mouvement hispano-américain et d'autres fois, était la prolongation du processus intellectuel et artistique occidental, qui ne cessait pas de se construire dans les traditions littéraires nationales.

Dans le cas du Pérou, étant donné le caractère exotique associé à la notion de modernisme, les écrivains de l'époque, dont la préoccupation sociale était évidente, et qui s'engageaient de plus en plus dans les revendications pour les Indiens, pouvaient difficilement être considérés comme modernistes. Cette idée excluait par exemple l'écrivaine Clorinda Matto de Turner ainsi que les représentants de *l'indigénisme*. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, la critique actuelle partage l'idée que la préoccupation sociale est indissociable de l'attitude moderniste. En ce qui concerne l'essai hispano-américain, José Martí et José E. Rodó sont des exemples clairs d'une conscience sociale, que nous retrouvons bien chez Manuel González Prada. José Gomariz nous propose une intéressante réflexion à ce sujet :

> Desde los inicios de la modernidad, el escritor e intelectual está vinculado al devenir político; su discurso contracultural cuestiona además aspectos concernientes tanto a la estética como a la espiritualidad del sujeto moderno, en especial a los relacionados con la tradición judeo-cristiana de la que parte la génesis del intelectual tradicional del mundo hispánico anterior a la independencia[374].

Ce qui est certain, c'est que beaucoup d'écrivains ont douté de leur appartenance au modernisme, d'un côté, parce que leur pratique de la modernité, de la recherche de la nouveauté, ne correspondait pas aux idées qu'ils se faisaient, étant donné qu'ils l'associaient principalement au décadentisme français. D'autre part le romantisme n'avait pas perdu toute son influence en Amérique latine. On pourrait penser que cette affirmation ne serait valable que dans le cadre de ce que l'on considère comme les premiers temps du modernisme, c'est-à-dire aux environs de 1870. Cependant, nous avons montré que l'indétermination, ou l'esprit éclectique propre aux modernistes, a englobé tout le spectre de la période de l'entre-deux-siècles. De plus, cette indétermination de la part des écrivains modernistes est due au fait que – comme le fait remarquer José Gomariz – ils partageaient avec l'Europe l'hégémonie des valeurs mêmes de la bourgeoisie, mais aussi au fait que, de façon contradictoire, ils maintenaient une relation subalterne vis-à-vis de l'occident[375]. C'est là que l'on situe Manuel González Prada. Dans une interview réalisée un an avant sa mort par Guillermo Luna

[374] José Gomariz, *Colonialismo e independencia cultural. La narración del artista e intelectual hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Verbum, 2005, p. 45.
[375] *Op.cit.*, p. 43.

Cartland et publiée dans le *Mundo Limeño* en juin 1917, alors que la présence du modernisme était indéniable, González Prada répond de la manière suivante :

> -Ya que estamos en ese terreno, ¿sería Ud. tan amable que me diera su opinión sobre las diversas escuelas literarias?
> -El romanticismo es para mí una transición, una bella transición. Comenzó siendo cristiano y medioeval con Víctor Hugo, y concluyó por desempeñar su verdadero papel: emancipar la personalidad del poeta de la doble esclavitud de la regla y del prejuicio.
> -¿Y el modernismo?
> -El modernismo francés sería completamente hermoso si no tuviera un sedimento místico. En lugar de ir a buscar la belleza al Partenón, creyeron hallarla en el Vaticano. Verlaine mismo tuvo un cierto grado de catolicismo. De los hispanoamericanos, ya ha visto Ud. cómo Rubén Darío, que tan helénicamente supo producirse, terminó por sentir la atracción de la Cartuja[376].

Il est évident que les réponses de González Prada comportent une grande part d'ironie et qu'il place au centre de la discussion et des railleries, son anticléricalisme avéré. En outre, on remarque le rôle qu'il donne au romantisme comme période transitoire et fondamentale pour le développement de la pensée et des arts au XIXe siècle. Il faut observer qu'il souligne les résultats du romantisme, décisif pour le modernisme et pour sa propre œuvre. Sa réflexion sur l'image du poète (écrivain), comme un sujet indépendant des modèles classiques et courtisans, et qui chercherait à s'intégrer aux nouvelles dynamiques sociales et culturelles, est intéressante. Par ailleurs, nous voyons que González Prada considère le modernisme comme une pratique européenne, et plus spécifiquement française, bien plus qu'hispano-américaine. Dans un cas, il mentionne Paul Verlaine comme représentant, et dans l'autre, Rubén Darío, mais finalement, il voit en chacun d'eux, un échec, comme il pensait peut-être que c'était le destin du modernisme lui-même. Ce degré de frustration ne suppose pas une négation des influences romantiques et modernistes. Ces opinions, énoncées par González Prada en 1917, n'étaient pas nouvelles. Au début du XXe siècle, l'on trouve dans son essai « Los poetas » une citation dans laquelle il montre une perspective générale dans le discours poétique, qui va au-delà des nationalités et des langues.

> En Francia, España y América esperamos todavía al poeta armado con el nuevo instrumento poético. No hace mucho, vimos irradiar en Francia una poesía revolucionaria en la versificación, pero retrógrada en el fondo. A través de vaguedades panteístas y de efusiones paganas, casi todos los poetas decadentes y simbolistas revelan un misticismo sensual y añejo, llevan en lo más íntimo de su alma el sedimento católico[377].

[376] Interview reproduite dans Manuel González Prada, *op. cit*., p. 542.
[377] González Prada, Manuel, *op. cit.*, Tome I, Vol, 1, p. 361.

Malgré sa méfiance, González Prada a reconnu chez les poètes français un apport formel – lié au vers alexandrin – une importante revendication de l'assonance et de la plasticité du vers, que les poètes hispaniques qualifiaient de *polyrythmie*.[378] Deux années plus tard, dans son essai « La poesía », il a ridiculisé les poètes d'allure romantique encore présents parmi ses contemporains. Dans ce texte, il affirme :

> Casi todos los poetas sudamericanos y españoles respiran el aire de la edad Media, figuran como anacronismos vivientes. […] Algunos, los que llevan el *record*, lanzan composiciones híbridas y risibles, donde amalgaman el patriotismo con la idolatría, poniendo a Jesús el casco de Marte, a la Virgen el escudo de Palas Atenea[379].

Dans cette autre citation, nous pouvons confirmer son opinion sur les poètes hispano-américains.

> Si la poesía popular refleja los sentimientos de la muchedumbre, la nacional o patriótica suele abogar por los intereses de un partido, de una facción o de un hombre. [...]
> Las canciones nacionales y odas patrióticas de los bardos sudamericanos se reducen por lo general a un ejercicio de retórica, sobran tenores, no hay escaldas[380].

Pour conclure ces jugements sur les poètes romantiques et modernistes, González Prada cite le cas du Pérou :

> -¿Cree Ud. que en el Perú merezcan llamarse poetas los rimadores del ciclo romántico a excepción de Cisneros y Salaverry? ¿Le parece que puedan ocupar un sitio en nuestra historia literaria, Althaus, Carrasco, García, etc.?
> -Hay que ser indulgentes con ellos. Sus obras, es preciso confesarlo, carecen de interés y de elevación; sus poesías patrióticas y religiosas las encontramos hoy terriblemente chabacanas. Pero se pueden entresacar algunos versos plenos de sinceridad y hondo sentimiento. Así el "Canto a mi madre" de Althaus.
> […]
> ¿Cómo clasificaría Ud. a Chocano?
> -Chocano, indiscutiblemente en sus cualidades y en sus mismos defectos, es un romántico de pura cepa[381].

Dans ces questions-réponses, nous pouvons percevoir que pour Manuel González Prada, une période de cohabitation a existé entre les différentes formes d'expression littéraire, non exempte de conflits. La preuve est son refus de considérer José Santos Chocano comme le paradigme du modernisme au Pérou. Mais le fait de le considérer comme un romantique

---

[378] *Ibid*.
[379] Paru dans *La Nación* de Buenos Aires en 1902. Nous citons González Prada, Manuel, *op. cit*., Tome I, Vol, 1, p. 336.
[380] Manuel González Prada, *op. cit*., Tome I, Vol, 1, p. 340-341.
[381] González Prada, *op. cit*., Tome III, Vol, 7, p. 542-543.

attardé n'impliquait pas non plus une disqualification de son œuvre poétique. Pour González Prada, les notions d'ancien et de moderne se juxtaposaient et se complétaient par la critique de l'adversaire. Et dans la pratique textuelle de cet auteur, à travers ses essais sur des thèmes culturels, nous voyons comment le doute et l'éclecticisme ont articulé un discours hybride, enrichi par toutes les modalités propres à l'époque. González Prada ne peut donc pas être vu seulement comme un représentant du romantisme ni comme un précurseur du modernisme mais comme un écrivain de transition, d'autant plus si l'on considère que toute l'expression moderniste s'est cantonnée au transitoire.

1.1.4 González Prada et les essais à la recherche de la modernité

Dans l'article de Joël Delhom sur les essais de González Prada[382], celui-ci les divise en deux étapes. Dans la première étape, qui est celle qui nous intéresse essentiellement, Joël Delhom affirme que González Prada a été très influencé par le modèle français et que le public auquel il s'adressait était très cultivé. Lors de cette période, la réflexion approfondie et les références littéraires sont abondantes. L'élite intellectuelle à laquelle étaient adressés ces essais devait être incitée à des actes politiques et sociaux concrets ; elle devait mobiliser la classe moyenne émergente. Ce sont donc ces secteurs qui ont été invités à participer au processus de construction et de modernisation du pays. Selon Delhom, c'est à partir de 1902, à cause de la rupture de González Prada avec le parti de l'Union Nationale et à cause de son intérêt pour l'anarchie, que ses essais ont cherché à atteindre un public plus large. Dans ce but, son discours a été simplifié, utilisant des formes plus proches du pamphlet. Pour Joël Delhom, cette deuxième période n'implique pas une diminution de la valeur de l'œuvre essayiste de González Prada mais témoigne des différentes stratégies discursives employées par González Prada pour propager ses idées et obtenir un effet beaucoup plus immédiat chez le lecteur.

Si nous revenons à la première étape, celle des discours, des conférences et des essais proprement dits, à la fin du XIXe siècle, nous découvrons un intellectuel qui s'intéresse en permanence à la provocation, appelant à l'action, pour abolir toutes ces institutions de la

[382] Jöel Delhom, « Manuel González Prada (1844-1918): del ensayo al panfleto », In: *Pacarina del Sur* [En ligne], année 3, núm. 11, avril-juin, 2012. Disponible sur Internet: www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/430-manuel-gonzalez-prada-1844-1918-del-ensayo-al-panfleto.

société péruvienne qui empêchent une vraie modernisation du pays. Selon González Prada, une de ces institutions a été l'Église, d'où son très net anticléricalisme. Selon Eugenio Chang-Rodriguez, dans le discours de González Prada on observe l'idée que l'ignorance est l'une des causes qui contribuent à la diffusion du cléricalisme, et qui empêche l'expansion de l'éducation et de la science[383].

L'éducation pour Manuel González Prada a été d'une importance capitale, un mécanisme de modernisation et ses premiers essais ont effectivement été orientés, vers une action politique et sociale, mais aussi vers une stimulation intellectuelle urgente, réalisant ainsi un des critères propres à l'essai comme un genre idéologique et littéraire. D'après Delhom :

> […] La intención didáctica y persuasiva en la identificación y posible solución de problemas de orden general, especialmente en Latinoamérica los de la identidad y de la construcción democrática de la nación. […][384]

C'est pourquoi nous voulons prendre le temps d'analyser la façon dont cet expression d'essayiste, dans lequel nous incluons ses discours et ses conférences, témoigne d'une pensée rénovatrice qui s'intéresse aux liens entre la connaissance et l'action dans la construction et le processus de modernisation du Pérou.

1.1.5 Projet modernisateur dans les premiers essais de Manuel González Prada

1.1.5.1 « Grau »

La première version de ce texte est de 1885[385] et correspond à la réapparition de son auteur après être resté enfermé plusieurs années dans sa maison de Lima, de son propre chef, pendant l'invasion chilienne de la capitale. Le fait que le sujet soit le héros national Miguel Grau, mort au combat contre l'escadre chilienne le 8 octobre 1879, est symptomatique et révélateur.

---

[383] Eugenio Chang–Rodríguez, « El ensayo de Manuel González Prada », *Revista iberoamericana*, Pittsburg, XLII, avril-juin, 1976, p. 240.
[384] Joël Delhom, *op. cit*.
[385] Manuel González Prada, *Ensayos 1885-1916*, Lima, Universidad Ricardo Palma / Editorial Universitaria, Edición, introduction et notes d'Isabelle Tauzin-Castellanos, 2009.

Pour notre analyse, nous avons utilisé la première version de ce texte, celle de l'édition du 1er août 1885, et non pas celle de 1894[386], rallongée et remaniée, car ce qui nous intéresse, ce sont les premières impressions de González Prada dans sa quête d'une identité nationale, exemplaire, qui servirait de fondement à la construction d'un homme moderne au Pérou. C'est pour cette raison que González Prada, dans un bref rappel historique – insistant sur ces hommes qui ont personnifiés tout la nation – s'en tient, pour le cas péruvien, à un héros militaire, et non pas à un homme politique. González Prada écrit :

> Grecia se personifica en Alejandro, Roma en César, España en Carlos V, Inglaterra en Cronwell, Francia en Napoleón, América en Bolívar. El Perú del año 1879 no era Prado, ni La puerta, ni Piérola, era Miguel Grau[387].

La personnification du Pérou que propose González Prada va plus loin que les images de ces stratèges politiques qui dans le Pérou de l'époque, n'ont été que des exemples d'actions lamentables. Le nouvel homme de González Prada ne renonce pas à la notion d'honneur, même si elle implique de se sacrifier à la mort. Notre auteur construit ainsi l'image exemplaire de Miguel Grau, d'abord par une sorte d'identification avec le navire qu'il commandait, le « Huáscar », dont il dit qu'il « zarpaba de algún puerto, buscando aventuras[388] ».

Cette image aventurière, même si elle n'est pas exacte au niveau du plan stratégico-militaire, correspond plutôt à celle du héros romantique, libertaire, audacieuse, dont la soif d'héroïsme surpasse l'utilité de gagner une bataille. González Prada prétend assimiler la force du monitor cuirassé « Huáscar » et Miguel Grau. Dans toute la première partie du texte, le courage et les preuves d'héroïsme du navire se transmettent donc à celles du propre Grau, et vice-versa. Cette idée est renforcée par l'auteur quand il ajoute « y la astucia del zorro »[389].

Cette image de force et de pouvoir correspond à une sorte de symbiose entre machine et homme. N'oublions pas que la machine est une représentation de la modernisation industrielle. Et derrière cette machinerie, il y a l'homme moderne. Par conséquent, ce n'est pas un hasard si González Prada, après avoir cité les vertus héroïques du navire, le Monitor

[386] *Op. cit.* p.3-7.
[387] *Op. cit.* p.3.
[388] *Ibid.*
[389] *Ibid.*, p. 3-4.

Huáscar, termine la première partie de son texte, sur un ton élogieuse : « Todo eso debimos al « Huáscar », y el alma del glorioso monitor era MIGUEL GRAU[390] ».

La deuxième partie du texte est consacrée à l'histoire personnelle de Grau et à sa popularité pendant la guerre du Chili. Dans cette section, Miguel Grau est comparé de manière récurrente aux personnalités historiques, aussi bien dans le domaine des lettres que dans celui des armes. L'auteur s'exprime de la façon suivante: « […] disfrutando, como Washington, la dicha envidiable de ser "el primero en el amor de sus conciudadanos"[391] » ou « El Perú todo le apostrofa como Napoleón a Goethe: "Eres un hombre" [392] » ou encore « Si alguna vez hubiera arengado a los suyos, habría dicho como Nelson en Trafalgar: "La Patria confía en que todos cumplan con su deber"[393] ».

Néanmoins, la construction de l'exemplarité de cet homme n'aboutit pas à l'hyperbole du guerrier. Prada cherche également à manifester l'humanité en mentionnant un défaut, mais qui ennoblit immédiatement Miguel Grau :

> Su voz, de timbre femenino, contrastaba notablemente con sus facciones varoniles y toscas. Este marino […] se hallaba dotado de una sensibilidad esquisita, amaba con delirio a sus hijos […][394]

Après cette description, González Prada compare aussitôt Grau à Victor Hugo « […] el primer poeta del siglo, se hacía cabalgar por sus nietos[395] ». De cette façon, l'exemplarité de Grau est légitimée. Dans la troisième et dernière partie de ce texte, une fois l'image du héros instituée, González Prada, reporte son attention sur l'influence que Grau doit avoir. Il ne cherche pas à valider le sacrifice gratuit d'un homme mais à souligner la vie même du héros et la raporter à l'homme ordinaire. L'auteur affirme ainsi : « Necesitábamos el sacrificio de los buenos y de los humildes para borrar el oprobio de los malos y de los soberbios[396] ».

Le modèle d'homme que propose González Prada se fonde sur la loyauté, la transparence, le courage. En parlant de Miguel Grau, González Prada remarque qu'il est « sinceramente religioso », mais ici la religiosité, les croyances de l'homme, peuvent être une vertu si elles sont au service de la justice.

---

[390] *Ibid*., p. 4.
[391] *Ibid.*
[392] *Ibid*.
[393] *Ibid*., p.5.
[394] *Ibid*.
[395] *Ibid*.
[396] *Ibid*., p. 6.

Dans cet essai, l'auteur a une vision optimiste du futur, construit à partir de la critique du passé et du présent ; de manière cohérente le texte se conclut ainsi :

> Si Grau se levantara hoy del sepulcro nos diría… Es inútil repetir las palabras del héroe, porque todos adivinamos ya qué deberes hemos de cumplir, hacia donde tenemos que dirigirnos mañana[397].

1.1.5.2 « Conferencia en el Ateneo de Lima »

De même que pour l'essai précédent, notre analyse de la conférence prend comme source la première version, celle de 1886[398] ; cette année-là, les termes de « moderno », « originalidad », « imitación » ne pouvaient pas avoir le même sens pour González Prada que dans sa version corrigée et rallongée de 1894, lorsque le modernisme occupait un rôle important et avoir une large diffusion. Ce qui nous intéresse ici, c'est de montrer ces premiers moments de réflexion sur la possibilité d'une littérature péruvienne moderne et les modèles qu'elle pourrait suivre.

Cette conférence de González Prada à l'Ateneo de Lima, étant donné sa fonction, présente évidemment de l'emphase et a un rôle incitatif. Toutefois, il ne faut pas penser que pour atteindre cet objectif, le texte ait dû gagner en légèreté et perdre en profondeur. Bien au contraire, la conférence-même, son oralité sont un projet conscient de ce que doit être l'écriture d'un essai et son rapport à la communication. À partir d'une citation de Sainte-Beuve : *Il faut écrire le plus possible comme on parle*, González Prada ajoute que :

> Meditándolo con madurez, toda buena prosa es conversación de gente culta. No hay en ella afectos, remilgamientos ni altisonancias; todo fluye y se desliza con llaneza, desenfado y soltura.[399]

Dans cette conférence, la question du naturel ou du discours artificiel est centrale en ce qui concerne les influences, l'imitation d'auteurs et de littératures d'autres pays. Ainsi, dans la première partie du texte, González Prada soulève le problème de l'imitation qui, selon lui, affecte la littérature au XIXe siècle. González Prada précise toutefois que l'imitation est utile pendant le processus d'apprentissage mais qu'elle ne doit pas être l'objectif final de

[397] *Ibid.*, 7.
[398] *Ibid.*, p. 15.
[399] *Ibid.*, p. 27.

l'artiste[400]. Notre auteur dénonce également le fait que l'imitation non seulement perturbe et dénature le travail artistique de l'écrit mais contribue aussi à la perte de la qualité artistique au moment de distinguer les sources. Il écrit : « ¡Todo lo grande, todo lo bueno, todo lo bello ha sido empequeñecido, maleado y afeado por los imitadores incipientes[401]! »

Cette réflexion de González Prada tend à avertir les jeunes générations péruviennes de ne pas continuer à l'imiter. Après quoi, il réalise un état des lieux aussi bien dans les littératures occidentales qu'américaines. Bien qu'il refuse l'imitation des formes poétiques et de la prose, nous nous concentrerons davantage sur les textes en prose parce que nous croyons que ce qui, pour González Prada, a été un grand défaut et un facteur de blocage pour une prose moderne, a été également un signe des nouvelles représentations de la modernité.

L'influence des littératures étrangères et le fait de suivre des modèles spécifiques de création ont été un sujet de débat à la fin du XIXe siècle, mais l'imitation a continué à être pratiquée avec talent dans les lettres latino-américaines et, dans le cas particulier du Pérou, nous la remarquons chez des auteurs tels que Ventura Garcia Calderón ou Enrique A. Carrillo. Nous faisons ici allusion aux nouvelles représentations de la femme et d'une société moderne qualifiée négativement de frivole ; González Prada en a eu clairement conscience et les a problématisées dans ses écrits. Il a accusé les écrivains péruviens d'imiter, dans le domaine de la prose, Severo Catalima (1832-1871) et José Selgas (1822-1882) ; deux auteurs espagnols qui, selon González Prada, avaient été eux-mêmes des imitateurs maladroits des romantiques français et allemands. À ce sujet, il affirme :

> […] va cundiendo en el Perú el gusto por el artículo erizado de antítesis, confeti y calembours, y pronunciándose la afición a las llamadas *rimas* de dos cuartetas asonantadas, quiere decir, entramos en plena Literatura frívola[402].

La soi-disant frivolité de la littérature correspond, en réalité, à une attitude misogyne de l'époque qui considérait que la littérature d'idées, plus complexe, par opposition à la littérature frivole, était éminemment masculine. Néanmoins, il est indéniable qu'avec l'avancée industrielle et le développement de la presse - les journaux et les revues – et face à une démocratisation croissante de l'éducation, le public de lectrices du XIXe siècle a énormément augmenté. Il est donc logique de penser que les écrivains ont simplifié leurs écris

[400] *Ibid*., p. 15
[401] *Ibid.*
[402] *Ibid*., p. 16.

face aux nouvelles exigences de la modernité. Cela contrariait González Prada. Au sujet de Severo Catalina – mais cela peut s'appliquer à plus d'un auteur moderniste –, il nous dit que : « A más ensalza tanto el sexo femenino y despide un olor tan pronunciado de ascetismo que parece escrito con polvos color de rosa disueltos en agua bendita[403] ».

Ce que regrette le plus González Prada dans la littérature qu'il a cataloguée comme frivole, c'est le manque d'intérêt pour la création d'une œuvre où l'on incite au doute[404]. Il critique chez ces auteurs une sorte de conformisme et de fausse érudition qu'il qualifie, pour l'Espagnol Selgas, de seconde main et que, par conséquent, au Pérou, il s'agirait d'une mauvaise copie d'une copie. Mais surtout, González Prada reproche à Selgas sa « cruzada contra ciencia y civilización modernas[405] ». En somme, cette allégation nous révèle que González Prada plaide principalement pour une modernisation de la science et de ce qu'elle représente dans le domaine industriel et économique ainsi que dans celui de la civilisation, avec son corrélat dans l'éducation, la société, la politique, etc.

Il est important de préciser que la critique de González Prada est nuancée, surtout dans la troisième partie du texte quand il fait référence à l'influence directe des romantiques allemands sur les écrivains péruviens de la moitié du XIXe siècle. L'influence de Heinrich Heine (1797-1856) est très présente chez les auteurs latino-américains ; chez les Péruviens – dans cette première version de l'essai – c'est l'écrivain Ricardo Palma, qui a traduit certains poèmes de l'écrivain allemand, qui se démarque. Immédiatement, conséquence de sa réflexion et de son affirmation, González Prada analyse l'esthétique de Heine et nous parle de son influence en France, en Russie, au Japon, en Angleterre, en Espagne et en Amérique[406], ainsi que de la relation et de la présence de la femme dans son œuvre. Il écrit :

> Si su ironía se acerca a lo satánico, su sensibilidad se roza con lo paradisiaco; de donde se diría que piensa con el cerebro de Mefistófeles y siente con el corazón de Fausto. La mujer inspira a Heine ternuras de cariño maternal y lascivos furores de sátiro […][407]

González Prada a admiré la dualité de Heine, chez qui la combinaison de la sensibilité et de la raison devient ce que l'auteur péruvien nomme « la inspiración nómada y

[403] *Ibid.*
[404] *Ibid.*
[405] *Ibid.*, p.17.
[406] *Ibid.*, p.19.
[407] *Ibid.*

cosmopolita[408] ». En Espagne, est né un discours poétique original, dont le meilleur exemple a été Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). L'admiration de notre auteur n'affecte pas son sens critique et il insiste sur l'apprentissage de ces auteurs, mais toujours avec la valorisation d'un discours littéraire original et novateur. Dans le cas contraire, comme il l'affirme à la fin de la troisième partie, il est préférable de renoncer à la poésie et aux poètes[409].

La quatrième partie de cet essai n'est pas très significative, étant donné que nous voyons comment González Prada critique durement la prose brève au Pérou. Il commence cette section par une observation sur ce genre qu'il développe ensuite :

> Si los refranes y cantares sencillos del pueblo revelan el nacimiento de las literaturas nacionales, las composiciones alambicadas y pequeñas, ya en prosa, ya en verso, dan indicios de agotamiento y caducidad. El hombre anda con pasos cortos en la infancia o en la vejez. La decadencia se denuncia en el gusto por las bagatelas […][410].

Le rapport qu'établit González Prada en ce qui concerne la fonctionnalité des formes brèves dans les textes populaires – comme les proverbes et les chants – est extrêmement intéressant pour la formation d'une identité littéraire nationale. Pour justifier cette assertion, il dénombre les formes brèves dans les littératures grecque et latine, avant d'évoquer les lettres françaises, allemandes, anglaises, et finalement, de faire ressortir leur importance dans la littérature espagnole. Néanmoins, malgré l'intérêt qu'il porte à ces expressions brèves, en prose ou en vers, il ne leur reconnaît pas de valeur au-delà de leur caractère fonctionnel dans la création de ces littératures. Il les considère même « polvo de brillantes, fragmentos de mármol[411] » et pense que leur présence dans l'histoire littéraire, étant donné leur légèreté, est suffisante. Mais pour notre auteur, les formes brèves ne représentent pas une production littéraire à caractère universel. Par ailleurs, il les considère, pendant la deuxième partie du XIXe siècle, comme des formes épuisées. De même, il nous paraît intéressant de remarquer que González Prada associe les formes brèves et la décadence. Cette considération ne cesse d'attirer l'attention, si nous prenons en compte que l'œuvre de González Prada a toujours été courte et qu'en outre, la brièveté était en train de devenir la caractéristique ayant le plus d'adeptes en Amérique latine ; étant favorisée, comme nous le savons, par les journaux et revues. Cependant, cette impression de González Prada ne doit pas être lue comme une

[408] *Ibid*.,p.20-21.
[409] *Ibid*., p. 24.
[410] *Ibid*.
[411] *Ibid*., p.25.

contradiction, mais comme une critique concrète des mauvais imitateurs de la prose et de la poésie brève dans le style de Gustavo A. Bécquer. Concrètement, après avoir relevé les principales cultures de la brièveté, l'auteur affirme :

> No así las malas *rimas* que imitan la manera de Bécquer; distan un paso del acróstico, charada, enigma, logogrifo, laberinto y demás productos de inteligencias soñolientas que tiene por única actividad el bostezo[412].

N'oublions pas que ce texte avait à l'origine le format d'une conférence, lue en public, et avec pour objectif d'obtenir des réactions immédiates dans le public, constitué principalement des nouvelles générations d'intellectuels. C'est pour cette raison qu'il réalise un bilan précis de la création littéraire universelle et prévient des dangers des modes et des tendances qui apparaissent en même temps que le projet modernisateur tant désiré. L'auteur invoque la *réflexion* et *l'originalité*, deux mots clés dans l'œuvre de González Prada. Le Péruvien affirme :

> La improvisación pertenece a tribuna y periódico: en ambos se tolera el atropellamiento en las ideas, la escabrosidad en el estilo, y hasta la indisciplina gramatical: pero acostumbrándonos al trabajo diminuto y precipitado, nos volvemos incapaces de producciones dignas de vivir[413].

Pour notre auteur, à l'époque de cette conférence (1886), ses critiques s'adressent surtout à des écrivains modernistes à tendance exotique et à la prose maniérée. Pour lui, ce sont les imitations d'un romantisme suranné et d'un décadentisme mal compris, ainsi que d'une fausse attitude modernisatrice. Chez eux, il retrouve condensés tous les défauts mentionnés dans la citation précédente, puisque la presse a été ensuite l'espace des modernistes par excellence.

González Prada est conscient que ces nouvelles tendances qu'il rejette gagnent peu à peu de la notoriété et des adeptes parmi les écrivains. Il dit d'ailleurs : « Cierto que el mundo avanza y avanza; hay no sé qué fuerza para empujarnos a vivir con ligereza[414] ». D'où le fait que cette tentation de la légèreté soit, pour González Prada, un autre aspect de ce qu'il considère comme de la littérature frivole.

Dans son argumentation, notre auteur prend comme modèles l'originalité de la prose de Cervantès et des vers de Garcilaso. Il y voit l'exemple d'œuvres qui expriment le naturel,

---

[412] *Ibid.*
[413] *Ibid.*
[414] *Ibid.*

c'est-à-dire une expression exempte d'artifices et d'archaïsmes. L'auteur affirme que « perder la naturalidad es perder el estilo[415] » et soutient que les écrivains, qu'il appelle aussi « puristes modernes », fondent leur écriture sur un artifice qui rend leur discours obscur et entrave le développement des idées[416], est ce d'autant plus dans le registre de la prose brève. Pour González Prada, l'espace idéal pour les écrivains est l'œuvre longue et ce n'est que dans ce cas que les concepts et les idées acquièrent de la clarté, de la transparence et une vraie originalité.

L'appel de González Prada à s'éloigner de ces manifestations de modernisme est récurrent. Mais dans son accusation, nous pouvons aussi deviner que, déjà à l'époque, au-delà des préférences littéraires, il y avait une réflexion juste sur ce qui se passait dans les lettres latino-américaines, mais qui n'avait pas encore trop d'adeptes au Pérou. Dans un passage, il mentionne que ces formes étaient adoptées au Venezuela et en Colombie et qu'elles ne tarderaient pas à être assimilées par les Péruviens[417].

Ces nouvelles modalités d'écriture sont les signes inévitables d'un projet modernisateur que González Prada remet en question à plusieurs reprises, d'où sa virulence et son attaque. Dans un passage, il nous recommande :

> Acabemos ya el viaje secular por regiones de idealismos sin consistencia, y regresemos al amor de la naturaleza, fuera de la cual no hay más que simbolismos, ilusiones, fantasías mitológicas, desvanecimientos metafísicos.[418]

Malgré l'appel de González Prada à ne pas suivre ces influences, nous savons que l'idéalisme, les symbolismes et les fantaisies mythologiques auxquelles les modernistes se réfèrent ont été présents au Pérou et que, loin de n'être qu'artifices, ces formes brèves ont aidé à la modernisation de la prose péruvienne, comme l'a fait sans aucun doute González Prada lui-même, mais d'une manière différente. On en trouve la preuve dans son célèbre essai « Propaganda y ataque [419]». Si nous nous en tenons à sa première version, avant les ajouts et corrections apparues dans l'édition posthume, nous remarquons déjà un changement d'opinion, ou une violence moindre, vis-à-vis des formes brèves. Néanmoins, il reste critique face à ce qu'il considère une prose légère et frivole, produit des exigences de la presse et du

[415] *Ibid.*, p. 27.
[416] *Ibid*.
[417] *Ibid*., p. 28.
[418] *Ibid*., p. 29.
[419] Manuel González Prada. *Ensayos 1885-1916*, Lima, Universidad Ricardo Palma / Editorial Universitaria, Édition, introduction et notes d'Isabelle Tauzin-Castellanos, 2009, p. 89-97.

caractère industriel que celle-ci représente. Cette attitude de méfiance a également été adoptée par les écrivains français pendant le romantisme jusqu'à la fin du XIXe siècle. Au milieu du XIXe siècle, l'espace privilégié de la littérature cesse d'être le livre pour être remplacé par les revues, les hebdomadaires et les quotidiens, et cela a impliqué, en outre, un changement de hiérarchie des genres littéraires en fonction de leur popularité. De Balzac à Proust, en passant par Flaubert, on remarque une demande et une imposition lente de la prose[420]. Alain Vaillant cite à ce sujet des vers pertinents d'Alfred de Musset extraits de son poème « Sur la paresse », dans lequel il prévient et attaque les préjugés de la presse et sa massification. Musset dénonce « […] le grand fléau qui nous rend tous malades / Le seigneur Journalisme et pantalonnades »[421].

Pour ce qui est de l'essai qui nous intéresse, la critique de González Prada est féroce quant aux possibilités d'expression de la littérature dans la presse. Dans le premier paragraphe, il déclare :

> Vicio capital de la literatura peruana, la fraseología. Tómese un diario i recórrase el editorial: ¿qué s'encuentra? palabras. Tómese un semanario i léase las composiciones en verso: ¿qué s'encuentra? palabras[422].

Notre auteur tient pour acquis le fait que la littérature péruvienne s'exprime dans la presse, quotidienne ou hebdomadaire, et que la légèreté, le manque d'idées a disséminé des mots creux. Il accuse ces écrivains de céder au rythme imposé par l'industrie éditoriale et d'adapter leurs écrits au niveau culturel d'un nouveau public qui augmente en nombre mais pas en réflexion. Dans l'essai précédent, González Prada faisait référence à ce groupe de lecteurs de la façon suivante : « El verdadero público, el que lee por instruirse o divertirse, tiene conocimiento mediano del idioma, ignora la significación de palabras rebuscadas en diccionarios[423] ».

Pour González Prada, c'est le public qui existe au Pérou et la littérature est destinée à satisfaire ces lecteurs-là. Nous découvrons ici une relation écrivain-lecteur tendue, qui crée, selon Alain Vaillant, « un malentendu culturel [424]», puisque d'un côté, l'auteur légitime ce lecteur et sa communication littéraire mais d'un autre côté, l'écrivain est conscient des limites

[420] Voir Alain Vaillant, « Mesure de la littérature dans la crise de la littérature », *Romanticisme et modernité*, Grenoble, Ellug, 2005, p. 75.
[421] Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, p 297.
[422] Manuel González Prada. *Ensayo 1885-1916*, p. 89.
[423] *Ibid.*, p. 26.
[424] Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, p. 297.

de son récepteur. Toutefois, cela n'arrête pas les auteurs et n'empêche pas que l'adaptation de leurs moyens d'expression ait un corrélat avec l'expression des idées, comme le pense González Prada. De cette manière, étant donné que la presse impose des formes brèves, l'auteur se demande pourquoi ne pas les orienter vers les objectifs des intellectuels.

Comme il a déjà été dit, si auparavant González Prada dénigrait la prose brève, ici il fait l'éloge du laconisme, en affirmant : « Sí, laconismo, no para convertir el idioma en jerga telegráfica, sino para encerrar en el menor número de palabras el mayor número de ideas[425] ». Puis, il fait une critique sévère et dénonce le manque de qualité des écrivains, parce que justement, il n'y a pas de développement cohérent des idées. Pour González Prada, idée et style entretiennent un rapport étroit[426]. Et, même s'il reste critique, il sait que la presse demeure le meilleur espace pour la propagande et l'attaque qu'il préconise. Dans la troisième partie de son essai, il explique :

> Tal vez no vivimos en condiciones de intentar l'accion colectiva, sino el esfuerzo individual i solitario; acaso no se requiere tanto el libro como el folleto, el periódico y la hoja suelta[427].

Les termes « tal vez » et « acaso » relativisent son affirmation, puisqu'il aurait peut-être préféré que ce soit le format « livre » le meilleur support pour véhiculer des idées, que ce soit les textes approfondis, bien écrits qui soutiennent un programme intellectuel et politique. Cependant, bien malgré lui, il a l'intuition qu'il n'en est pas ainsi, et que lui-même s'est plongé dans un important effort solitaire.

1.2 Exotismes, lumières et couleurs dans les nouvelles de González Prada

Dans l'œuvre imposante de González Prada, ses nouvelles sont peut-être les moins étudiées et les moins lues par les critiques et les lecteurs. Ses nouvelles ont mis du temps à être réunies en un seul volume et plusieurs d'entre elles sont restées inédites jusqu'à leur publication en 2001. Parmi ce qui a été publié sous la responsabilité de son fils Alfredo González Prada et Luis Alberto Sánchez dans *El Tonel de Diógenes,* édition de 1945, il n'y a

[425] Manuel González Prada. *Ensayos 1885-1919*, p. 89.
[426] *Ibid.*, p. 90.
[427] *Ibid.*, p. 93.

pas eu plus de précision ni de distinction entre les autres essais et chroniques qui sont apparus dans ce volume. D'après l'indication de Sánchez[428], l'ensemble a été organisé par Alfredo Gonzalez Prada. Et l'on remarque que ce dernier n'a pas pris en considération les critères narratifs pour son classement puisque les deux nouvelles sélectionnées dans ce livre pour notre analyse « El amigo Braulio » et « Evocación de Zósimo », se trouvent respectivement dans la première et la deuxième section. Cet ordre arbitraire nous surprend, surtout si nous tenons compte du fait qu'Alfredo González Prada a écrit des nouvelles. Étant donné que nous ne possédons malheureusement pas de commentaires de son fils sur les textes de fiction de González Prada, nous pourrions en déduire qui Alfredo Gonzalez Prada ne les considérait pas comme des nouvelles, selon les critères qui régissent la nouvelle ; critères qui impliquent le développement d'un sujet défini, celui-ci étant activé par la présence d'un conflit qui est exposé jusqu'à un dénouement. Il est probable qu'il n'ait considéré ces textes que comme des ébauches de récits.

Néanmoins, notre intention est d'analyser les nouvelles mentionnées plus haut ainsi que celles de « El manco » et « Una de Mefistófeles », réunies par la professeure Tauzin-Castellanos, qui considère que l'on y trouve une forte influence des stratégies narratives modernistes mais aussi les traces d'autres formes de narration. Bien qu'aucune de ces nouvelles ne soit datée, il est fort probable qu'elles remontent au dernier quart du XIXe siècle. Cela indiquerait que le genre de la nouvelle moderniste – encore inédit à l'époque, comme dans le cas de González Prada – a été pratiqué au Pérou et que, par conséquent, l'idée répandue d'un modernisme péruvien tardif n'est pas du tout valide. Le modernisme n'a pas seulement existé grâce la publication de livres, mais surtout à travers une attitude artistique rénovatrice. Vu de cette manière, nous pourrons considérer cet auteur non seulement comme l'un des pionniers du genre narratif moderniste au Pérou mais aussi en Amérique latine.

En outre, après avoir vu dans la partie précédente les liens entre la prose essayiste de Manuel González Prada, les rapports avec le développement de la prose moderniste hispano-américaine et le caractère métadiscursif, une analyse de ses rares récits de fiction peut renforcer certains traits de cet écrivain polyphonique et présenter des éléments supplémentaires sur la complexité de son œuvre.

[428] Manuel González Prada, *op. cit*. Tome I, vol, 2, p. 14. Le texte est en anexe.

La production textuelle hétérogène de Manuel González Prada qui nous intéresse prend tout son sens si nous considérons que dans la deuxième moitié du XIXe siècle, l'Amérique latine – à la recherche de sa propre voix, de la construction et la définition de son identité sur un territoire indépendant – a mélangé les différentes propositions esthético-idéologiques issues d'autres genres. Le Paraguayen Enrique Marini-Palmieri constate :

> [...] entre 1885 y 1920 se leían leyendas del terruño, el más puro modernismo presa de esa su sed de musicalidad, de reformas poéticas, de trascendencia, de individualidad y universalidad al mismo tiempo; el realismo y el naturalismo urbano en su visión infernal y el testimonio de la condición humana en sus casos sociales más atroces; un modernismo exótico en su forma y en su fondo, y otro con ribetes ya de conquista política y libertaria[429].

Dans de nombreux cas et à des degrés différents, beaucoup d'éléments cités apparaissent, chez un même auteur moderniste, comme contribuant à sa dynamique de contradictions, à son attitude sceptique, comme cela pourrait être le cas de González Prada. Cela ne suppose donc pas de voir le modernisme comme un mouvement excluant les autres formes discursives, mais qui les agglutine, critique, phagocyte et les remet sous de nouvelles formes. Pour tous ces écrivains modernistes, ces différentes pratiques discursives, polyphoniques, ont été orientées vers la modernité de l'Amérique latine. C'est la raison pour laquelle dans le prologue des textes inédits, Isabelle Tauzin-Castellanos souligne de manière opportune :

> Se trata de cuentos y sainetes editados aquí por primera vez y cuyo contenido asombrará al lector tanto como el desfase existente entre la prosa de combate y la poesía intimista de Prada[430].

Ce décalage est justement une marque de reconnaissance de discours dissemblables et apparemment irréconciliables, mais que nous considérons comme un signe distinctif chez les modernistes, qui ont pris conscience, ou au moins ont eu l'intuition, que l'incursion dans chaque genre et les variantes internes de chacun, leur permettraient de développer un style et un langage en accord avec les thèmes qu'ils développent.

N'oublions pas que la préoccupation commune de ces écrivains était d'encourager un langage qui les éloigne de la rhétorique héritée de la péninsule. Manuel González Prada

---

[429] Enrique Marini-Palmieri, (éd.), *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, p. 16.

[430] Isabelle Tauzin Castellanos (éd), *Textos inéditos de Manuel González Prada.* Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2001, p. 5.

l'avait déjà dit dans ses *Pájinas Libres* – ayant eu conscience de son langage et ayant effectué une rénovation de la prose – que nous avons déjà analysées dans le chapitre précédent. Il insistait : « necesitamos un estilo que seduzca con imágenes brillantes i se imponga con arranques imperativos[431] ».

Dans les nouvelles analysées dans cette sous-partie, nous mettrons en avant des éléments du décadentisme tels que la présence de la *femme fatale*, la mort comme idéal, le nihilisme, une certaine image du dandy chez des personnages issus d'une bourgeoisie ennuyeuse, tout comme les thèmes de l'exotisme et l'occultisme hérités du romantisme, etc. Nous soulignerons également la présence de structures narratives propres à la nouvelle moderniste : des personnages qui sont des artistes raffinés et qui dans de nombreux cas vivent de façon marginale. Dans tous ces textes, nous pouvons voir aussi un langage riche en images et où domine le clair-obscur, ainsi qu'un chromatisme qui offre une certaine plasticité à la prose. Dans ces nouvelles, nous verrons également le lien avec d'autres genres comme l'article de mœurs et l'ironie, l'écriture oblique, l'essai philosophique ou la chronique de voyage.

1.2.1. « El manco »[432]

En ce qui concerne cette nouvelle, Isabelle Tauzin-Castellanos remarque qu'elle se passe en Normandie, ce qui coïncide avec le lieu où ont débarqué Manuel González Prada et sa famille lors du voyage qu'ils ont initié en 1891[433]. Cela sous-entend que cette nouvelle a été écrite postérieurement, en plein apogée de l'esthétique moderniste. D'autre part, l'expérience française de González Prada a sans aucun doute stimulé le choix du cadre de la nouvelle dans ce pays. « El manco » relate un voyage en train de Cherbourg à Paris ; pendant ce trajet le narrateur-protagoniste fait la connaissance d'un autre passager. Cet autre voyageur lui raconte une histoire de passions et de malheurs. Il est intéressant de remarquer que les deux personnages sont des voyageurs mais pour des raisons différentes. Le premier incarne le poète et le chroniqueur hispano-américain qui voyage en Europe, à Paris, pour connaître le centre culturel du monde occidental. Son voyage est un apprentissage culturel et esthétique.

[431] Manuel González Prada, *op. cit*. Tome I, vol, 1.
[432] Texte en annexe.
[433] Isabelle Tauzin-Castellanos, *op. cit*., p. 17.

Ce voyageur est un observateur et transforme ce qu'il voit pour le dépeindre avec des images et des métaphores. Le regard de ce voyageur, nous pouvons le retrouver dans le passage :

> En la travesía hasta Caen cruzamos una que otra palabra, sin anudar conversación seguida, pues todo nuestro diálogo se redujo a uno que otro comentario sobre las campiñas de Normandía, las vacas lecheras y las gigantescas pirámides de heno que brillaban al sol como conos de oro[434].

L'autre voyageur représente un sujet décadent. C'est un homme qui fuit son passé, ses expériences immorales, la honte, la haine, etc. À la fin du récit, il avoue qu'après la fin tragique de son histoire, il a décidé de parcourir le monde[435]. Il n'a pas d'objectif clair ni de direction fixe. Il faut également souligner qu'entre les deux voyageurs, il y a une différence sociale et économique. Le premier, même s'il est raffiné et a l'air cosmopolite, dépend financièrement de son travail de chroniqueur. Dans le cas du deuxième, c'est un voyageur qui vit de ses rentes, un représentant de cette bourgeoisie que les modernistes détestaient, mais qui cependant, les séduisait. Nous trouvons, par conséquent, deux images de voyageurs qui s'opposent et se complètent, deux faces de la modernité.

L'expérience du voyage dans la nouvelle moderniste prend ses sources dans la chronique. Néanmoins, tandis que dans la chronique, on propose une logique de départ et d'arrivée qui confère une unité à la narration ; dans la nouvelle, il peut y avoir, pendant le voyage, un conflit dont la fin se résout avant même l'arrivée. Dans le cas de « El Manco », les stratégies narratives de la nouvelle sont présentes dès le départ. Dans le wagon du train qui le conduit à Paris, le seul compagnon de voyage du narrateur est un homme étrange, qui est décrit de la manière suivante : « Era un hombre de unos treinta cinco años, de rostro muy blanco, de patillas negras, de ojos un poco salidos de sus órbitas y manco del brazo izquierdo[436] ».

La description du personnage introduit l'élément d'intrigue du récit, qui est résolu dans une histoire insérée par le personnage décrit. « Y ¡decir que yo mismo soy la causa[437]! » nous dit-il de manière claire dans la première partie du récit. Avec ces deux phrases, il est logique de supposer que le premier voyageur, comme le lecteur, se demande pourquoi cet

[434] *Ibid.*, p. 19.
[435] *Ibid.*, p. 23.
[436] *Ibid.*, p. 19.
[437] *Ibid.*

homme est la cause de son propre malheur, ce qui éveille de la curiosité à propos de la vie décadente que renferme cette société bourgeoise.

Parmi les stratégies narratives modernistes, une fois l'intrigue établie, González Prada a recours au procédé des récits métadiégétiques, par lequel il nous transporte vers un autre espace hors du voyage lui-même et en fait la narration première. Cette pratique était habituelle chez les modernistes, comme l'indique le critique José Miguel Oviedo :

> [...] los modernistas gustaban incorporar a sus textos el acto mismo de su elaboración. Para mostrar cómo contaban, construían relatos "hipotéticos", con historias en estado de suspensión, colgando precariamente del devaneo imaginativo del autor[438].

Effectivement, l'histoire de l'homme manchot est crédible, malgré son excentricité, de par la vraisemblance qu'il offre à son récit. Raison pour laquelle, à partir du dialogue graduel entre nos personnages, c'est finalement le manchot qui a pris en charge toute la narration énoncée de la manière suivante :

> Amigo, en la vida, culpamos siempre a la suerte o a los demás hombres, pero si nos encerramos en nosotros mismos y echamos una mirada retrospectiva al camino recorrido, juzgamos las cosas como si se tratara de otro y no de uno mismo, veremos que la mayor parte de nuestros males nos vienen de la imprevisión o de la imbecilidad... –Así que su brazo... –Oiga usted la historia en cuatro palabras[439].

Le reste de l'histoire est alors du ressort de ce personnage particulier, mutilé à cause d'une aventure amoureuse avec la femme de son meilleur ami. Cette manière de raconter permet à travers ce nouveau narrateur – comme dans d'autres nouvelles modernistes qui suivent la même stratégie – de marquer une distance considérable par rapport à ce qui est raconté. Il y a un dédoublement entre le sujet narrateur et le sujet personnage. À cela s'ajoute le fait que la scène d'où l'on raconte l'histoire, est montrée comme un espace exotique, loin de toute référence péruvienne. D'autre part, la nationalité du manchot n'est pas mentionnée, ni la scène où a eu lieu son infortune amoureuse. Nous ne connaissons que le prénom des autres personnages de son récit : Luisa et Timoteo. Pour le reste, l'invalide se présente – à cause de sa tragédie – comme un personnage qui n'a plus de nationalité, un apatride car, comme nous l'avons dit, suite à la découverte de son idylle avec Luisa et après avoir subi la

[438] Oviedo, José Miguel. *op. cit*., p.24.
[439] Isabelle Tauzin Castellanos (éd), *Textos inéditos de Manuel González Prada,* p.19.

colère de son ami Timoteo, avoir reçu un tir dans la poitrine et un autre conduisant à la perte de son bras, ce personnage décide de devenir un vagabond.

Ce que l'on peut aussi souligner dans l'histoire tragique du manchot, ce sont les habitudes bourgeoises de ses personnages. Tous – Timoteo, Luisa et l'homme manchot – mènent, dans une certaine mesure, une vie ennuyeuse. Et c'est cet ennui qui les rapproche de l'art et de la culture. Dans le cas de Luisa, son goût pour l'opéra italien et sa passion pour le chant la poussent à étudier l'italien et à cet effet, elle convoque notre narrateur, qui ne savait pas un mot d'italien, mais qui prend des cours pendant la journée pour donner ce même cours le soir. Dans le cas de ces deux personnages, cette description de leurs habitudes est fonctionnelle car elles permettent le rapprochement entre les deux futurs amants. Cependant, quand le narrateur fait référence aux habitudes de Timoteo, il expose une longue digression pour souligner les coutumes de la bourgeoisie décadente. Voici ce qu'il nous dit de ce personnage :

> Timoteo no se hallaba jamás en casa, por dar pábulo a su prurito de pertenecer a cuanta sociedad se formara. En unas era simple socio; en otras, secretario; en otras, tesorero, de modo que tenía sus noches ocupadas en sesiones que le quitaban el tiempo y a la vez le aligeraban la bolsa, *pues como usted bien lo sabe no hay sociedad sin cotizaciones*[440].

Dans ce dernier commentaire, il met en avant le rapport entre l'argent et les activités artistiques, culturelles ou politiques qui régissaient l'organisation de ces sociétés. Cette critique nous laisse supposer que pour González Prada, la nouvelle pourrait aussi servir de prétexte pour le développement de ses idées et remettre en question cet aspect de la modernité, même si cela affecte le caractère narratif de la nouvelle. Cependant, il reprend la narration et se concentre sur son amour croissant pour Luisa, image de la *femme fatale* présente dans de nombreuses nouvelles modernistes. Cette femme manipule la relation avec son amant en feignant l'indifférence envers son époux. Mais cela a produit l'effet inverse : la jalousie de l'amant a grandi à en devenir exacerbée et l'a conduit au point culminant de la nouvelle et à sa conséquence tragique. À un moment qui précède le dénouement de l'histoire passionnelle, le personnage dit : « quien ama bien, ve mal[441] ». Cette vision maladive de l'amour atteint son apogée quand le voyageur manchot découvre sa nouvelle maîtresse avec son meilleur ami, le mari de celle-ci, dans des situations intimes semblables à celle que la

[440] *Ibid.*, p. 21. Soulignes par nous.
[441] *Ibid.*, p. 22.

femme partageait avec lui. Il déclare : « No, no era la esposa que cumple con un deber: era la hembra enamorada del hombre[442] ».

Néanmoins, González Prada, dans ce moment d'intensité, préfère adopter une tournure ironique et s'éloigner ainsi des modèles traditionnels, aussi bien des histoires romantiques et tragiques que des récits modernistes et décadents. Et il réalise ce changement de registre grâce à l'ironie, toujours aussi bien utilisé par cet écrivain. Après cette découverte, le narrateur se présente devant Luisa et Timoteo et il leur lance : « Miserable, me eres infiel con tu marido[443] ». Grâce à ce changement de ton, les actions suivantes, la perte d'un bras, etc., perdent de l'intensité dramatique. Cette phrase le rapproche davantage, comme nous le verrons dans d'autres nouvelles, de l'article de mœurs, dans lequel la fin humoristique indique, en définitive, l'ensemble des travers de la société, comme le fait également, dans une certaine mesure, la nouvelle décadente. C'est là une hybridation des genres et des stratégies, entre deux modèles, ou plus, qui ont existé et ont été identifiés simultanément à la fin du XIXe siècle.

1.2.2 « Una de Mefistófeles »[444]

Même si nous avons insisté sur l'existence de différents types de modernisme en Amérique latine, ainsi que des expressions de modernités et de modernisations diverses, il convient ici de faire remarquer qu'il n'est pas opposé au *criollismo*, au *costumbrismo* ou à d'autres modalités réalistes de l'époque.

Il y a eu, comme le remarque Luis Barrera Linares, une sorte de continuité et d'emprunts entre les genres de ces tendances, comme le tableau, la chronique, l'article d'opinion et la nouvelle[445]. L'espace naturel de ces textes a été le journal ou la revue et ces supports présentaient des exigences de forme qui ont conditionné l'hybridation les textes de différents auteurs. Ruth Avilés Ángeles, en analysant des nouvelles du Mexicain Manuel Gutiérrez Nájera, a remarqué que les premières versions de ces textes avaient une tonalité propre à la chronique et présentaient quelques particularités du *costumbrismo*[446] et cela nous

[442] *Ibid*.
[443] *Ibid*.
[444] Texte en annexe.
[445] Luis Barrera Linares. « Costumbrismo, modernismo y criollismo en el cuento venezolano », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1998, n° 27, p.141.
[446] Ruth Avilés Ángeles. « La confluencia de géneros literarios en cuentos frágiles, de Manuel Gutiérrez Nájera », *Revistas del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n° 33, janvier-juin 2006, p.113.

est utile pour suivre Barrera Linares, afin de comprendre le modernisme-*costumbrismo* dans les nouvelles de Manuel González Prada. Non seulement nous nous arrêterons sur des aspects formels de ce lien modernisme-c*ostumbrismo*, mais nous analyserons aussi des aspects de fond. Comme l'affirme Barrera Linares: « Ningún movimiento literario adquiere relevancia solamente por sus incursiones lingüísticas, que pueden ser muy originales e inéditas pero no suficientes[447] ».

Bien sûr, cette approche du fond et de la forme n'omet pas le fait que pour toute expression linguistique, il existe une idéologie sous-jacente qui la dote d'une charge significative spécifique. C'est pourquoi, nous prenons en compte l'attitude qu'ont les écrivains modernistes en général, et González Prada en particulier, face au fait narratif.

D'une part, il convient de rappeler quelques constantes de l'article *costumbrista* pour voir la façon dont elles s'intègrent dans les nouvelles citées ici. Pour cela, nous devons souligner que le principe du *costumbrismo* est l'observation de la réalité la plus proche, puisque l'écrivain prétend donner une information et documenter, davantage à la manière d'un journaliste que d'un créateur de fictions. Ainsi, sa préoccupation est la réalité extérieure, l'espace physique qui est décrit avec un langage simple et direct. D'autre part, il est intéressant de mettre en avant le contenu référentiel[448], c'est-à-dire de citer précisément des dates, des personnalités publiques, des événements importants, etc. Cela implique que l'auteur soit près du fait qu'il décrit[449], et de ne pas abuser d'une mobilité temporelle. Par conséquent, dans cette apparente immobilité, on doit souligner les éléments générateurs d'écriture : l'espace et les personnages. Nous voyons que dans la nouvelle moderniste-*costumbrista*, ces références renvoient à des journaux et des hebdomadaires de l'époque, ainsi qu'à des personnages facilement reconnaissables.

De même, nous voyons comment le langage de ces nouvelles présente un double registre, des phases simples aux descriptions claires et concises à une adjectivation surchargée, plastique, colorée, qui correspond davantage aux nouvelles modernistes plus largement diffusées. Enfin, nous voyons comment est établi ce que Ruth Avilés Ángeles appelle le *contrat de lecture* et qu'elle définit ainsi : « Donde el autor marca la tendencia de

[447] Barrera Linares, *loc. cit*., p. 146.
[448] Ruth Avilés Ángeles, *loc. cit.*, p. 114.
[449] *Ibid.*, p. 115.

cada texto, es decir, el objetivo principal de cada uno: de entretenimiento, de información o de enjuiciar la realidad que describe[450]».

Il est utile de préciser la manière dont González Prada, sans abandonner certains traits du *costumbrismo* tels que l'ironie ou la présentation de personnages types (tels que les prêtres), met en place une histoire qui essaie d'aller plus loin que la simple anecdote. González Prada propose dans ces nouvelles un narrateur factice dans une réalité fluide et individualisée, en s'éloignant graduellement du rigide modèle *costumbrista* – conceptuel et généralisateur.

Dans le cas précis de la nouvelle « Una de Mefistófeles », nous voyons comment la stratégie narrative présente des éléments provenant aussi bien des nouvelles modernistes que des textes *costumbristas*. Le narrateur de cette histoire présente le personnage de Zósimo comme un homme de quarante ans, appartenant à la bourgeoisie éclairée de Lima. Le narrateur appartient au même groupe social que lui et pourtant, il existe entre eux une différence en ce qui concerne la manière d'interpréter le monde. Le fait d'identifier son ami par le surnom de Mefistófeles implique un jugement éthique, moral et religieux, éloigné des valeurs du narrateur. Mais tous deux sont amis ; ils partagent les mêmes expériences et cela est considéré comme quelque chose de normal. Nous pouvons le comprendre si nous tenons compte du fait que les hommes de la fin du XIXe siècle ont développé des imaginaires contradictoires et complémentaires.

Le narrateur apprécie son ami et il déclare : « No conozco hombre dotado de conmiseración más profunda ni más extensa, pues abraza a todos los seres del universo, de modo que si estuviera en su mano, suprimiría el dolor y muerte[451] ».

Ensuite, ce personnage, parce qu'il respecte la vie, est comparé aux ascètes hindous ; on en a un exemple quand il sauve certains insectes de la mort. Cela a pour but d'élever l'image de Zósimo, afin d'insérer juste après, en justifiant son athéisme raisonné, l'élément ironique qui renvoie le texte au modèle *costumbrista*. Le narrateur nous dit : « Sólo una especie animal queda excluida de la piedad zosimiana: el sacerdote católico[452] ». S'ensuit alors une série d'expressions burlesques que Zósimo a l'habitude de dire sur les prêtres. Par exemple, le personnage a l'habitude de dire : « Demonio, parece que yo me hubiera

[450] *Ibid*., p.124.
[451] González Prada, *Textos inéditos*, p.11.
[452] *Ibid.*

desayunado con un beef-steak de fraile » ou « ¿Diantre, creo que me han soplado sangre de obispo! » lorsqu'il boit un vin de mauvaise qualité.

À travers l'attitude de ce personnage, nous voyons la manière dont se développe une image généralisatrice des prêtres, non seulement à cause de l'anticléricalisme de González Prada, mais aussi parce que ce sont des stéréotypes de la culture populaire de la capitale de la seconde moitié du XIXe siècle.

Avant leur rencontre avec l'un de ces prêtres, Zósimo et le narrateur décident de parcourir la ville, ce qui permet de montrer les différentes coutumes locales. Par exemple, Zósimo, après avoir influencé la conduite d'un prêtre, le fait se battre avec un moine au milieu de la voie publique. Ce passage est immédiatement comparé à un combat de coqs, pratique très populaire à l'époque. Une référence est même faite aux noms de coqs les plus populaires, ceux mentionnés lors des paris. Nous pouvons donc lire : « -Voy al *ajiseco*, grita un muchacho.- Voy al *giro*, responde otro[453] ».

Toujours grâce à un langage burlesque, des personnages représentatifs des coutumes populaires sont présentés, comme le portrait d'une femme, qualifiée dans le texte de « beata » qui marche à côté de son mari et, en apercevant un prêtre en état d'ébriété, le critique sévèrement, ce à quoi le prêtre répond : « -Ah grandísima bribona, hazte la santa conmigo que soy tu confesor y conozco tus gracias… Dime ¿todavía engañas a tu marido con su dependiente[454] ? » De la même manière, on parle de la popularité des fêtes de taureaux. Par ailleurs, les excès du prêtre, toujours manipulé par Zósimo, servent à cartographier la ville de Lima.

Dans cette histoire, la mésaventure avec le prêtre est racontée dans la deuxième et troisième des quatre courtes parties de cette nouvelle. Les parties mentionnées sont celles qui correspondent le mieux aux caractéristiques *costumbristas*, alors que la première et la quatrième servent de cadre réflexif à l'anecdote. Parmi les traits *costumbristas*, la description et l'identification des rues sont très présentes ainsi que la temporalité dans laquelle se déroule l'anecdote.

La deuxième partie, où nous retrouvons le plus d'éléments propres aux articles de mœurs, a lieu entre cinq et six heures de l'après-midi et jusque tard dans la nuit. Dans ce cadre temporel, le parcours des personnages est détaillé : il commence dans la calle de

[453] *Ibid.*, p.13. Soulignes pour nous.
[454] *Ibid.*, p.14.

Mercaderes, puis continue par l'église San Lázaro, ensuite il est précisé qu'ils ont pris la calle de Miranda. Dans la troisième partie de la narration, les personnages abandonnent le centre-ville de Lima pour se diriger vers une zone qui pourrait être considérée comme marginale à cette époque – et qui portait le nom de « abajo del Puente » – jusqu'à arriver au Puente Nuevo, où le narrateur de l'histoire décide de laisser Zósimo et le prêtre.

La disposition spatiale d'une ville et son spectre social, ont constitué l'élément le plus important dans les narrations *costumbristas*. Tout comme l'aspect temporel, la contemporanéité du récit s'obtenait grâce à la mention d'éléments référentiels comme les personnages célèbres de l'époque. Ainsi, dans cette nouvelle, on mentionne le Pape Pie IX qui est mort en 1878. De la même façon, il est fait allusion à José Echegaray et à son théâtre représenté à l'époque. Farragut, célèbre amiral nord-américain après les années 1860 est cité ainsi qu'une institution très populaire comme l'Union Catholique, qui rassemblait les conservateurs catholiques de la société de Lima.

Cependant, comme nous l'avons remarqué, la première et la quatrième partie du récit montrent que l'anecdote *costumbrista* anticléricale est un moyen de débattre de la diversité des pensées à cette époque. Zósimo considère son ami comme un libéral et un libre-penseur, mais il est également critique vis-à-vis de l'Église, et ils ont des attitudes variables. Cette nouvelle n'a pas comme objectif principal de montrer la portée de la corruption d'un prêtre mais l'attitude surprenante d'un homme critique, moderne, à priori différents.

Dans cette nouvelle, Mefistófeles n'est pas un personnage populaire qui représente un modèle déjà établi parmi les stéréotypes des membres de la société de Lima. Au contraire, c'est un homme nouveau qui, de sa position aisée de bourgeois, cherche à critiquer non seulement l'Église, mais toutes les formes établies de pouvoir.

1.2.3 « La evocación de Zósimo »[455], spiritisme et mœurs

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, le spiritisme était déjà répandu en Amérique latine et il a constitué, dans la société, une pratique récurrente qui a été retranscrite dans les chroniques et les nouvelles par les écrivains de l'époque. Le spiritisme a suscité l'intérêt de l'Amérique latine pour deux raisons principales. D'abord, parce qu'il est apparu avec le prestige et la popularité de beaucoup d'autres nouvelles coutumes françaises. La société

[455] Texte en annexe.

française, comme nous le savons, a été le modèle de la modernité. Ensuite, parce que le spiritisme – dont Hippolyte Léon Denizard Rivail (1804-1869), qui signait sous le pseudonyme d'Allan Kardec, a été le grand vulgarisateur – a été présenté comme une doctrine qui cherchait, avec des critères pseudo-scientifiques, à établir la nature des esprits et leur communication avec les êtres vivants, à travers un médium ou spiritiste. Parmi les écrivains les plus imposants du XIXe siècle, connus pour avoir pratiqué le spiritisme, nous avons Victor Hugo (1802-1885) et Charles Dickens (1812-1870).

Les écrivains latino-américains du XIXe siècle les ont imités. Parmi les prosateurs péruviens, les plus connus ont été Clemente Palma, Abraham Valdelomar, parmi d'autres auteurs plus proches du XXe siècle. Cependant, dans le texte que nous analysons, nous remarquons que González Prada s'est aussi occupé de cette thématique, si populaire parmi les narrateurs modernistes[456]. Cette nouvelle, tirée de *Tonel de Diógenes*, nous intéressa particulièrement étant donné que nous y trouvons une double tonalité : l'une esthétique qui capte les nuances picturales de la lumière et de l'obscurité, et l'autre davantage liée à la satire et à l'article de mœurs, quand il s'agit de représenter des personnages : archétypes de la société de Lima.

Dans cette nouvelle, le narrateur-personnage présente le Spiritiste comme son ami, ce qui laisse sous-entendre que ces pratiques sont habituelles pour le narrateur et que le terme d'amitié présuppose une acceptation dans la société. Un autre élément à relever est que dans les premières lignes, dans una langue claire et objective les activités de chaque personnage sont exposées. Nous pouvons lire : « […] El Espiritista cumple con los ritos de su ciencia oculta para verificar la evocación, yo me consagro a observar la marcha de los fenómenos[457] ».

Deux verbes sont remarquables : « verificar » et « observar ». En effet, le spiritiste agit en accord avec une méthode qui requiert une vérification, selon les mêmes démarches que celles employées dans un laboratoire. D'un autre côté, le narrateur se présente comme un observateur, disons professionnel – comme peut l'être un chroniqueur – étant donné qu'il a comme objectif de rapporter fidèlement tous les faits qui se produisent lors de cette expérience. Cependant, l'objectivité du narrateur se voit soudain canalisée par des images

[456] Voir Ricardo Guillón, « Espiritismo y modernismo », Iván Schulman (dir), *Asedios al modernismo* (1987) ; également In: Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
[457] González Prada, *Textos inéditos*, p.73.

surchargées par l'adjectivation, lorsqu'il décrit, par exemple, l'illumination de la pièce comme « una luz de clorofila, crepuscular y difusa[458] ». Ici la juxtaposition d'adjectifs rend compte d'un rapprochement suggestif qui correspond au caractère spectral que l'on veut donner à l'atmosphère.

Immédiatement après, le narrateur énumère tous les autres éléments de la pièce, mais sans employer d'adjectifs. Il évoque une table, sur laquelle il y a un encrier, une plume, des feuilles de papier et une lampe. Par ailleurs, cette énumération objective correspond aux exigences de la pratique du spiritisme, qui demandent un espace d'invocation austère.

Un autre élément propre à la prose moderniste présent dans cette nouvelle est celui qui consiste à montrer une suite de sensations nouvelles causée par les phénomènes observés. Dans cette nouvelle, nous trouvons en particulier une alternance entre ce qui est observé et les sensations, non seulement à cause d'une relation cause-effet, mais aussi pour établir une continuité sensorielle grâce au lyrisme. Le narrateur décrit ainsi :

> […] una lucecilla viva y oscilante que palidece gradualmente hasta despedir el brillo blanco – mate de una perla. Siento como si en la nuca me proyectaran un chorro de agua fría […]
> El foco luminoso se dilata y adquiere la forma de un gran óvalo, presentando el aspecto y las dimensiones de una Luna convertida en elipse[459].

Nous remarquons que, dans la citation précédente, des rapports sont établis entre ce qui est observé et ce qui est ressenti grâce à l'usage de mots qui partagent le même champ sémantique. Les verbes « despedir » et « proyectar » permettent un rapprochement entre l'éclat de la lumière et le jet d'eau, dont la transparence elle-même est un aspect commun. Mais nous remarquons aussi l'intérêt de suggérer un voile qui altère la perception de la lumière, et par extension celle du jet d'eau, en utilisant une série de trames en rapport avec les tons mats : le verbe *palidecer*, l'adjectif *blanco-mate* et le substantif « perla » o « luna » sont employés. Nous pouvons en dire de même de la variation graduelle des formes, avec la réitération évoquée grâce aux substantifs *óvalo* et *elipse*. L'insistance sur la couleur et la forme coïncide avec la description de l'apparition progressive de Zósimo, personnage spectral, invoqué par le spiritiste. On apprend ainsi que « […] los ojos se inflaman, las

[458] *Ibid.*
[459] *Ibid.*

mejillas se sonrosan, los labios se entreabre, en una palabra, la vida se comunica a la aparición[460] ».

Le procédé du spiritiste a fonctionné. Toutefois, nous devons préciser qu'à aucun moment, le narrateur, malgré ses observations, ne s'occupe de ce qu'aurait pu dire le spiritiste ; ce dernier n'a pas un grand rôle et n'est, en réalité, qu'un moyen pour permettre le contact entre le narrateur et son ami Zósimo.

Dès l'apparition de Zósimo, la nouvelle change quant au fond et à la forme. Hormis le bref paragraphe final, le reste du texte est un dialogue entre ces deux amis. Nous ne trouvons plus d'intervention du narrateur ou d'éventuels commentaires sur le dialogue. Les interventions des personnages ne sont ponctuées que par un « Yo » et un « Zósimo ». D'autre part, nous remarquerons que la conversation amicale devient un prétexte pour débattre et réfléchir sur des sujets religieux, sociaux et littéraires. Nous voyons alors disparaître le caractère narratif ; l'anecdote se dilue dans des réflexions que nous allons commenter.

Le rythme de la nouvelle s'interrompt non seulement avec le commencement du dialogue, mais aussi par l'insertion de l'ironie :

> Yo.- ¡usted, don Zósimo, usted en persona!
> Zósimo. – No, hombre, en espíritu[461].

Ce jeu de mots et le caractère moqueur du personnage Zósimo le rapprochent davantage du discours sarcastique des articles costumbristas. Mais en même temps nous remarquons que derrière l'ironie, il y a des réflexions sur des sujets complexes de la vie tels que la spiritualité, par exemple, au-delà de la quotidienneté du *costumbrismo*. Nous voyons aussi la manière dont s'entrecroisent dans le dialogue les idées d'un laïc face à la religiosité de la société, et le caractère scientifique que l'on prétend donner aux arguments dans la bouche de Zósimo. Sur la mort, par exemple, il affirme : « […] se reduce a un proceso químico, a una destilación de espíritus[462] ».

De cette manière, nous pouvons voir que pour González Prada, le spiritisme n'apparaît pas comme une pratique chargée de mystère ou ayant pour but de provoquer horreur et surprise. Bien au contraire, le narrateur est surpris par la systématisation de l'autre monde. Ici, dans le monde des esprits de González Prada, il n'y a pas de lamentation ou de compte à

[460] *Ibid.*, pp.73-74.
[461] *Ibid.*, p.74.
[462] *Ibid.*

régler avec le monde des vivants. Au contraire, leur condition d'esprits leur permet d'avoir conscience des insatisfactions de la vie terrestre. Zósimo déclare : « cuando se existe, en ninguna parte va del todo bien[463] » et « Los que nos matan nos hacen un beneficio: nos lanzan de una vida que no vale la pena de ser vivida[464] ». Il convient de préciser que Zósimo a exercé le métier de banquier dans la vie et appartenait donc à la haute bourgeoisie et que, pour cette raison – à cause de désaccords avec le pouvoir – il a été assassiné. Cependant, il ne déplore pas son assassinat, mais son rôle dans la société moderne où il habitait. C'est pourquoi, dans l'autre monde, celui des esprits, qui est aussi représenté comme un monde idéal, c'est un noble labeur que d'être poète. À ce sujet, Zósimo affirme :

> Y no desdeñes el oficio: mientras la metafísica, la teología, la historia, la jurisprudencia, son mentiras graves, rastreras y enojosas, la poesía es una mentira alegre, alada, luminosa. Mentira por mentira, me declaro por la más bella[465].

En considérant la poésie comme un beau mensonge, Zósimo fait ressortir l'artifice de la création, cette nouvelle beauté qui naît des nuances. Cette nouvelle beauté qui est aussi l'apparition de Zósimo lui-même qui se présente comme un nouvel homme immatériel et s'affirme dans le nouveau monde, l'au-delà–, est aussi une métaphore de l'homme qui abandonne ses coutumes et doit repenser sa morale et ses connaissances[466]. Et ce nouvel être, doit avoir conscience et connaissance du monde qu'il abandonne. C'est pour cela que Zósimo tient un discours nihiliste chaque fois qu'il parle des humains, et il en arrive à affirmer que toute l'exploration de l'homme ne lui donne jamais une pleine connaissance de lui-même[467]. C'est une autre trace de modernité dans le discours de ce personnage : la conscience de l'incapacité de l'homme à atteindre le savoir absolu, la détresse et la frustration qui l'habitent face à cette évidence.

Zósimo condense son nihilisme dans une image lyrique qui relativise l'histoire de l'Humanité en un instant. Il affirme :

> […] Todo el bullicio y toda la agitación de la Humanidad en sus innumerables siglos de existencia, no valen más que el murmullo de una espuma desvanecida en la playa o el aleteo de una mariposa abrasada por el fuego de una lámpara[468].

---

[463] *Ibid*.
[464] *Ibid*., p.75.
[465] *Ibid*.
[466] *Ibid*., p. 78.
[467] *Ibid*.
[468] *Ibid*.

Cependant, ici il fait référence à l'image d'une vague d'écume et à un battement d'aile déjà disparus. Ce nihilisme présent chez Zósimo s'intensifie donc avec ces images de l'absence, avec le souvenir d'éléments passagers.

La fin de la nouvelle nous renvoie aux impressions du narrateur, qui abandonne la forme dialogique pour décrire l'évanescence de Zósimo, et pour cela, il a recours une nouvelle fois aux nuances de couleurs, en particulier au blanc et à ses tons mats. Il dit de Zósimo: « […] se transforma en una estatua de blancura marmórea […] [469] » et disparaît peu après.

Nous avons vu la façon dont González Prada articule, dans cette nouvelle, les diverses écritures caractéristiques du *costumbrismo* comme l'ironie et la critique sociale – à travers un langage direct et l'utilisation du dialogue comme structure narrative. Le modernisme est présent avec des descriptions riches en nuances, également par le ton du débat sur les sciences et la culture, repris pour proposer l'idéal d'un autre monde reniant le monde initial comme possibilité d'une nouvelle éducation, une reconstruction en vue d'une nouvelle morale et d'une nouvelle esthétique.

1.2.4 « El amigo Braulio »[470] et l'image du poète

Dans cette nouvelle de González Prada, comme dans celles analysées précédemment, nous observons un pluralisme stylistique qui se déplace à l'intérieur du texte suivant un mouvement pendulaire. Même si l'auteur maîtrise totalement la spécificité de ses ressources stylistiques, nous voyons que ses nouvelles tendent à un langage stylisé, afin de mettre en relief un registre beaucoup plus agile et direct qui gagne en efficacité discursive. Cela n'empêche pas que la différence de tonalités soit également nette dans la fiction.

« El amigo Braulio » est l'histoire d'un jeune homme de Lima, étudiant en droit, qui débute sa vie littéraire par la publication de ses premiers poèmes. D'après les premiers éléments, on peut penser à une histoire autobiographique, dépourvue d'imaginaire. Comme le protagoniste, nommé Roque Roca, González Prada a lui aussi commencé des études de droit au Convictorio de San Carlos, à l'âge de 18 ans. Par ailleurs, la première phrase « En ese

[469] *Ibid.*, p.78
[470] Texte en annexe.

tiempo era yo interno […] [471] » met une distance temporelle entre le narrateur et l'histoire, nous éloignant de l'immédiateté habituelle du récit de mœurs. Si nous restons fidèles à la chronologie de González Prada, celui-ci avait 18 ans en 1862. Cependant, nous découvrons que la nouvelle a recours à l'imagination et l'auteur transpose ses souvenirs d'adolescence aux dernières années du XIXe siècle. Nous pouvons l'affirmer car le héros se souvient d'avoir apporté ses premiers poèmes à la revue *El Lima Ilustrado.* Cette revue a existé mais est apparue entre les années 1898-1902. Bien que l'on ne dispose pas d'information précise sur la datation des nouvelles, nous pouvons avancer qu'elles ont été rédigées à la Belle Époque. Mais la voix narrative, qui se veut celle d'un vieil homme se remémorant son adolescence, correspondrait plutôt au début du XIXe siècle, étant donné le caractère nostalgique du texte.

Ce choix de transposer une éventuelle anecdote réelle ayant eu lieu en 1862 dans les années 1890, soit environ trente ans après, et de la raconter avec la maturité supposée du narrateur, sans doute dans les années 1910 ; nous renvoie aux trois moments clés de l'histoire littéraire péruvienne. Nul doute que les premières années du jeune poète González Prada correspondent à l'empreinte profonde du romantisme au Pérou, tandis que son alter ego, Roque Roca, se trouve dans les années d'effervescence du modernisme.

Bien que nous constations ces liens entre González Prada et son personnage, entre romantisme et modernisme, la nouvelle ne renonce pas ici à ce qui est anecdotique, car ce qu'elle veut montrer au premier plan, c'est la jalousie et la mesquinerie de la société bourgeoise. Pour cela, évidemment, la satire propre au *costumbrismo* contribue au dynamisme du récit et met en action une série de personnages archétypiques de cette société. D'abord, le narrateur présente le directeur de la revue en décrivant ses traits physiques puis immédiatement après, les habits correspondants à son métier :

> […] un coloso de cabellera crespa, color aceitunado, mirada inteligente y modales desembarazados y francos. En mangas de camisa, con un mandil azul, cubierto de sudor y manchado de tinta, se ocupaba en colar fajas y pegar direcciones[472].

Le fait de désigner le directeur par le terme « coloso » donne non seulement une information sur sa physionomie mais anoblit aussi son activité qui mêle travail intellectuel et physique. De la même manière, et pour atténuer la solennité de la rencontre, le narrateur se moque de lui-même en disant qu'il s'est présenté au directeur « temblando como reo que se

[471] *Ibid.*, p. 63
[472] *Ibid.*, p.64.

dirige al patíbulo ». Cette première partie de la nouvelle – celle de l'acceptation de la publication des poèmes du personnage – se clôt aussi par une autre phrase familière, qui fait référence à l'actualité immédiate de l'histoire rapportée, lorsque, face au bonheur du protagoniste qui vient d'apprendre qu'il sera publié, il déclare : « […] habría deseado poseer los millones de Rothschild para elevar una estatua de oro al director de *El Lima ilustrado*[473] » faisant référence à la famille des banquiers dont le pouvoir et la notoriété étaient souvent mentionnés dans la presse latino-américaine, et dans certaines nouvelles[474], ce qui avait favorisé leur intégration dans l'imaginaire populaire.

Dans la deuxième partie, qui se passe dans le Collège de San Carlos, nous trouvons aussi une série de personnages sans nom, mais qui représentent des différents étudiants, et ce sont précisément leurs défauts qui les singularisent. Nous pouvons lire par exemple : « ¡Poetam habemus!, gritó un muchacho que se acordaba de no haber podido aprender latín[475] ». Ou, faisant référence à une mauvaise connaissance de la rime plate, le narrateur se moque d'un autre étudiant, le qualifiant de « bardo anónimo », celui-ci ayant écrit :

> El poeta Roca Roque
> Es un inconmensurable alcornoque[476].

Ces personnages satirisés sont construits à partir de la conscience linguistique et poétique du narrateur. Il leur donne une identité verbale. Le cas du personnage nommé « El Metafórico » est particulier. Il pourrait représenter le poète moderniste en herbe avec son penchant esthétique. Cependant, le Metafórico est le seul qui soutienne Roque Roca face aux moqueries incessantes inspirées par son nouveau travail poétique. Il est décrit de la façon suivante :

> Había un muchacho a quien llamábamos el Metafórico, por su manera extraña y alegórica de expresarse. El Metafórico me llamó a un lado y me dijo con la mejor buena fe:
> Mira, no les hagas caso y sigue montando en el Pegaso: el ruiseñor no responde a los asnos; poeta-aurora, desprecia a los hombres coces. Las palabras me consolaron, aunque venían de un chiflado […][477].

---

[473] *Ibid*., p. 65.
[474] Cela apparaît, par exemple dans « El credo de un borracho » de Clemente Palma, où l'on peut lire: « El único modo por el que yo me reconciliaría con esa maldita raza sería cuando Rotchschild, el ríquisimo banquero judío, empleara tres cuartas partes de su fortuna en comprar ron para obsequiar a la humanidad sedienta y la otra cuarta parte a la santa industria de fabricarlo ». Clemente Palma, *Narrativa completa*, Vol. I p. 424.
[475] González Prada, *Textos inéditos*, p. 65.
[476] *Ibid.*
[477] *Ibid*., p.66.

Au-delà de la parodie, nous pouvons constater dans le passage cité ci-dessus que la particularité du personnage du Metafórico est que son parler familier maintient une symétrie avec le discours poétique. Lors de son intervention, nous trouvons les référents les plus utilisés dans la rhétorique poétique moderniste, telle que l'image du poète *auroral*, *iluminado*, qui observe le quotidien à distance, comme un dieu de la mythologie grecque observe depuis l'Olympe, d'où la référence au fait de chevaucher sur « Pégase ». On distingue aussi la musicalité du poète à travers sa comparaison avec le *rossignol*. Cette image subliminale du poète est présentée par opposition au caractère prosaïque des hommes identifiés à des ânes, c'est-à-dire ignares de la véritable expression artistique. Néanmoins, El Metafórico n'est pas compris par son entourage. Bien au contraire, le narrateur le considère comme un esprit dérangé. Par conséquent, on voit apparaître les différents niveaux de marginalisation à l'égard du créateur littéraire, dû au rapport qu'il entretient avec le pragmatisme et la contemporanéité d'un pays en processus de modernisation.

Toutefois, tous les éléments que nous venons d'analyser passent au second plan, étant donné qu'ici, la nouvelle essaie de mettre en relief la jalousie du condisciple du protagoniste, l'un des symptômes d'une société hypocrite, de la jalousie et l'hypocrisie finalement, lors d'une explication lue par El Metafórico, apparaissent comme des actes de justice à l'égard du poète Roque Roca. Cependant, il n'y a pas, chez le personnage, une attitude de triomphe par rapport à son travail poétique. Dans la dernière phrase, plus succincte, où nous pouvons lire « El amigo Braulio no volvió a dirigirme le palabra[478] », nous remarquons un ton de frustration face à la fin d'une amitié, comme s'il s'agissait d'une bataille perdue contre la nature de l'homme, d'autant plus quand cet homme représente la société moderne.

1.3 Manuel González Prada et les chroniques parisiennes

Notre auteur effectué un long séjour en Europe, entre 1891 et 1898. Notre objet n'est pas de passer en revue son parcours, mais il convient de souligner que Manuel González Prada y a écrit une quantité importante de textes qu'il a publiés peu à peu dans la presse péruvienne, dans certains cas de façon anonyme. Sa situation intellectuelle était privilégiée. Son séjour en France – à Paris plus précisément – dans les premières années de son périple, a

[478] *Ibid.*, p. 69.

coïncidé avec l'époque où l'intellectuel latino-américain redécouvrait, grâce à un regard esthétique et novateur, les secrets d'une ville considérée comme le centre de la culture occidentale. Néanmoins, il est important de préciser qu'à la différence d'écrivains tels que Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo et tant d'autres chroniqueurs, arrivés à Paris comme correspondants pour certains services de presse et financés par ces mêmes journaux et revues, Manuel González Prada a réalisé ce voyage grâce à la vente d'une de ses propriétés. Cela lui a permis de vivre sans contraintes ni pressions professionnelles.

Nous considérons cette donnée importante, puisque le chroniqueur de la modernité, Rubén Dario par exemple, savait qu'il pourrait vivre en Europe du succès et de la continuité de ses chroniques ; par conséquent, le regard sur la ville était conditionné par les attentes des patrons de presse et des lecteurs. Cela suscitait, comme le souligne Mariana Domínguez, une plus grande exigence au moment de créer une simultanéité entre expérience et écriture[479], et cela impliquait la recherche de la nouveauté, de faits récents qui justifient une nouvelle approche d'une ville comme Paris, sans doute la ville européenne la plus décrite au XIXe siècle.

Le cas de Manuel González Prada a été un peu différent. Son regard a été beaucoup plus contemplatif, posé, sans pour autant être éloigné de la contemporanéité que réclamait son observation.

Nous analyserons dans cette partie les chroniques de voyage de Manuel González Prada qui rendent compte d'un écrivain qui ne découvre pas Paris, mais qui compare la ville grâce à son bagage intellectuel, avec ses lectures et qui se glisse dans l'expérience parisienne pour la raconter.

1.3.1 « El entierro de Renán »[480]

Nous avons déjà évoqué l'admiration de Manuel González Prada pour l'œuvre et l'image d'Ernest Renan. Dès son arrivée à Paris en 1891, Manuel González Prada a assisté à des conférences données par Renan, mais celles-ci n'ont pas duré longtemps, puisque l'auteur

[479] Mariana Dominguez, "Modernidad estética y modernidad industrial: la mirada del artista en dos crónicas rubendarianas", [en ligne] In *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata, (7, 8 y 9 de noviembre), 2011, adresse: http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/dominguez.htm

[480] Texte en annexe.

français est décédé le 2 octobre 1892. Bien sûr, cela a représenté un moment transcendantal dans la vie intellectuelle française du XIXe siècle et Manuel González Prada en a été témoin. González Prada a écrit la chronique « El entierro de Renán[481] » et a divisé le texte en deux parties. Dans la première partie, la perspective du chroniqueur adopte un regard omniscient, dans lequel la présence du narrateur se cache derrière les descriptions détaillées de la ville. Le texte débute par une allusion subtile au changement de saison, où l'absence des dernières hirondelles annonce la fin de l'été et la présence d'un jour particulier d'automne. Voici le texte :

> Después de una helada y nebulosa semana que había desterrado a las últimas golondrinas el cielo amaneció despejado y azul; sin embargo, unos cuantos nubarrones de fondo negruzco y perfiles blanquecinos, amenazaban con lluvias y oscuridad[482].

Nous voyons ici une prose qui utilise le contraste chromatique « azul / negruzco / blanquecino » pour définir un certain jour d'automne et le rapport de ce jour avec les faits qui vont être décrits. Nous avons remarqué la même chose dans les couples de mots « cielo despejado / oscuridad ». Ainsi, la connaissance, le savoir lié à la luminosité, a un rapport avec la mort, le deuil lié à l'obscurité.

Le regard du chroniqueur se déplace ensuite vers les rues et leurs personnages ; une complicité est suggérée entre la ville-même et les piétons. Pour Manuel González Prada l'espace urbain exprime quelque chose, il dialogue avec ses habitants. Ainsi, d'autres liens sont perçus entre les bancs publics et les passants, ou entre les balcons et les habitants de Paris. Ces rapports s'intensifient en ce jour particulier et une attente est créée puisque, à part le titre de la chronique, le nom de Renan n'est pas mentionné dans la première partie. Le chroniqueur préfère la suggestion, comme lorsqu'il mentionne les rues proches du Collège de France, où avait longtemps enseigné Ernest Renan. Comme nous le voyons, les lieux informent, communiquent ; cet espace urbain parisien est raconté à travers le regard attentif du chroniqueur moderniste – qui n'abandonne pas tout à fait son regard esthétique, sensible à la poéticité des objets – puis est transformé en information journalistique. Nous pouvons lire, par exemple :

> Como engruesa un río con los arroyos tributarios, el boulevard Saint-Germain se repletaba con la afluencia humana de las avenidas transversales, mientras ómnibus,

[481] Le texte est inclus dans *El tonel de Diógenes*, il est indiqué qu'il fut publié à l'origine dans le N° 1 de Gerninal de Lima, le 1 janvier 1899.
[482] *Ibid.*, p.89.

> tranvías y coches se agolpaban en las esquinas, recordando algo así como el atropellamiento de un ejército derrotado[483].

Il est intéressant de voir comment, dans le paysage cité, une similitude s'établit entre la ville, les avenues, les boulevards, les rivières et la nature, dans ce rapport ville/nature, des éléments de la modernité et du passé sont insérés tels que les omnibus, les tramways et les voitures. Ces stratégies dans la prose de la chronique moderniste de Manuel González Prada apportent de la plasticité à la narration, et servent aussi à créer une tension narrative dans cette première partie de la chronique. Les éléments que González Prada utilise à cet effet, en plus du rapport nature/ville, opposent la foule et la police pour établir une relation chaos/ordre. Plus la quantité d'individus est importante, plus le désordre est grand, incontrôlable, et cela implique une intervention des gardes républicains, qui avec leurs chevaux « dividen a la masa humana, la arrojan contra los muros de piedra, la aprietan, la reducen y la amoldan como arcilla plástica[484] ».

Cette observation du chroniqueur lui permet ensuite d'intervenir non seulement à partir de la description, mais aussi à partir de l'information culturelle que l'espace lui offre pour interpréter ce qu'il observe. Ainsi, le bagage culturel du chroniqueur ajoute d'autres niveaux d'information et d'interprétation qui le distinguent du simple voyageur, du touriste. Ce qui est observé renvoie à son expérience de lecteur cultivé, il l'intellectualise et la reformule pour le lecteur ordinaire. Par exemple, à partir de l'image de la rue dégagée, avec le public de chaque côté, en train d'attendre le cortège funèbre, Manuel González Prada écrit :

> […] hacían pensar en la leyenda judía, cuando las aguas del Mar Rojo se abrieron para dar camino enjuto a los israelitas acaudillados por Moisés. Quien atravesaba hoy ese mar de hombres no era un elegido del Eterno, sino un librepensador muerto en la impenitencia final[485].

La référence biblique de Manuel González Prada sert à établir un contraste avec la vision anticléricale de Renan, partagée par González Prada lui-même. Cette comparaison lui permettra aussi de montrer le conservatisme d'une partie de la population parisienne, qui maintient ses fenêtres fermées en signe de protestation[486], et l'admiration de tous ces gens qui sont allés assister au passage du cortège de Renan. À la fin de la première partie, une fois

[483] *Ibid.*, p. 89.
[484] *Ibid.*, p. 90.
[485] *Ibid.*
[486] *Ibid.*

rétabli un certain ordre, González Prada préfère mettre en avant le caractère solennel, l'hommage au libre-penseur, pour qui la nature se renouvelle, puisque le chroniqueur fait remarquer que le ciel s'est dégagé et que « […] La tierra, húmeda con las últimas lloviznas de la noche, tiene la apetitosa frescura de una mujer que sale del baño[487] ». La sensualité et la stimulation des sens avec lesquels se clôt cette première partie seront importantes pour comprendre le caractère narratif, proche de la nouvelle, qui sera présenté dans la deuxième partie.

Effectivement, nous observons une plus grande présence du chroniqueur. Il utilise la première personne et acquiert une position physique dans l'espace décrit. Par ailleurs, c'est dans cette partie que l'on désigne directement et explicitement le cortège funèbre d'Ernest Renan. Cependant, nous remarquons que les stratégies narratives de fiction sont davantage présentes et l'espace urbain joue un rôle plus important. Manuel González Prada a eu recours à la figure de style de l'*ekfrasis*, par laquelle un objet d'art prend vie dans le texte. Dans cette chronique, il s'agit de la sculpture de Diderot, située en face de l'église de Saint-Germain-des-Prés, où le narrateur s'est posté pour voir passer le cortège de Renan. Toutefois, l'usage de cette figure rhétorique et l'animation de la sculpture qui en résulte suivent un processus graduel qui débute par une description de l'image statique de Diderot. Le chroniqueur le décrit ainsi:

> Sentado, con el cuerpo ligeramente caído hacia adelante, con la mano izquierda en el brazo de la poltrona, con el codo derecho articulado sobre el muslo para sostener en la mano una pluma de ave, el infatigable enciclopedista parecía meditar. A sus pies, bajo el sillón, se amontonaban unos cuantos volúmenes[488].

Nous devons souligner l'importance, dans la description du philosophe, des éléments en lien avec son travail intellectuel : la plume, les livres sont plus significatifs que les traits du visage de Diderot. Et cette image d'homme et d'intellectuel prend une autre dimension du fait que sa représentation fait partie de l'espace public et charge les rues d'intellectualité. Cette dimension est perçue par le chroniqueur voyageur et son goût intellectuel. C'est le chroniqueur qui qualifie Diderot ainsi : « el hombre acaso más entusiasta del siglo XVIII[489] ». Personne d'autre ne semble montrer d'intérêt pour une lecture différente de la ville. Et le chroniqueur est conscient que son regard est différent. Il évoque, par exemple, d'un groupe :

[487] *Ibid*.
[488] *Ibid.*, p. 91.
[489] *Ibid*.

« […] un grupo de ingleses con la roja Guía de París en la mano […][490] ». Manuel González Prada ne se pense pas comme un simple touriste, même s'il sait qu'il est étranger, mais un étranger qui capte les éléments secrets de la ville. Le chroniqueur assume un regard individuel et s'éloigne de toute possibilité d'un regard ordinaire, comme celui que peuvent avoir dans ce texte les touristes anglais ou les jeunes Français qui admirent aussi Renan et récitent les textes du libre-penseur par cœur. Pour Manuel González Prada, ces masses deviennent désagréables. Il affirme que « […] percibía la exhalación acre de las aglomeraciones populares, aquel olor sui generis que recuerda las emanaciones del humus en fermentación[491] ». Mais dans ce texte, cette appréciation des foules accomplit une fonction narrative, celle de rendre vraisemblable l'étouffement et le vertige qui en résulte et qui affecte le chroniqueur et ainsi détourne l'objet de la chronique. Cela a lieu lors du passage du corbillard de Renan et les impressions que celui-ci a provoquées chez le chroniqueur et qui sont évoquées comme « una cosa extraordinaria [492] » ; la focalisation de la chronique s'en voit altérée. Le texte dit :

> Estaba yo como en el interior de un gran diamante y a fuerza de ver la explosión de chispas irisadas, acabé por mirar la vertiginosa danza de átomos negros. El cerebro se evaporaba en mi cráneo, mis manos eran plomo que hormigueaba, mis pies se convertían en sus tentáculos de lana que cedían a mi peso… Por poco me faltó para caer[493].

Cette description détaillée de l'état du chroniqueur modifie sa vision de la ville, étant donné que ses sens ont été bouleversés, et sa vision d'une statue animée de Diderot est alors justifiée, celle-ci se met debout et se tourne vers le corbillard pour parler au cercueil de Renan et lui dire que les honneurs et les hommages qu'il reçoit à ce moment-là n'auraient pas été possibles sans la lutte dans le domaine des idées de la part des penseurs du XVIIIe siècle. Cela dit, la statue reprend sa posture initiale, mais sur l'un des livres ouverts on peut lire « en letras de fuego esta sola palabra: Enciclopedia[494] », et la chronique s'achève sur ce mot.

Remarquons que cette vision ou hallucination n'altère pas l'état réflexif du chroniqueur. La modernité des idées, pour Manuel González Prada, prend sa source dans une tradition qui vient du XVIIIe siècle, époque où s'intensifie la sécularisation de la pensée.

---

[490] *Ibid*.
[491] *Ibid*.
[492] *Ibid*.
[493] *Ibid*.
[494] *Ibid*.

Nous voyons alors que cette chronique utilise divers motifs narratifs et poétiques. Pour rendre compte d'un fait contemporain, le chroniqueur ne se contente pas d'un simple résumé de situations merveilleuses, mais obtient aussi que le moi du chroniqueur voyageur s'inclut comme témoin de sa propre expérience textuelle. Or, ce moi-chroniqueur est multiple ; il alterne entre le narrateur, le journaliste, le poète, le philosophe ou l'historien. Nous le voyons dans cette chronique et nous le remarquons également dans les suivantes.

1.3.2. « Una tempestad en París »

Cette chronique a aussi été incluse dans *El tonel de Diógenes* où elle apparaît accompagnée d'une note qui indique que le manuscrit est daté du 4 septembre 1891. Cette date correspond effectivement à la fin de l'été. Apparemment, cela pourrait sembler être une donnée circonstancielle et sans importance, mais aux yeux d'un voyageur moderniste comme Manuel González Prada, cela prend un sens particulier et nous pouvons donc corroborer son penchant particulier pour décrire le passage du temps et ses effets sur l'environnement. Les moments de transition, dans le regard de González Prada, offrent de nouvelles perspectives. Ils permettent de capter différents aspects de la ville et des personnes qu'à des périodes plus stables, il serait impossible de percevoir.

> Certes, le Paris qui fascine les modernistes, et Darío en particulier, n'est pas forcément le même que celui qui attire les élites fortunées hispano-américaines. Julian del Casal, qui a longtemps rêvé d'un séjour dans la capitale française sans jamais pouvoir le réaliser par manque de moyens financiers, fustige en ces termes ce Paris mondain et superficiel qu'il rejette, au profit d'un Paris plus secret et marginal, fait de sexe, de drogue et d'alcool, de perversité et de plaisir […][495]

González Prada a été l'un de ceux qui, comme Rubén Darío et d'autres modernistes, ont eu une présence longue à Paris et bénéficie d'une assimilation culturelle préalable, élaborant ce que Villegas considère une double stratégie face à l'expérience française[496].

Tout comme dans la chronique « El entierro de Renán », il utilise ici aussi un diptyque pour établir deux moments distincts, mais consécutifs. Dans cette chronique, la première partie se concentre sur le début de la tempête, qui est décrite avec une gradation méticuleuse et contrastée à l'aide des lieux les plus emblématiques de Paris. Pour cela, il a recours à la description panoramique – se référer à Paris comme à un tout – pour ensuite se concentrer sur

[495] Jean-Claude Villegas, *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*, p. 73.
[496] *Ibid*,. p. 74.

des détails à travers un regard impressionniste qui s'arrête sur les transformations provoquées par la lumière et l'ombre. Ainsi, nous pouvons lire : « El cielo amaneció cubierto, y sólo uno que otro rayo de sol se reflejaba en la cúpula de los Inválidos o en la aguja de Nuestra Señora[497] ».

Le contraste soleil/ombre est évident et nous permet d'avoir une manière différente d'observer ces deux endroits de la ville. C'est le détail de la description qui donne une singularité au regard. Et immédiatement, dans le même paragraphe, Manuel González Prada passe de l'effet des lumières et des ombres de la ville à son impact sur les Parisiens. Le texte nous révèle que : « La atmósfera estuvo pesadísima, cargada de electricidad, y los temperamentos nerviosos sentían un malestar indefinible[498] ».

La relation établie ici entre les effets du temps et le caractère des personnes est ensuite développée dans la deuxième partie, autour du rapport climat/ville/habitants. Cependant, à ce stade initial de la chronique, Manuel González Prada montre un intérêt particulier pour créer un *crescendo* narratif, très proche du temps de la nouvelle, dans lequel il n'y a pas de conflit, mais un état de tension entre l'espace et les personnages, dans ce cas précis, entre Paris et les Parisiens, pour montrer le caractère dynamique entre ces éléments.

La tournure narrative, pour donner une plus grande tension à la chronique, débute avec la locution *de pronto*, et aussitôt nous trouvons une suite d'éléments arbres/vent/nuages dans un état de grande agitation, qui ont une interaction immédiate avec la ville, surtout dans les lieux traditionnels de la capitale, comme les rues hautes et étroites, « esos recuerdos del antiguo París », selon les mots de González Prada. Ensuite, Manuel González Prada continue de comparer les réactions du Parisien et de la nature. Il écrit ainsi que les piétons cherchent un abri et une protection contre la tempête de la même façon que le font les moineaux. Il est intéressant de voir que, pour notre chroniqueur, ces oiseaux prennent également un trait particulier de la ville : « [son] pájaros medio domesticados por la ternura de los parisienses[499] ». González Prada paraît surpris de la relation des habitants avec ces animaux. Dans la deuxième partie, il l'insiste, mais avec une autre perspective. Dans cette première partie de la chronique, nous voyons que Manuel González Prada débute chaque paragraphe en caractérisant un élément du climat ou de la nature – ciel, arbres, vent, éclairs, nuages – pour

[497] Manuel González Prada, *Obras*, Vol.2, p.85.
[498] *Ibid.*
[499] *Ibid*., p. 86.

ensuite décrire l'effet impact sur la ville et ses habitants, en ajoutant à la description un commentaire ou une impression et en alternant dans le texte un regard du moi-esthète ou du moi-journaliste. Dans le paragraphe suivant, Manuel González Prada écrit une prose surchargée d'images poétiques, plastiques, mais qui ont aussi une référence à son expérience militaire pendant la guerre du Pacifique. Dans plusieurs de ses chroniques, chaque fois qu'il décrit la foule, comme dans « El entierro de Renán », González Prada a pour habitude de l'associer aux armées, aux bataillons ou à différentes manœuvres militaires. Voyons comment cela apparaît dans la citation suivante :

> Los truenos lejanos se acercan con rapidez vertiginosa, y pronto el cielo de París se convierte en campo de batalla donde el cañón es la única arma de combate[500].

Cette image militaire de la tempête crée le moment de plus grande intensité de cette première partie de la chronique. À partir de là, le tonnerre et les éclairs marquent les moments où l'on observe la ville et ses habitants dans des états particuliers, vis-à-vis desquels le chroniqueur est attentif.

Comme nous l'avons dit, la poésie caractérise ces descriptions, comme lorsque González Prada déclare :

> Los relámpagos suceden a los relámpagos: parece que alguien, oculto en las nubes, se divierte con lanzar a nuestros ojos la luz del sol concentrada en la concavidad de un espejo[501].

Ou au début du paragraphe suivant :

> Las nubes ascienden como inmensos copos de espuma, se enrarecen y se disipan a ras del suelo: al mismo tiempo que la lluvia empieza por cernirse en gruesos goterones y acaba por descolgarse en largos y retorcidos hilos de cristal.[502]

Les verbes utilisés aussi bien dans les images poétiques que journalistiques insistent sur l'évocation du déplacement des objets et du temps. Les éclairs « se suceden », les nuages « descienden », nous voyons que ce mouvement spatial et temporel crée une dynamique particulière dans la chronique de Manuel González Prada. Toutefois, dans cette première partie du texte, González Prada donne de l'importance à ce qui est spatial ; il commence en faisant référence au ciel, pour terminer cette partie en parlant des égouts de Paris. Nous

[500] *Ibid.*
[501] *Ibid.*
[502] *Ibid.*

voyons donc une verticalité et un déplacement de haut en bas, ce qui suggère une pénétration dans la partie la plus intime de la ville. Manuel González Prada termine par l'image suivante :

> Al fin, los canales subterráneos vienen estrechos: las aguas brotan a borbotones como sangre de arteria rota, se encharcan, invaden las aceras y concluyen por inundar las bodegas y pisos bajos[503].

Le débordement des eaux altère l'image de la ville, et le chroniqueur passe à l'observation et à la description de la conduite des habitants dans la deuxième partie. Dans cette partie, on pourrait croire que la présence de la tempête paralyserait la vie parisienne, mais bien au contraire, le tonnerre, les éclairs et la pluie sont la toile de fond d'une vie agitée, habituée à ce genre d'orage. Et dans les six paragraphes qui composent cette partie, Prada montrera *in decrescendo* l'agitation de la vie parisienne. Ainsi, dans le premier paragraphe, il évoque directement les habitants de Paris, leurs coutumes séculaires qui les éloignent des superstitions religieuses en ce qui concerne la présence d'un violent orage – une interprétation qui, correspondraient plutôt aux villes latino-américaines –. Ici, à Paris, au contraire, les personnes « no dejan de divertirse porque brilla el relámpago y repercute el trueno[504] ». Les expressions de la vitalité parisienne ne sont pas associées aux espaces privés, mais aux espaces publics. La vie y est célébrée. Les Parisiens sont en constante effervescence. Le narrateur explique par exemple :

> En hoteles y cafés se habla, se ríe, se canta, se come, se bebe y se hace el amor. La canción picaresca agita sus alas en el salón de los café-cantantes y el corcho de la botella de champaña salta y golpea el cielo raso de los gabinetes particulares[505].

Cette agitation montre des hommes modernes, libres des attaches des croyances religieuses, livrés à la vie même et ses plaisirs. Cette idée de la liberté et de la modernité, Manuel González Prada la transfère ensuite au deuxième paragraphe, hors des hôtels et des cafés, dans les rues parisiennes. Nous y voyons les autres signes de la modernisation. Le narrateur mentionne une « interminable cadena de sus coches públicos, de sus ómnibus, de sus tranvías y de sus trenes de circunvalación[506] ». Et il établit un lien entre le grondement de l'orage et le bruit même des véhicules, en créant une harmonie propre à la modernité. Le

[503] *Ibid.*
[504] *Ibid.*
[505] *Ibid.*
[506] *Ibid.*

regard de González Prada n'est pas seulement plein d'enthousiasme face au vacarme ; il est aussi critique et dénonce les contradictions de la modernisation.

Dans le troisième paragraphe, il fait allusion à un cocher qui :

> […] descarga el látigo sobre los infelices caballos que ya cayendo, ya resbalando sobre un piso de jabón, agachan humildemente la cabeza y continúan en la dolorosa fatiga que sólo concluirá con la muerte[507].

Ces animaux sont des instruments du système moderne, dans lequel les machineries ont un plus grand rôle ; les chevaux représentent les anciens systèmes caducs, qui ne sont pas remplacés immédiatement, mais abandonnés à leur épuisement irrémédiable. Ces contradictions, González Prada les met aussi en évidence quand il fait allusion aux animaux domestiques, tels que les chiens, « adornados con cintas de raso y pulsera de plata[508] » dans les bras des bourgeois parisiens, face au chien errant qui « se arrima contra una pared, se acurruca y tiembla de frío[509] ». Manifestement, bien qu'il parle d'animaux, le rapport avec l'homme est évident. Mais tout cela est observé sous l'orage violent de la fin de l'été. Et la chronique se termine avec la fin de l'orage. L'accalmie dans la ville est décrite: « Pero todo ha concluido ya […][510] ».

Le calme se réinstalle dans les rues. González Prada réutilise une image militaire, en disant « las nubes se alejan como ejército desbandado ». Ensuite, comme au début de la chronique, il souligne de nouveau le rapport entre les endroits emblématiques de Paris et une fois l'orage passé, les dégâts causés :

> […] el Sena, más caudaloso pero encerrado siempre en sus murallas de piedra, arrastra perezosamente sus aguas color de bronce fundido ; y la torre Eiffel, chorreando agua y pintada de rojo, se destaca en el azul del horizonte como guerrero bañado de sudor y sangre[511].

Nous trouvons dans ce passage final une sorte de personnification de Paris à travers les éléments distinctifs de la ville et surtout la tour Eiffel – signe évident de la fusion de la modernisation esthétique et de la modernisation industrielle – elle est comparée à un guerrier, ce qui symbolise les tensions de cette modernité aux portes du XXe siècle.

---

[507] *Ibid*. 87
[508] *Ibid*.
[509] *Ibid*.
[510] *Ibid*.
[511] *Ibid*.

1.3.3 « Algo de París – Los bulevares »[512]

Cette chronique, bien qu'elle ait été publiée dans le journal *La Integridad*, le 21 novembre 1891, n'a pas été insérée dans les éditions préparées au départ par son fils Alfredo, ni ensuite par celles de Luis Alberto Sánchez. Elle a été retrouvée par Isabelle Tauzin en 2000[513]. En observant la date de publication dans le journal de Lima, nous remarquons que cette chronique, comme certaines autres, correspond aux premiers mois du séjour parisien de Manuel González Prada. Nous nous trouvons devant ses premières impressions sur la ville, celles du chroniqueur voyageur qui s'arrête sur les détails qu'il considère les plus importants parmi ce qu'il a observé. Pour le reste, l'observation prend comme référence l'information culturelle préalable du chroniqueur étranger. Et cette information dans le cas de González Prada est livresque. C'est pourquoi, nous trouverons une comparaison permanente entre les représentations littéraires des Parisiens et les représentations recueillies par le chroniqueur lui-même, qui, à son tour, les actualise dans sa chronique.

Comme dans la chronique « Una tempestad en París », le chromatisme est très important pour González Prada. La luminosité et l'obscurité, et leurs nuances font ressortir des aspects de la ville que le chroniqueur esthète appréhende de son regard impressionniste. Et non seulement, il le constate dans la description des espaces publics, mais il établit aussi une corrélation immédiate avec les gens qui habitent ces espaces. Si dans les chroniques analysées précédemment, le chroniqueur observe Saint Germain-des-Prés, la Seine ou la Tour Eiffel, cette fois il choisit les boulevards de Paris, un des espaces les plus représentatifs de la nouvelle culture française. Il convient de remarquer que, dans aucune de ses chroniques, Manuel González Prada n'insiste sur l'importance des lieux. Il se contente de les décrire et de les commenter ensuite de façon critique, jamais d'un regard émerveillé ou critique qui conditionnerait le lecteur dès le début du texte. Au contraire, les éléments qui retiennent particulièrement l'attention sont la nature et son action sur les espaces publics. Dans les deux premières parties de cette chronique, Prada se concentre sur l'image diurne des boulevards et sur le chromatisme particulier qui surgit des arbres. Le texte commence ainsi : « Veamos: una

[512] Texte en annexe.
[513] Extrait de *Textos inéditos de Manuel Gonzalez Prada*, Lima, 2001.

calle muy ancha, aceras amplísimas limitadas por frondosos castaños de la India, de follaje transparente, verde claro, glauco casi[514] ».

Ici aussi nous voyons la façon dont González Prada a l'habitude de commencer ses chroniques avec des paragraphes courts, pour les premières descriptions objectives « Calle muy ancha », « aceras amplísimas » pour immédiatement après utiliser une phrase qui sert de transition entre l'objectivité et les images lyriques. Dans ce cas précis, la formule de transition est « frondosos castaños de la India », dans laquelle, d'une part, l'adjectif « frondoso » qualifie l'arbre avec une charge objective significative, mais qui, d'autre part, grâce à l'ajout de « de la India », acquiert un certain exotisme et la frondaison gagne de nouvelles nuances. Ensuite, l'expression « follaje transparente » et l'échelle chromatique qu'elle offre par l'ajout de « verde claro » et « glauco », charge la description d'une poésie indéniable.

Après cette observation de la nature, Prada passe dans le paragraphe suivant à la description des immeubles qui – même s'il affirme que leurs façades n'offrent pas un grand intérêt esthétique – se voient dotés d'une certaine poésie, du fait de la seule répétition du « follaje », couvrant une partie des immeubles. Pour notre auteur, la poésie de la ville de Paris et ses boulevards naît de cette fusion de la nature et de l'architecture. Comme l'affirme González Prada : « […] a la que dan color y aspecto suntuoso los magníficos árboles que se destacan sobre la decoración gris de los frentes de las casas[515] ».

González Prada précise dans le troisième paragraphe l'importance de ce chromatisme en fonction de la saison et du moment de la journée. Si cette chronique a été publiée à Lima en novembre, et en tenant compte du temps nécessaire, à la fin du XIXe siècle, pour l'acheminement du courrier postal depuis l'Europe, il est très probable que la chronique ait été écrite en début de l'été parisien 1891.

Comme nous pouvons le voir, ces contrastes chromatiques créent dans la sensibilité de l'auteur une série d'impressions qui sont constamment marquées par la curiosité et la surprise. Le chroniqueur est derrière la nouveauté que lui offre Paris. Mais cette ville, représentée dans le boulevard, ne lui offre pas seulement ce qui est nouveau et moderne, mais aussi ce qui est ancien, le passé qui se charge d'une nouvelle signification. Comme l'affirme Isabelle Tauzin, pour González Prada: « La capital francesa resulta así la ciudad de los paradojas[516] ». Et c'est

[514] *Ibid*, p. 89.
[515] *Ibid.*
[516] *Ibid.*, p. 88.

cette caractéristique paradoxale et contradictoire qui fait partie de l'esthétique et de la dynamique de la ville et qui s'étend à la sensibilité créative des écrivains de la fin du XIXe siècle. Nous remarquons cette caractéristique aussi bien chez les auteurs français, dont le modèle paradigmatique se retrouve dans le *Spleen de París* de Charles Baudelaire, que chez les Latino-américains qui ont raconté cette ville.

Néanmoins, le cas du modèle de Baudelaire correspond davantage au poème en prose, et à la sensibilité d'un auteur qui évoque la dynamique de la ville, de l'intérieur. Dans le cas des chroniqueurs latino-américains, malgré leur sensibilité artistique et la poésie de leurs images, leur perception de Paris provient du contraste sur l'information préalable qu'ils avaient de cette ville (historique, littéraire, journalistique, etc.) mais aussi de la comparaison avec leurs villes d'origine. Et González Prada n'échappe pas à cette règle.

Le chroniqueur voyageur essaie de détailler au maximum tous les éléments importants de la capitale française, mais en établissant une continuité en accord avec l'observation d'un boulevard. C'est pourquoi, après l'introduction chromatique de l'espace urbain – les arbres et les édifices – il passe à la rue elle-même, aux gens sur la chaussée, aux différents véhicules tirés par des chevaux, dont la longévité et le manque de grâce sont associés à la qualité de vie des passagers. Il est question, par exemple, d'ouvriers jeunes mariés, se promenant dans la ville dans un vieil attelage. González Prada les décrit avec ironie, comme lorsqu'il évoque les invités qui les accompagnent « con las prendas del domingo », ou avec humeur lorsqu'il s'exclame : « ¡qué bigotes hirsutos domados a hierro candente como los leones de Bidel[517] ! »

Tauzin-Castellanos a aussi remarqué dans cette chronique l'étonnement de González Prada en ce qui concerne les caricatures des Parisiens parues dans la presse française et leurs modèles[518]. Ce qui était pour Prada, depuis Lima, une représentation dénaturée – le propre d'une caricature – fait naître à Paris une nouvelle impression puisqu'il affirme qu'il s'agit plutôt d'images pratiquement réalistes. Et à partir de là, non seulement il y a un nouveau regard sur les Parisiens, mais aussi une relecture des images qu'il connaissait avant son voyage. Ainsi, il redéfinit les représentations des attelages et des cochers de Cham[519], les caniches noirs de Daumier[520], les femmes de Mars[521] et de Grévin[522], le faucheur de Van

[517] *Ibid*., p. 90.
[518] *Ibid*., p. 88.
[519] Amédée de Noé, dit Cham. Dessinateur français. (1818-1879).
[520] Honoré Daumier (1808-1879), caricaturiste français.
[521] Maurice Bonvoisin (1849-1942), caricaturiste belge.

Beers[523] et les pioupious de Caran d'Ache[524]. González Prada réalise une description plastique, en soulignant surtout les aspects négatifs des personnages. Il parle de gros cochers au nez violacé, de femmes de petite taille et obèses, qu'il compare à des melons ; ou d'hommes aux moustaches hérissés, qu'il qualifie de décadents. Évidemment, les codes esthétiques ne sont pas les mêmes pour González Prada, et il est suffisamment critique pour le remarquer.

Nous voyons ici que le chroniqueur prend de la distance par rapport à ce qui est observé et il s'assume en tant qu'observateur étranger. Dans un des paysages de la première partie, González Prada mentionne la « aglomeración ordenada[525] » du boulevard. Il compare le silence des Parisiens à l'exaltation des Sud-Américains ou des Espagnols lorsqu'ils parlent, ce qui provoque des réactions de crainte chez les Français. Il évoque aussi l'admiration « del viajero americano[526] » face au fonctionnement de la ville de Paris. Cette observation et la distance du chroniqueur González Prada prennent davantage d'intensité, d'autant qu'il ne raconte pas son interaction avec les Parisiens. Manuel González Prada observe seulement le passage d'une ville moderne de la vie diurne à la vie nocturne, à partir d'une gamme d'ombres et lumière.

En ce qui concerne l'observation de Paris, la nuit, en particulier des boulevards, González Prada en profite pour souligner la superficialité des comportements d'une bourgeoisie qui consomme du luxe et se soucie d'exhiber cette surconsommation encadrée par les lumières artificielles créées par la modernisation. Notre auteur commence une deuxième partie, intitulée « De noche », par la phrase « una decoración teatral[527] » qui permet de créer un espace de représentations, de considérer la vie moderne à Paris comme une sorte de spectacle. Cette première phrase fait aussi bien référence à l'espace urbain qu'à ses habitants. L'idée de luminosité artificielle est réitérée dès le début : « un bosque de ópera iluminado por múltiples lunas eléctricas » qui correspond à la scène et « bajo el cual circulara la más aparatosa aglomeración de comparsas » pour parler des passants. La corrélation lumière-personne et l'abondance de ces deux éléments dans la vie nocturne de Paris ont été reprises à d'autres occasions, comme lorsqu'il écrit : « Luces, muchas luces, borbollones de gente que

[522] Alfred Grévin (1827-1892), caricaturiste français.
[523] Jan Van Beers (1852-1927), peintre belge.
[524] Emmanuel Poiré (1858-1909), caricaturiste français.
[525] González Prada, *Textos inéditos*, p. 91.
[526] *Ibid.*
[527] *Ibid.*, p. 92.

circula con aire indiferente[528] ». Cette luminosité crée aussi des contrastes. González Prada, d'une part, oppose constamment le blanc et le noir, pour décrire les vêtements des personnages urbains. Ainsi, il évoque les tabliers blancs, les chaussons de danse blancs, et les chapeaux noirs. Ensuite, il insiste sur les personnages propres aux espaces publics tels que les cochers, les fleuristes, les musiciens ambulants et, surtout, afin d'intensifier cet espace de représentation, il fait allusion aux prostituées, qu'il définit par des euphémismes tels que « las horizontales » ou femmes « mercaderes de sonrisas » ou « sonrisas estereotipadas con simulacro de incendio en los ojos ». Pour le chroniqueur, tout cela offre un caractère grotesque à la ville nocturne. À ses yeux, le boulevard montre un espace dont l'exagération de la luminosité et des personnages de farce alourdit et fausse les sens. L'auteur affirme : « La impresión que dejan las primeras noches que se pasen por el bulevar es harto empalagosa, pues nada hay en él que eleve o esparza el espíritu[529] ».

Et nous arrivons à un autre aspect de la critique que fait Manuel González Prada dans sa description du boulevard la nuit. Le chroniqueur moderniste, l'esthète est insatisfait à cause de la banalisation d'un espace urbain qu'il avait toujours associé à la beauté. La représentation que le chroniqueur en a, est avant tout livresque et, même si les livres – romans, nouvelles, poèmes – faisaient référence à l'ambiance de frivolité, cela était sublimé grâce à une représentation littéraire nouvelle et originale. C'est pourquoi, la sensibilité artistique du chroniqueur est frustrée. Il évoque beaucoup de jolis objets : bijoux, fleurs, tissus, meubles, bonbons, parfums, « pero ni un solo objeto de arte[530] ». Il souligne même qu'au niveau linguistique, les adjectivations des objets sont de l'ordre du joli, de l'énorme, du prétentieux, du monstrueux, « pero jamás se dice " bello"[531] ». Cette impression permet à González Prada d'en arriver à la conclusion que « El bulevar sólo puede ser bello para los espíritus triviales[532] ». Par conséquent, la beauté de Paris pour les esprits cultivés, et pour le chroniqueur, se trouve dans d'autres espaces, tels que les musées, l'opéra, le théâtre, les librairies et dans l'architecture même de la ville, ou à d'autres moments de la journée, pendant lesquels la lumière naturelle emplit les objets observés d'autres nuances.

[528] *Ibid.*, p. 93.
[529] *Ibid*.
[530] *Ibid*.
[531] *Ibid*.
[532] *Ibid*.

Chapitre 2

2. Clemente Palma et la recherche de l'idéal

2.1 Clemente Palma: crise moderniste dans la genèse de ses nouvelles

Comme Manuel González Prada, l'écrivain péruvien Clemente Palma, au cours de sa vie, a été au cœur de polémiques, de débats publics et privés, de censures politiques (ce qui a provoqué par exemple son exil à Santiago de Chile en 1932 sur ordre du président Luis Sánchez Cerro) et il a été le créateur d'une œuvre vaste et variée. Comme González Prada, l'image publique de Clemente Palma en tant que journaliste, critique littéraire et chroniqueur d'actualités de la société de Lima de l'époque, a fini par faire oublier l'écrivain. À cela s'est ajoutée la publication clairsemée et tardive de ses œuvres de fiction[533]. D'autre part, pendant de nombreuses années, sa présence et son œuvre ont été reléguées au deuxième plan à cause du prestige international de son père, l'écrivain Ricardo Palma. Son père n'a pas été qu'un représentant du romantisme au Pérou, il a également été l'imitateur d'une forme narrative connue comme *tradición*, qu'il a publiée en abondance, de 1860 aux premières années du XXe siècle et qui a été suivie par d'autres écrivains péruviens et latino-américains[534]. Dans le cas péruvien, il est pertinent de le souligner, la t*radición* a été l'ancêtre le plus proche de la

[533] Hormis un recueil d'essais intitulé *Excursión literaria* (1895), qui réunissait quelques-unes de ses collaborations publiées dans le journal *El Comercio*, ses publications de fiction à proprement parler ont été *Cuentos malévolos* (1904, puis une deuxième édition augmentee en 1913) ; *Mors ex vita* (1923) nouvelle qui s'ajoute à l'ensemble des nouvelles et des nouvelles *Historietas malignas* (1925); et *XYZ* (1935). Cependant, récemment une grande partie de son œuvre de fiction dispersée dans des journaux et revues a pu être retrouvée ainsi que des textes inédits qui contiennent des nouvelles inachevées telles que *Longhino* et *La nieta del oidor*, et le recueil *Tres cuentos verdes*. Voir *Clemente Palma, Narrativa completa*, 2 vols, édition sous la responsabilité de Ricardo Sumalavia, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006. Sauf indication contraire, toutes les citations en rapport avec l'œuvre de fiction de Clemente Palma correspondent à cette édition.

[534] Pour une plus ample approche de l'influence de l'œuvre de Ricardo Palma sur le reste des écrivains, voir le livre de Estuardo Núñez, *Ricardo Palma, escritor continental*, Lima, Fondo Editorial / Banco Central de Reserva del Perú, 1998.

nouvelle telle que nous la connaissons aujourd'hui. C'est donc dans ce contexte familial que tous deux, père et fils, ont eu une relation très proche, mais aussi très conflictuelle, en particulier pendant les premières années de formation littéraire du jeune Clemente. Cette relation filiale peut nous servir de métaphore, pour établir des liens pertinents entre l'image du romantisme et l'image du modernisme au Pérou : les points communs, les divergences, les représentations littéraires, critiques et contradictoires d'une société qui construisait sa modernisation. Dans ce but, nous nous référons plus particulièrement à un article que Clemente Palma a publié dans la revue *Prisma* en 1907[535] et à la correspondance qu'il a maintenue avec son père alors qu'il vivait à Barcelone en qualité de consul entre 1902 et 1904.

2.1.1 Père et fils : conflit et tradition, romantisme et modernisme

Très tôt, Clemente Palma avait démontré un caractère rebelle et instable qui avait justifié son changement d'écoles jusqu'à ce qu'il réussisse à terminer ses études au Colegio de Lima, devenant le condisciple de José Santos Chocano qui sera l'ami de la famille Palma et le moderniste le plus connu du Pérou et d'autres pays. Nul doute que la popularité de son père et le soutien de ce dernier ont permis que ses professeurs tolèrent son indiscipline et que très jeune, il occupe un poste à la Bibliothèque Nationale, alors sous la direction de son père[536]. Et même si ensuite il partagera son temps entre ses études universitaires, son travail, ses longues lectures à la Bibliothèque Nationale et ses débuts dans le journalisme, il n'abandonnera pas sa vie dissipée et son goût pour les paris, ce qui correspondait à une attitude décadente – selon les modèles européens – assumée par de nombreux jeunes Péruviens de l'époque. Ces habitudes décadentes ont été présentes dans de nombreuses nouvelles de cet auteur et montrent sa conscience précoce d'une vie qui reflète l'esprit décadent exprimé dans la littérature. Cela signifie que nous pouvons commencer par affirmer que, dans ses nouvelles, ses personnages n'ont pas seulement été une idéalisation du décadentisme européen, mais une représentation de l'expérience vitale de l'auteur, comme faisant partie de ce double discours hispano-américain de rejet et d'admiration de la modernité en gestation. Autrement dit, dans

[535] Clemente Palma, « Notas de Artes y Letras », *Prisma*, année 3, n° 37, Lima, 16 mars 1907, p.9.
[536] Clemente Palma, *Narrativa completa*. p.41-42.

ses nouvelles, nous détectons aussi bien une intellectualisation qu'une sublimation de la vie moderne et ses représentations.

Par conséquent, son expérience de vie constituant la matière première de ses récits, il est logique de penser que la présence de son père, Ricardo Palma, a pris de l'importance dans sa position moderniste et la manifestation de celle-ci dans la nouvelle. À travers leur correspondance[537], bien que les réponses soient rares de la part de Clemente Palma, nous voyons que, dans le processus de création du livre *Cuentos malévolos*, le dialogue épistolaire a exposé les tendances et les conceptions que tous deux avaient de la nouvelle et du modernisme. Cependant, avant ces années de préparation du volume, Ricardo Palma avait déjà une idée claire des tendances littéraires de son fils. En effet, dans une lettre adressée à Ruben Darío, datée du 1 mai 1894, il lui dit de son fils Clemente:

> Ha dos meses le remití un artículo de mi hijo Clemente, contestando a Manuel de la Cruz, sobre la cuestión del *estilo*. Le recomendaba que lo diese a conocer de la prensa bonaerense. Hoy le incluyo otro de crítica literaria por el mismo autorcillo, mozo que en breve cumplirá 22 años. Sus doctrinas literarias son, en mucho, opuestas a las mías. El muchacho es *modernista*, y por consiguiente, entusiasta amigo de usted[538].

Pour Ricardo Palma, l'œuvre et la présence de Rubén Darío, en général, allait au-delà du modernisme. Il déplorait que les jeunes suivent ce qu'il croyait être une mode, une école ; il n'attaquait pas que le modernisme, il visait aussi le naturalisme et même le romantisme. Dans une autre lettre de la même année que celle envoyée à Darío, mais cette fois adressée à son ami Román Pacheco à Buenos Aires, il se plaint de la propagation du décadentisme comme une des formes du modernisme. Voici ce qu'il lui dit :

> En las repúblicas de Centro-América, como en las de Colombia, en Cuba, en el Perú, en México, por todas partes, en fin, ha cundido la *filoxera* de la poesía extravagante puesta a la moda por media docena de poetas franceses. La lengua castellana más rica, más musical, más abundante en onomatopeyas que la francesa, se ha prestado prodigiosamente a esa poesía palabrera e insustancial que reniega de las creencias más consoladoras para el espíritu y de los ideales más levantados para la inteligencia. Como el realismo de Zola, con todas sus asquerosidades de lupanar y de hospital, pasará de moda. [...]
>
> Yo no soy luchador, y por eso no manejo el látigo para echar del templo de las musas a los profanadores. Hasta mi hijo Clemente, que dirige en Lima un periodiquín literario,

[537] Jusqu'à présent, les lettres de Ricardo Palma adressées à son fils Clemente n'ont pas été retrouvées. La correspondance du père que nous utiliserons est adressée à d'autres personnes et sont réunies dans : Ricardo Palma, *Obras completas. Epistolario general* (1892-1904), Tome VII, Vol. 2, édition préparée par Miguel Ángel Rodríguez Rea, Lima, Editorial Universitaria, Universidad Ricardo Palma, 2005.

[538] Ricardo Palma, *op. cit.*, 182.

> *El Iris*, se ha dejado arrastrar por la moda, a pesar de que oye mis críticas y las de mis amigos[539].

La distance qu'établit Ricardo Palma vis-à-vis de l'influence française dans le modernisme hispano-américain est nette. Et, de la même manière, il ridiculise et banalise l'option littéraire de son fils. Il faut remarquer, en outre, la revendication de la part de Palma de la richesse et des possibilités de l'espagnol. Ricardo Palma, tout comme Manuel González Prada, malgré leurs affrontements, ont été de grands défenseurs de l'espagnol d'Amérique. C'est pourquoi, ces *gallicismes* qu'il trouvait chez les jeunes écrivains hispano-américains provoquaient ses réactions les plus dures et ironiques. Nous pouvons en trouver une dans une lettre adressée à Francisco Mostajo, qui lui avait envoyé un exemplaire de sa thèse intitulée *El Modernismo y el americanismo*. La lettre a été datée du 11 août 1896 et envoyée à la ville d'Arequipa : « La distancia que hay entre el decadentismo y el Modernismo está admirablemente bien estudiada por Ud. El decadentismo es una enfermedad cerebral como otra cualquiera[540] ». Et, curieusement, parmi les différentes modalités du modernisme, son fils a été l'un de ceux qui s'est le plus tourné vers le décadentisme, aussi bien dans ses nouvelles que dans ses articles littéraires. N'oublions pas, toutefois, que Ricardo Palma précise qu'il a toujours eu un dialogue permanent avec son fils. Une fois que celui-ci a commencé à publier, son père a été l'un des premiers à diffuser ses livres[541] et à le mettre en contact avec des écrivains tels que Rubén Darío, Marcelino Menéndez y Pelayo, Miguel de Unamuno, Benito Pérez Galdós, parmi d'autres. Dans plusieurs lettres, il essayait d'excuser son fils en le présentant comme un *excéntrico*[542].

2.1.2 Genèse épistolaire de *Cuentos malévolos*

C'est dans ce contexte d'idées et de questionnements esthétiques que, tandis que Clemente Palma exerçait comme consul à Barcelone, il mûrit face au romantisme en crise du père. À ce sujet, il est pertinent de citer J. Montague Benington, à propos des rapports entre la nouvelle romantique et moderniste en Amérique latine.

---

[539] *Ibid.*,p.190-191.
[540] *Ibid.*, 232.
[541] Principalement le petit tome *d'Excursión literaria*, dans lequel Clemente Palma aborde ses réflexions sur le décadentisme et que nous analyserons dans le prochain chapitre.
[542] Ricardo Palma, *op. cit.*, 343 et 436.

> En el caso específico de las letras americanas, el cuento romántico no será desvirtuado por las ficciones breves de los modernistas y tampoco se verá cancelado por el materialismo seudocientífico que propagaron los naturalistas. Se trató más bien de formas sucedáneas entre las que se produjeron sutiles permutaciones imaginativas[543].

Dans une lettre de Barcelone datée du 9 avril, Clemente Palma s'adresse à son père, le remerciant d'abord de lui avoir envoyé ses nouvelles publiées dans des journaux de Lima, en particulier dans le journal *El Comercio ;* ces parutions sont nécessaires à l'édition qu'il préparait en Espagne. Ensuite, il se met à argumenter le choix du titre pour son livre.

> Con ellas [las copias] han quedado completados los originales del librito *Cuentos malévolos*. Insistí en ponerle este título y no el de *Páginas malévolas* que me aconsejas, porque la selección que he hecho para este primer librejo es puramente de narraciones que si bien encierran tesis filosófica, religiosa o social tienen la forma de cuento, y todos o la mayor parte de ellos desarrollan alguna idea de las que el criterio ortodoxo considera y juzga como impía o inmoral[544].

Bien que nous ne disposions pas de la réponse de Ricardo Palma à son fils, nous pouvons facilement en déduire que pour l'auteur des *Tradiciones peruanas*, ce qui était écrit par son fils ne correspondait pas exactement au genre de la nouvelle. Pour Ricardo Palma, il était indispensable d'avoir un sujet définitif, avec un support historique si possible. José Miguel Oviedo note que « es innegable que del Romanticismo [Ricardo] Palma comparte el gusto por la historia y por su reconstrucción literaria. En el grupo romántico peruano el pasatismo es una actitud que se manifiesta con fuerza y en abundancia[545] ». D'où sa préférence pour un terme beaucoup plus spécifique comme celui de *páginas* pour désigner le genre littéraire des textes de son fils, qui montre une ambiguïté générique que Ricardo Palma a perçue. Clemente Palma comprend donc que la suggestion de son père vient du fait qu'il ne considère pas cela comme des caractéristiques propres à la nouvelle, car il est possible de percevoir certains éléments non narratifs, comme les thèses philosophiques. Cependant, ce que Ricardo Palma pourrait considérer comme un défaut dans ces textes, était justement un des nouveaux traits des nouvelles modernistes que l'on écrivait à l'époque. Pour Clemente Palma, la nouvelle peut adopter des éléments et des traits d'autres genres, tels que l'essai et la chronique, et offrir un imaginaire au travers de nouvelles qui ne développent pas

[543] J. Montague Benington, "El cuento romántico en Hispanoamérica", Enrique Pupo-Walker (éd), *El cuento hispanoamericano*, p. 131.
[544] *Ibid*. p. 379.
[545] José Miguel Oviedo, « Ricardo Palma: un arte de contar », Enrique Pupo-Walker (éd), *op.cit.*, p. 133.

nécessairement une histoire, mais une idée. Cela n'explique évidemment pas que la nouvelle perde ses éléments conventionnels de construction. Pour l'auteur des *Cuentos malévolos*, il est évident que son livre est « purement de fictions ». Clemente Palma utilise les autres genres de la prose, mais les distingue aussi. À ce titre, nous pouvons citer un autre passage de la même lettre :

> Como los protagonistas de esos cuentos realizan una psicología malévola he pensado que conviene el título de *Cuentos malévolos* más que el de *páginas*, que me obligaría a romper la unidad de mi propósito con la inserción de artículos de otro género y que no tendrían la forma romancesca[546].

Cela démontre l'ancrage du genre de la *nouvelle* dans l'écriture de Clemente Palma. Pour cet écrivain, la publication d'un recueil de nouvelles ne supposait pas seulement un ensemble de nouvelles dispersées et de thématique variée, comme cela était une pratique courante dans ces années-là, et encore aujourd'hui. Le livre *Cuentos malévolos* a été pensé dès le départ, tel que l'affirme l'auteur, comme un texte organique, particulier dans son unicité. Ce sont les similitudes de contenu d'une nouvelle à l'autre, le style unifié, l'esthétique de la malignité développée, comme le langage ciselé et, par exemple, l'indétermination géographique qui sert de cadre aux histoires de ce livre. Il a pour références le recueil de nouvelles *Nachtstücke* de E.T.A Hoffmann, publié en 1817, *Contes cruels* de Villiers de L'Isle-Adam, paru en 1883, *Tales of the Grotesque and Arabesque* de Edgar A. Poe en 1840, ainsi que d'autres auteurs de nouvelles du XIXe siècle tels que Guy de Maupassant, Théophile Gautier, etc. Bien que ses lectures aient été beaucoup plus vastes et diverses quant aux genres et aux tendances, Clemente Palma a partagé avec les auteurs cités la même préoccupation décadente et leur expression gothique, d'une société en mutation, d'une philosophie en crise, mais avec une attitude novatrice qui correspondait au domaine hispano-américain et, précisément, à son esprit moderniste.

En ce sens, pour Clemente Palma, l'insertion d'autres types de texte, éloignés de la nouvelle, ou du trait caractéristique de ce genre qu'il appelle la « *forme romanesque* », c'est-à-dire, la narrativité du texte, a supposé le projet d'un livre distinct, hybride. Néanmoins, il ne prétendait pas limiter ce projet aux *Cuentos malévolos*, mais il a cherché aussi à le rapprocher d'autres ambition littéraires. Nous pouvons citer un fragment d'une autre lettre adressée à son

[546] *Ibid.*,p.379-380.

père, datée cette fois du 16 janvier, à propos de l'enthousiasme intellectuel renforcé par son séjour à Barcelone :

> Este año me propongo imprimir por lo menos tres libros míos. Como yo soy en ciertas cosas muy limeño, sucede que a veces tomo con gran entusiasmo una idea, y ahora le he cogido de lo fuerte con arreglar mis originales, pegar recortes; copiar, corregir y ordenar de modo que en unos días he preparado ya el material casi completo para dos librejos. El primero que publique será titulado *Cuentos malévolos* […]. Este será un tomito de unas 300 páginas y saldrá antes de julio. El otro libro que publicaré a renglón seguido pienso titularlo *Cosas mías* (Contra el feminismo – Viaje al Celeste Imperio – Un álbum de confesiones – Antijaponismo – El espíritu yankee – Libros de memorias de escritores – El Ateísmo (la parte de mi tesis doctoral con algunas correcciones) – Mi hermano Feliciano (tetralogía de cuentos extravagantes: El credo de un borracho, El príncipe Alacrán, Un paseo extraño, El paso de la cena (inédito) –Tengo una gata blanca – Un puñado de correspondencias (doce) – La Walpurgis – Patria y Religión (inédito) – Las vampiras (cuento inédito) – y tres o cuatro artículos más). Este será un tomito de unas 350 páginas[547].

Le projet intitulé *Cosas mías* n'a jamais abouti. Seules certaines nouvelles telles que « Un paseo extraño », « Tengo la gata blanca », *« El príncipe Alacrán »*, *« Las vampiras »*, ont été intégrées à la deuxième édition des *Cuentos malévolos* de 1913, du vivant de l'auteur, le reste des textes est resté épars. Malgré cela, il est important de savoir que Clemente Palma a eu l'idée d'élaborer un livre rassemblant divers genres littéraires. Il aurait réuni des essais, des chroniques, des articles et des nouvelles. Le livre proposé ne cherchait évidemment pas à servir de recueil de toute la production postérieure à ses *Cuentos malévolos*. Pour ce nouveau livre, il y avait également une volonté d'unicité. Tous les textes possèdent une inspiration tournée vers l'étrange, l'extravagant et également une participation beaucoup plus forte de Clemente Palma, en tant que sujet réel et fictionnalisable.

Dans « *Un álbum de confesiones* », par exemple, texte paru dans *El Comercio* le 21 juillet 1901, Clemente Palma propose un questionnaire prétendument envoyé par une lectrice du journal, « una señorita algo intelectual y mucho curiosa[548] », dans lequel notre écrivain se voit soumis aux diverses questions qui vont de la sphère intellectuelle à la vie mondaine. À l'une de ces questions, interrogé sur ses qualités morales et intellectuelles, l'écrivain répond :

[547] *Ibid.*, p. 377.
[548] Reproduit dans Clemente Palma, *Narrativa completa*, *op. cit.*, vol. II, p. 376.

> Pienso de mí que tengo buenas inclinaciones pero que soy malo debido a cierto dilettantismo enfermizo o artificial; pienso además que no soy lo suficientemente estúpido para ser feliz, ni lo suficientemente inteligente para lo mismo[549].

Comme dans ce passage, dans les autres textes qu'aurait inclus son projet *Cosas mías*, nous observons un Clemente Palma provocateur. De plus, ce qui l'intéressait, c'était de se construire une identité à contre-courant de la mentalité conservatrice de l'époque. Ce désir d'avoir le rôle principal, nous pouvons aussi le déduire du titre qu'il a proposé. *Cosas mías* ne fait pas seulement référence à la propriété, à la paternité littéraire des écrits, mais également à l'expression orale qu'on peut traduire par « *excentricidades mías* », qualificatif que son père avait l'habitude d'employer comme un reproche. Sans l'ombre d'un doute, cet écrivain a suivi les traces de ses maîtres français liés au décadentisme de la fin du XIXe siècle parmi lesquels nous retenons Charles Baudelaire, Paul Verlaine, ou Théophile Gautier dont nous avons déjà parlé, et qui tentaient de saper la morale, la tradition et ses coutumes bourgeoises, autant qu'ils désiraient fuir la réalité quotidienne. Ils aspiraient à l'exaltation de l'individualisme, et à l'exploration des zones les plus extrêmes de la sensibilité et de l'inconscient encore innominé. Cependant, nous ne pouvons pas négliger le romantisme, qui n'avait pas disparu et qui est resté présent chez les modernistes.

> No todo del Romanticismo fue eliminado; de la actitud romántica se conservó, en particular, el culto a la muerte, la manifestación de problemas insuperables, la posición de descontento ante la vida, la melancolía y la soledad, por cuantas reacciones se intentaran. Pero todo se vio bajo una nueva luz, se expresó en formas de rebuscada sutileza, en el concierto de nuevas musicalidades brotadas de la palabra, en la exaltación del arte, la pintura, la escultura, que invitaban a una vida de extraordinario refinamiento, para cuya localización geográfica, temporal y climática servían escenarios diferentes, desde el Medioevo hasta el Renacimiento, desde la China hasta el mundo de las sagas nórdicas[550].

Les passages dans lesquels Palma souligne son image décadente et le besoin impérieux de cette dégénération chez l'être humain comme un stimulant pour la création et sa nouvelle esthétique, sont légion. En outre, dans « *Álbum de confesiones* » il écrit alors qu'on lui pose

---

[549] *Ibid.*
[550] Giuseppe Bellini, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, 1986, p. 275-276.

concrètement la question (que nous savons qu'il s'était déjà posée lui-même) : « ¿Arte es más bello: el que es obra de la salud o el que tiene su origen en la enfermedad[551] ? » :

> Creo que así como la perla es una enfermedad de la ostra, el arte es una enfermedad, una secreción del alma. Los seres absolutamente sanos son poco artistas; la salud nos aproxima a las piedras, hay, pues que estar un poco enfermo para producir y apreciar el arte[552].

Nous constatons que cette réponse de Clemente Palma ne s'éloigne pas trop de ce qu'avait dit son père lorsqu'il jugeait que le décadentisme était une maladie mentale. Évidemment, il y a dans cette réponse une nuance irrévérencieuse, comme il y avait de l'ironie dans la phrase de Ricardo Palma. Chez Clemente, nous percevons une critique évidente des idées positivistes et des théories de la santé et de l'hygiène – en tant qu'éléments modernisateurs – qui se sont développées à la fin du XIXe siècle.

2.1.3 Nouvelle, identité, ironie

Dans les chapitres correspondant à l'analyse des nouvelles en prose de Clemente Palma, nous voyons que dans ses chroniques de voyage, ses essais, ses articles, etc., l'auteur est dans le même état d'esprit que ses personnages de fiction. Cet état d'esprit est le fruit d'une insatisfaction permanente face à leur environnement, tant chez l'écrivain que chez ses personnages. Nous le voyons par exemple dans les actes de rébellion face au positivisme qui s'enracinait en Amérique latine. L'inadaptation a conduit Clemente Palma et les autres modernistes à explorer d'autres domaines, au-delà du rationnel, ce qui motive un développement de la nouvelle fantastique, y compris au-delà des frontières géographiques, en éludant toute référence spatiale propre au Pérou.

> Creo que lo más que se puede recomendar es la tendencia nacionalista en todo lo que sea literatura de investigación; pero insinuar la misma orientación a las otras modalidades de la literatura, en cierto modo es limitar una fuerza espiritual que es mayor y más fecunda cuanto más libre es su juego[553].

---

[551] *Ibid.*, p. 372.
[552] *Ibid.*, p. 373-374.
[553] Clemente Palma, "Bio-bibliografía de Autores Peruanos", *Boletín bibliográfico*, Lima, Año XI, vol. VII, Nº 2, julliet 1938, p.162.

Cette affirmation pourrait être consécutive à ses *cuentos malévolos*, car aucune des nouvelles de ce recueil ne possède la moindre référence locale, mais nous observons, au contraire, une abondance de lieux exotiques et merveilleux. Cette affirmation pourrait aussi répondre au recul qu'il a pris par rapport à l'œuvre de son père et à l'historicisme du romantisme au Pérou. Cependant, ce que dit Clemente Palma peut sembler contradictoire, sachant qu'il a écrit quelques chapitres d'un roman historique intitulé *La nieta del oidor* (1913), dont l'histoire se déroule pendant la période coloniale, et d'autres textes historiques où l'influence de son père est évidente.

À la fin du XIXe siècle et au début du XXe, alors que Clemente Palma rédigeait ses *Cuentos malévolos* et préparait leur édition à Barcelone, il a lu des nouvelles d'un manuscrit écrit par son père, envoyé en copie à ses amis les plus proches. Le texte, intitulé *Tradiciones en salsa verde*, maintenait ce caractère presque clandestin dû à la scatologie et à la licence de ces pages, et naturellement n'a pas pu être publié en version papier à cause du conservatisme liménien. Cet ouvrage a bénéficié d'une édition définitive et peaufinée, longtemps après la mort de Ricardo et Clemente Palma. Il est évident que Clemente, toujours intéressé par l'œuvre de son père, l'a lu. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'entre 1922 et 1923, dans une société où l'hypocrisie était toujours de mise, il ait osé réaliser un projet semblable avec un recueil de nouvelles intitulé *Tres cuentos verdes*.

Les nouvelles incluses dans ce recueil ont été tapuscrites par leur auteur pour être diffusées dans une édition limitée à cent exemplaires numérotés. Nous ignorons si cette édition préparée par Palma a vu le jour ou si les quelques bénéficiaires qui l'ont reçue, ont été extrêmement discrets au point de cacher leur exemplaire. Une copie trouvée (non numérotée), dans la Casa Museo Ricardo Palma est complète et en bon état, et nous permet de découvrir une autre des modalités discursives d'un auteur aussi complexe que Clemente Palma.

Les trois histoires exposées dans ce recueil ont au niveau de leur construction une grande similitude avec les célèbres *Tradiciones peruanas* : on observe les détails soignés du contexte historique, la présence de *pícaros*, le sarcasme et l'ironie dans la description des sociétés décrites, l'exploitation des proverbes, précisément à la fin de chaque récit où nous voyons que l'un des buts de la narration est de donner des informations sur l'étymologie. Cependant, les *Tres cuentos verdes* présentent une particularité qui les rend singuliers et complexes. L'ensemble est conçu par Clemente Palma comme un manuscrit du XVIe siècle, récupéré dans les premières années du XXe siècle par un des descendants du conquistador

Francisco Pizarro. Vu sous cet angle, pour plus de vraisemblance, nous avons noté un effort considérable de Clemente pour reconstruire l'espagnol du XVIe siècle. Selon ce qu'il expose dans l'histoire du livre, la copie qu'il a dans les mains présente trois nouvelles racontées par Francisco de Carbajal, aide de camp de Gonzalo Pizarro, à ses hommes lors de la traversée de Quito à Cuzco pendant les guerres civiles ; ces récits, à leur tour, ont été dictés à un secrétaire par Alonso de Meneses, un des auditeurs attentifs de Carbajal au cours de ce voyage.

Dans ce jeu textuel, Clemente Palma avoue être intervenu sur les textes pour « les mystifier », et de cette manière, proposer un ouvrage dont l'auteur devient difficile à identifier et se multiplie au fil de la lecture. On pourrait penser qu'il ne se revendique pas comme l'auteur de ces histoires par crainte de la censure ; pourtant la thématique et l'audace ne sont pas pires que celles de son père dans ses *Tradiciones en salsa verde*. De plus, dans les années 1920, on connaissait largement le double jeu de Clemente Palma, à travers ses chroniques. Le scandale n'aurait pas été retentissant. On découvre plutôt un auteur occupé à explorer dans le langage et les manières de raconter (la question de l'auteur et la 1ère personne par exemple) en travaillant plusieurs genres littéraires, comme le montrent ses nouvelles, ses chroniques, ses articles, ses romans publiés ou inachevés.

Par ailleurs, l'intérêt de Clemente Palma pour Francisco de Carbajal n'est pas nouveau. Dans son ouvrage didactique *El Perú* (1898), il lui avait déjà consacré quelques paragraphes où sont évoqués certains moments de sa vie, des anecdotes reprises par son père dans ses *Tradiciones*. Il a su que ce personnage serait le narrateur adéquat pour des aventures dans lesquelles l'imagination sauve la vie de plusieurs hommes face à un lion (« El arma incógnita ») où le diable aux pulsions érotiques est échaudé dans « Las tentaciones de Sancto Antón », où, le diable rejette les tentatives d'évasion de l'enfer du notaire de Sigüenza, Cristobal de Menacho (« De cómo se condennó Menacho »). Cet ouvrage a été bien conçu ; il n'a pas été bien reçu.

Une connaissance plus vaste et contrastée de l'œuvre de Clemente Palma nous permet d'observer que chez lui, le décadentisme ne constitue pas le seul modèle d'expression de la nouvelle moderniste. C'est pourquoi il est impossible de limiter le modernisme à une école littéraire, sachant qu'il n'y a pas eu de préceptes établis. Au contraire, c'est plutôt une attitude de critique et de reconstruction perpétuelles. Le modernisme de Clemente Palma s'est approprié et a rassemblé les stratégies du décadentisme. Elles sont remarquables en même

temps dans ses *Cuentos malévolos*, que l'influence du romantisme dans ses *Tres cuentos verdes*, issus de modalités de la *tradition péruvienne.*

2.1.4 Clemente Palma face au modernisme

Quelles formes du modernisme Clemente Palma a-t-il adoptées ? Comme nous l'avons vu précédemment, il convient d'analyser les écrits théoriques tels que l'essai et la brève journalistique. Il faut préciser que la pensée de Palma sur le modernisme ne se limitait pas au Pérou. Il considérait que c'était un mouvement continental. Il participait à des débats et était en relation avec des modernistes reconnus, comme Enrique Gómez Carrillo, par exemple. Parmi ces projets littéraires, cet intellectuel résidant à Paris a fondé dans les premières années du XXe siècle la revue nommée *El Nuevo Mercurio*, grâce à laquelle, en 1907, il a invité et encouragé les écrivains à réfléchir et à collaborer sur le sens du modernisme. L'écrivain péruvien Clemente Palma, déjà connu à cette époque, a été l'un des correspondants. Sa réponse a été publiée dans la revue liménienne, *Prisma* à laquelle Palma contribuait habituellement :

> Sin duda habrá usted notado desde hace tiempo que todo el mundo habla del Modernismo y de modernistas. Pero lo que aún nadie nos ha dicho es lo que el Modernismo y los modernistas significan y representan dentro de nuestra evolución literaria. Del naturalismo, en la época de su apogeo, se dieron explicaciones claras. Del Modernismo nada que no sea vago se ha escrito. Sin embargo no cabe ya duda que la nueva escuela existe, puesto que hasta un catálogo de obras modernistas acaba de ser publicado por la librería madrileña de Pueyo. El momento me parece, pues, oportuno para hacer, siguiendo la moda europea, una *enquete* sobre el asunto. De su amistosa bondad espero se sirva contestar a las preguntas siguientes:
> ¿Cree usted que existe una nueva escuela literaria o una nueva tendencia intelectual o artística? ¿Qué idea tiene usted de lo que se llama Modernismo? ¿Cuáles son entre los modernistas lo que usted prefiere? En una palabra, ¿qué piensa usted de la literatura joven, de la orientación nueva del gusto y del porvenir inmediato de nuestras letras[554]?

Gomez Carrillo exposait l'opinion générale à propos des changements de la littérature latino-américaine. Il s'agissait de proposer aux auteurs une rationalisation opportune, qui rende compte des spécificités, des aspirations, des points de vue et en même temps, des limites. En 1907, où nous pouvons déjà parler de deux décennies du modernisme (en prenant comme point de référence le tournant décisif du dernier quart du XIXe siècle) et d'au moins

[554] Clemente Palma, « Notas de Artes y Letras », *Prisma*, n° 37, Lima, 16 mars 1907, p. 9.

deux générations d'écrivains (si on en croit Ortega y Gasset), aucune réflexion n'avait théorisé le modernisme comme projet commun. Il y avait eu des productions et des prescriptions modernistes, mais pas une théorie cautionnant le modernisme dans sa phase de gestation et de consolidation, tout cela à cause de son expression complexe et hétérogène. Les auteurs étaient unis dans la diversité, le besoin de changement, la priorité de la nouveauté et de la modernité, mais les stratégies n'ont pas toujours été les mêmes. Tout premier essai de rationalisation impliquait d'être en quelque sorte lié à l'esprit moderniste, restreindre l'inspiration, les seuls critères distinctifs pris en compte étaient le style et l'exotisme. La position de Gómez Carrillo annonce déjà un changement à l'intérieur du modernisme. Un changement qui lui faisait considérer que le modernisme n'était plus pertinent, voilà sans doute pourquoi il préfère parler de jeune littérature ou de « *la orientación nueva del gusto* ».

Clemente Palma annonce lui qu'il est difficile de clarifier ce qui se passe à l'époque, dans le domaine de l'art. Il partage l'avis de Gómez Carillo quant à l'imprécision et l'indécision de ce que l'on pourrait appeler le modernisme[555]. Cependant, Palma préfère aborder ce thème avec précaution et ouvre sa réflexion en dressant un bilan précis. Il s'interroge sur la piètre utilité du terme *modernismo* par rapport aux termes de classicisme, naturalisme ou romantisme qui, selon lui, apportaient déjà divers éléments de comparaison et caractérisaient un ensemble d'œuvres et d'auteurs déterminés. Pour Palma, il était évident que le terme *modernismo* faisait avant tout référence à une réalité temporelle de la création en Amérique latine à la fin du XIXe siècle et au début du XXe. Malgré cette imprécision assignée au terme, il ajoute que cela ne signifie pas que le mouvement ou la tendance n'existe pas[556]. Pour lui, son existence est incontestable, mais Palma se demande :

> […] ¿tendencia hacia qué ideal? Esto es lo que no creo que pueda determinarse de una manera definitiva todavía; el Modernismo está pues caracterizado hoy por una completa indeterminación, por una falta de orientación precisa, y de allí que todos los esfuerzos para hacer una demarcación concreta, fijar los límites entre lo que es modernista y lo que no lo es, y determinar las fórmulas y leyes del Modernismo son aventurados[557].

Comme dans la prise de position de Gómez Carrillo, nous pouvons noter que le questionnement de Palma contient déjà une partie de la réponse. L'emploi du terme *ideal* par l'écrivain péruvien n'est pas gratuit. Selon lui, l'art poursuit les idéaux, les intuitions de

[555] *Ibid.*, p. 9.
[556] *Ibid.*
[557] *Ibid.*

l'esprit et les modèles esthétiques qui établissent une nouvelle notion de beauté. En ce qui concerne le modernisme, cette imprécision des idéaux relevée par Palma sert à relier les principes et les caractéristiques de ce courant. Le doute constituerait un des principes de cet esprit neuf et dubitatif évoluant au milieu de diverses modalités narratives qui se contredisent, s'opposent, se critiquent et fondent un espace hétérogène. Par ailleurs, il faut préciser que Palma amorce prudemment sa réflexion et se démarque par rapport à d'autres œuvres et à leurs auteurs qui ont prétendu s'attribuer les lauriers de la gloire qu'offrait cette modalité, mais qui cependant ne partageaient ou n'aspiraient pas aux idéaux défendus par des écrivains tels que Rubén Darío, Amado Nervo ou Clemente Palma lui-même, qui dit :

> Parecía que, como toda reacción, se detuviera en el momento en que consiguiera imponerse al principio o escuela contra el que reaccionaba; pero no ha sido así: el movimiento ha seguido, a pesar de las exageraciones que lo desacreditan y de las extravagancias que lo empequeñecen y ridiculizan[558].

Il est intéressant de voir que Clemente Palma ne semble pas considérer le modernisme comme une école, terme qu'il n'emploie pas dans sa réponse, mais plutôt comme un mouvement beaucoup plus vaste et complexe. Il ne faut pas l'appréhender comme une pose, mais comme une attitude. Ou comme le dit Palma : « inspirado por un principio más profundo[559] ». De son point de vue, le modernisme ne se réduit pas à une réaction face au romantisme. Pour cet écrivain, le modernisme est apparu en réaction à toutes les représentations culturelles, sociales et politiques qui se développaient en Amérique latine au XIXe siècle. Dans sa réponse, Clemente Palma nous offre ensuite une autre approche des plus sérieuses de l'époque pour comprendre ce que le modernisme signifiait pour ses contemporains. Il nous écrit :

> Y así es en efecto: el principio del Modernismo es en el fondo el mismo del Romanticismo: la libertad del espíritu, es decir, la ley más imperiosa del alma humana y la fuerza más enérgica y fecunda del arte. […] Las obras románticas y las modernistas, no obstante una génesis filosófica semejante, difieren notablemente y ello no puede obedecer sino a que este concepto común de la libertad individual e imaginativa es interpretado, sentido y vivido de muy diversa manera[560].

Notons que pour Clemente Palma, les paramètres temporels du romantisme européen sont les mêmes que ceux du romantisme latino-américain. C'est une preuve que la réflexion

---

[558] *Ibid.*, p. 9.
[559] *Ibid.*
[560] *Ibid.*, p. 10.

évolue depuis une perspective globalisante avec l'Europe comme point de référence, avant qu'il n'expose les pratiques nationales, comme le modernisme lui-même. Dans ce sens, Palma poursuit :

> Efectivamente en el Romanticismo el concepto de la libertad artística se fundaba en una noción intelectualista en que libertad y orden se complementaban, y en cuya combinación más o menos armónica se caldeaba el sentimiento y surgía la obra de arte. En el movimiento modernista la libertad ha dejado de ser un concepto intelectual, una categoría, una idea, para ser un principio eficiente, único, inicial de la voluntad y fuente fecunda de sensaciones. Creo que el principio profundo e inicial del arte modernista es la libertad del pensamiento, la libertad de la fantasía[561][…]

Selon son raisonnement, la délimitation, et non le refus, qu'expose Palma du modernisme face au romantisme, nous amène de nouveau à la notion d'une attitude propre face au désir de liberté de l'esprit. Privilégier la liberté de l'imagination à travers des sensations avant leur intellectualisation constitue, pour Palma, l'origine du développement d'une esthétique régissant la création des modernistes. Bien sûr, comme nous l'avons vu précédemment, Palma et ses contemporains modernistes, en dépit de leurs efforts pour caractériser le modernisme, sont conscients, ou du moins ont l'intuition, de vivre un moment particulier, de transition entre une esthétique dont ils se sentent redevables – le romantisme – et qu'ils acceptent, mais avec laquelle ils cherchent à prendre des distances, pour fixer de nouvelles priorités culturelles. Rappelons par ailleurs que nous ne parlons pas d'une expression linéaire de l'art ; cela dit, nous approchons de ce qu'Octavio Paz qualifiait de *la tradición de la ruptura*[562], tradition dans laquelle à partir d'un certain stade, on pouvait problématiser ses propres points de vue esthétiques. Cette problématisation déclenche un état de crise interne nécessaire à la projection graduelle à venir. Il n'est donc pas question de destructions strictes, monolithiques, mais d'un dynamisme perpétuel. Forts de ce raisonnement, nous constatons que le modernisme ne détruit pas le romantisme, pas plus que le réalisme ou le naturalisme.

En définitive, la Belle Epoque a été le moment qui a rassemblé simultanément en Amérique latine la plus grande diversité de propositions littéraires, reliées entre elles par l'opposition, le complément ou la dérivation. L'activité artistique est en crise permanente.

[561] *Ibid.*
[562] Voir Octavio Paz, *Las peras del olmo*, Barcelone, Seix-Barral, 1974.

Rien d'étonnant donc à voir l'esprit moderniste comme un esprit de contradictions, état d'un esprit que Clemente Palma a représenté dans toute sa complexité.

2.2 Les nouvelles de Clemente Palma et la nouvelle beauté

Palma n'a publié que deux recueils de nouvelles : *Cuentos Malévolos*[563] et *Historietas malignas*. Il convient d'aborder les nouvelles les plus représentatives de ces recueils pour découvrir l'imaginaire moderniste développé par cet auteur au début du XXe siècle, prenant également en compte le fait qu'il a écrit toutes ces nouvelles à l'aube de sa carrière littéraire.

2.2.1 « En el carretón » : philosophie moderniste»[564]

« En el carretón » est actuellement considérée comme la première nouvelle publiée par Clemente Palma, même si ce n'est pas forcément la première qu'il a écrite. Elle est parue dans la revue *El Iris,* dont Palma était l'éditeur en septembre 1894. Cependant, malgré une deuxième publication en 1913 dans la revue *Ilustración Peruana,* ce texte a été tardivement ajouté par son auteur comme l'ultime nouvelle de son recueil *Historietas malignas*, en 1925. Dans la déclaration liminaire de la première édition de ce recueil, en se trompant dans les dates, Clemente Palma dit :

> La última de las narraciones que aparece en este libro fue escrita en 1897, y la he incluido como un homenaje de mi madurez desilusionada y escéptica a mi juventud fervorosa y audaz[565].

Palma a un peu plus de cinquante ans quand *Historietas malignas* est publié, ce qui explique cette vision « desilusionada y escéptica », qui coïncide avec une époque dans laquelle l'idéalisme des modernistes a dérivé vers différents points de vue esthétiques – avant-

---

563 Parmi les plus remarquables études sur cet ouvrage, nous devons mentionner : Peter Elmore, *Clemente Palma: Cuentos malévolos y la cuestión cosmopolita*. Tesis de Bachiller. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1984; Nancy M. Kason, *Breaking traditions. The fiction of Clemente Palma*, Londres / Toronto, Bucknell University Press / Associated University Press, 1988; Irmtrud Köning, "Clemente Palma: rebeldía decadente y expresión fantástica", en *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*. Frankfurt am Main / Bern / New York, Verlag Peter Lang, 1984, p.193-226; Gabriela Mora, *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos IEP, 2000.

564 Texte en annexe.

565 Clemente Palma, *Narrativa completa*, Vol. II, p.9.

gardistes dans certains cas – ou reprenant un ton réaliste pour représenter la problématique sociale et politique de l'époque. La nouvelle que nous analysons ici date des années où la prose narrative moderniste fixait ses motifs et ses repères à la fin du XIXe siècle. Parmi ces clichés, certains ont eu la préférence de Clemente Palma. On l'observe à propos du caractère de ses personnages. Dans cette nouvelle, le protagoniste s'appelle Heinrich et est étudiant en médecine. Quantité de personnages palmiens sont des jeunes gens vivant en Allemagne, en Russie, ou encore dans d'autres régions de langue germanique. Ces jeunes gens sont généralement étudiants en médecine ou en droit, c'est-à-dire d'un niveau universitaire et culturel élevé, et ils appartiennent à une classe moyenne qui privilégie la professionnalisation pour accéder au progrès et à la modernité. Souvent, ce sont de jeunes idéalistes qui se moquent de la vie bourgeoise et entrent en rébellion dans le but de scandaliser et en même temps de goûter une nouvelle vie de plaisirs.

En ce qui concerne Heinrich, ce jeune homme boit de l'absinthe dans une taverne et se dispute avec son ami Karl à cause de leurs fiancées respectives. L'occasion pour Palma de nous dévoiler deux modèles de féminité qui apparaissent dans ses autres nouvelles : la blonde qui sort tout juste de l'adolescence, au physique délicat, fragile, répondant aux normes de la beauté préraphaélite dont la fragilité de la beauté, qui peut être rongée par des maladies, telles que la tuberculose ou l'anémie, avec un teint pâle, mais d'une pâleur telle qu'en réalité, elle approche le deuxième type de femme idéale : la lune. Les deux jeunes héros vont incarner ce que nous pourrions appeler l'amour moderniste. Un amour qui va tendre à l'idéalisation, à jouir de l'amour dans son immatérialité. C'est pour cela que les jeunes femmes de ces histoires se sentent attirées par la mort, car de cette façon, elles accèdent à l'idéal que recherchent leurs amants. La lune sera l'idéal de l'amour par excellence. Dans cette nouvelle, Karl propose à Heinrich de jouer leurs fiancées respectives aux dés, le protagoniste refuse en affirmant : « Silvia es bella, pero no lo es tanto que su belleza pueda compararse a la de mi amada[566] ».

Cette réponse provoque une rixe et notre protagoniste est laissé pour mort, ce qui nous amène à l'apparition du cliché suivant : les morts-vivants. Heinrich se réveille dans une charrette et découvre qu'il est entouré de cadavres. Il les reconnaît car tous ces corps ont servi aux étudiants en médecine, dont Heinrich lui-même. D'une certaine façon, les différentes

[566] *Ibid.*, p.82.

manières d'appréhender la mort sont évoquées ici. À la fin du XIXe siècle, la science apportait beaucoup d'informations à ce sujet, et, bien sûr, la sécularisation de la vie moderne permettait une plus grande liberté, donc une plus grande objectivité sur la nature des corps et la mort. Ce thème a également suscité l'intérêt des artistes, qui ont même utilisé les méthodes scientifiques ou pseudo-scientifiques pour approfondir et en savoir plus sur la mort, en ne se contentant pas de ce que la raison pouvait vérifier.

Dans la nouvelle de Palma, il y a toujours un premier choc du protagoniste, non pas face à la mort, mais à cause des images grotesques qui en découlent. Décrire les corps mutilés ou les plaies qui suppurent intéresse notre auteur. Dans ce décor grotesque, se jouent des scènes tendres et même sensuelles. Comme il l'exposait déjà dans son essai *Excursión literaria* en 1895, l'auteur cherche à développer une esthétique de l'obscénité, dotée d'un caractère artistique et novateur.

Une des stratégies narratives récurrentes chez Palma consiste à insérer une histoire dans une autre histoire, le plus souvent en changeant de narrateur. Dans cette nouvelle, pas de changement de point de vue, étant donné qu'Heinrich lui-même nous raconte l'histoire qu'il a entendue, celle de Rob, l'aide du bourreau du village. Bien qu'il soit question de la brève histoire d'un amour interdit entre Rob, un subordonné, et la fille du bourreau, que son père destinait à une vie de luxe dans un pays lointain, ce qu'il faut retenir dans cette histoire, c'est que la jeune fille dans la plénitude de son amour pour Rob, tout à coup, un matin, est pâle, ce qui signifie qu'elle est malade. Une fois encore, la maladie est une manifestation de l'amour. Complétant le motif de l'amour, l'histoire présente un autre personnage récurrent, surtout dans les premières nouvelles : Pierrot. Ce personnage de la *Commedia dell'Arte* de la fin du XVIe siècle, est rapidement devenu populaire en Italie, en France, et en Allemagne, comme dans le reste de l'Europe. Ici, il apparaît comme un être grotesque et décadent. Dans la nouvelle, il est présenté ainsi :

> Era Pierrot, el de la cara enharinada, el de los saltos mortales grotescos, el de las risotadas estúpidas en el circo, el de los chistes de ingenio barato, el buen Pierrot, que había muerto desnucado en una pirueta peligrosa y mal calculada[567].

Contrairement à l'image grotesque de ce personnage, dans l'imaginaire moderniste, Pierrot apparaît comme un personnage complexe. Sa fonction originale consistait à divertir

[567] *Ibid.*, p. 85.

d'abord l'aristocratie puis la bourgeoisie. C'était un serviteur, puis un subordonné voué à faire rire. Mais c'est également un sujet représentant une société servile, une victime des nouvelles relations de pouvoir dans les sociétés modernes. C'est pour cette raison que Clemente Palma l'utilise comme quelqu'un qui a vendu son art, mais qui, par ailleurs, conserve ses idéaux en matière de beauté et d'art, comme dans cette nouvelle où il est aussi amoureux de la lune.

Il convient de souligner que l'imaginaire de Clemente Palma peuplé de morts-vivants et de fantômes tels que Pierrot, apparaît dans quelques nouvelles à partir d'une logique dans laquelle les faits sont rapportés comme factices dans la logique de la narration[568]. Cependant, dans quantité d'autres nouvelles, comme dans celle-ci, on suggère que les faits racontés sont le fruit d'hallucinations dues à la consommation de drogue et de différents alcools. Voilà pourquoi plutôt que de vouloir imiter la stratégie de la nouvelle fantastique et sa fin ambiguë caractéristique, l'auteur cherche à ne pas perdre de vue la double réalité de l'homme moderne : l'une réelle et l'autre artificielle. Ces deux réalités s'opposent et se complètent face aux insatisfactions provoquées par le processus de modernisation des espaces urbains, qui, dans la fiction de Clemente Palma, s'expriment de manière variée, complexe, critique vis-à-vis de ses représentations.

2.2.2 « Idéalismes » et bourgeoisie

Parmi les concepts qui définissaient les modernistes, atteindre l'idéal, comme principe de l'être et du savoir, s'est avéré l'un des plus importants. Évidemment pour répondre à cet objectif, il a fallu proposer des mécanismes et des stratégies créatives, en prose et en poésie, pour ainsi, selon la définition proposée par le Dictionnaire de la RAE pour le mot *idealizar* : « elevar las cosas sobre la realidad sensible por medio de la inteligencia y fantasía ».

Si nous lisons la nouvelle « Idealismos »[569] de Clemente Palma, nous constatons que pour cet auteur, l'esthétique qu'il a développée avec ses confrères modernistes dans la prose brève s'est révélée très claire. Nous voyons dans cette nouvelle que le chemin qui mène à l'idéal a aussi impliqué une critique de l'idéal lui-même. Il y a une problématisation de la relation avec une réalité « sensible » que la bourgeoisie tentait de contrôler et de dominer – vu qu'elle n'admettait ni l'imagination, ni quoi que ce soit qui l'éloignerait ou la détournerait de

[568] Par exemple « Cuento de marionetes », également inclus dans le recueil *Cuentos malévolos*.
[569] Texte en annexe.

la réalité immédiate – qui s'exprimait dans les avancées de la modernisation technologique et industrielle.

La nouvelle que nous analysons dévoile la stratégie fréquente chez les modernistes latino-américains qui consiste à utiliser une histoire métadiégétique. Le premier récit, qui constitue le cadre référentiel, est bref, et n'apparaît qu'au début. Dans d'autres nouvelles de Clemente Palma, comme par exemple la nouvelle très souvent citée « Los ojos de Lina », qui suit la même stratégie narrative, la première histoire réapparaît à la fin, marquant très clairement les niveaux de narration. Au contraire, dans « Idealismos », le début nous présente un narrateur qui nous raconte avoir trouvé dans le train, sur un siège, un carnet à la fin duquel il explique : « estaba consignado el extraño drama, que transcribo en toda fidelidad[570] ».

Nous devons préciser que le lecteur du carnet trouvé n'indique pas l'espace géographique spécifique où se déroule l'histoire ; or nous nous trouvons bien dans un espace de la modernité : le train, espace fréquent dans les fictions témoignant du progrès. Par ailleurs, le lecteur du carnet représente le public bourgeois, scandalisé à la lecture de ces pages.

En présentant l'histoire racontée dans ce carnet, le lecteur/narrateur la qualifie de « extraña ». Par conséquent, il la considère éloignée de ses modèles quotidiens et des règles de vie assimilées à la normalité dans une bourgeoisie moyenne. Dans nombre de passages du carnet, le narrateur de la deuxième histoire met en évidence que les bourgeois ont le rôle de narrataires[571]. Nous percevons un désir de provocation et de moquerie face à ce narrataire. On cherche à le scandaliser et à marquer une distance entre le bourgeois et l'homme moderne. Le lecteur est interpellé :

> Vosotros, los espíritus burgueses, si leyerais estas páginas no podríais comprender jamás que la muerte de mi adorada prometida, de mi inocente Luti, pudiera alegrarme profundamente. Al contrario, sentirías hacia mí, viva repulsión y gran horror por mi crueldad[572].

Effectivement, les pages de ce carnet s'ouvrent sur l'annonce de la mort de la fiancée du second narrateur – innommé – et le bonheur que lui procure cet événement. Voilà pourquoi face à une nouvelle qui s'annonce *étrange* parce qu'elle expose des codes éthiques et esthétiques différents, le narrateur au premier degré a opté pour la transcription fidèle du

[570] *Ibid.*, p.183.
[571] Selon la typologie proposée par Gérard Genette, "Discours du récit", dans *Figures III.* Paris, Seuil, 1972,p.71-273.
[572] Clemente Palma, *op.cit.*, p.184.

carnet, afin de se distancier de cette nouvelle morale qui lui semble étrange et en même temps pour valider le caractère vraisemblable de l'histoire qu'il va rapporter. S'il ne le présentait pas de cette manière, ce narrateur se verrait forcé d'intervenir, de qualifier et de juger les faits racontés, mais il préfère s'en dispenser. De la même manière, il décide de ne pas intervenir non plus à la fin de l'énonciation des faits dans le carnet. Grâce à cet effet, c'est le lecteur de la nouvelle qui à son tour est scandalisé par l'esthétique de Clemente Palma.

L'extrait du carnet consigné va du 14 au 21 novembre. Le premier texte, en date du 14 novembre s'ouvre sur une phrase choquante : « Estoy contentísimo: mi buena Luty se muere [573] ». Une dualité est créée immédiatement entre l'état du narrateur et celui de la jeune Luty. Le lecteur s'interroge sur la raison du bonheur du narrateur et son rapport avec l'agonie de Luty. Après avoir décrit l'état de celle-ci « pálida, delgada y nerviosa » à l'opposé de la beauté passée « grandes ojos azules y su amplia cabellera de color champaña », le narrateur explique que la science a diagnostiqué chez la jeune fille une neurasthénie et une chlorose, la première provoquant son état émotionnel, la deuxième, sa singulière pâleur. Mais selon le narrateur, les progrès de la science – preuve d'une société modernisée, ne peuvent pas expliquer la dégradation de l'état du protagoniste. L'amant de Luty nous éclaire sur la cause : il avoue être l'auteur de cette mort, dont le mobile est une façon différente d'aimer. S'adressant au narrataire bourgeois, il lui dit : « ¡Bah, pobres hombres!, no pensáis ni amáis como yo, sino que sois simplemente ridículos sentimentales [574] ».

Nous voyons que dans cette première note du carnet, Clemente Palma a situé l'intrigue narrative et qu'il se sert des jours suivants autant pour le développement de son histoire que pour l'exposition et la stratégie de l'idéal moderniste. Ainsi, le 18 novembre, il nous raconte comment le narrateur depuis le début de sa relation avec Luty manipule le caractère de la jeune fille afin de lui imposer des sentiments tourmentés et idéaux, au gré de son plaisir personnel. Cependant, la manipulation exercée sur l'esprit et les sentiments de la jeune fille n'a pas suffi à cet amant, comble de l'esprit décadent de la fin du XIXe siècle. À un moment précis, le narrateur reconnaît que la corruption de la chair de son amante est un nouveau facteur de plaisir dans son esprit gagné par l'insomnie, mais qui lui apporte de nouvelles manières de rêver, qui s'expriment dans une poésie de la malignité. Ainsi le narrateur rapporte :

[573] *Ibid.*, p.183.
[574] *Ibid.*, p.184.

> Una noche de insomnio, sentí rebullir en mi cerebro la tentación inicua, y como un escarabajo de erizadas antenas, el deseo de corromper la inocencia de mi Luty.
> ¡Ah!, ¡maldito insomnio! Felizmente vi con colores sombríos el derrumbe espantoso de la pureza moral de mi prometida, vi la explosión de fango salpicando la albura incólume de su alma[575].

Nous pouvons également noter que ce narrateur présente un esprit contradictoire, nourrissant une insatisfaction permanente, étant donné qu'il décide de sublimer la corruption de la chair de Luty en la rendant idéale. C'est pourquoi, le narrateur décrète que les formes conventionnelles de l'amour, propres à la société bourgeoise, entraînent une vie conjugale « en las que muere toda ilusión y todo encanto [576] » ; pour les éviter, il évoque l'indispensable besoin de « crear la libertad por un acto de opresión [577]». Le narrateur ne perd pas une occasion de provoquer son narrataire, en lui disant : « […] esto os parece, señores burgueses, una absurda paradoja [578] ». Nous savons que les idéaux modernistes se sont largement nourris de ces paradoxes, des contradictions propres à cette société en devenir, et de décalages évidents dans la formation de l'homme moderne.

À la date du 21 novembre, et dans la narration de cette nouvelle éducation sentimentale, dans laquelle aux dires du narrateur « […] la muerte es una dulce ventura, un premio inefable de los amores profundos y castos, el miedo infinito del amor »[579], un souvenir fondamental est rapporté. Le couple d'amants se promène, mais pas comme le font habituellement les couples qui visitent les parcs, les places de la ville, ils sont munis d'un télescope. Grâce à cet instrument et à leur imagination, ils voyagent hors de cette réalité tangible. Ils visitent des paradis au milieu des étoiles et des planètes ; ils empruntent un parcours imaginatif, sensoriel, sentimental, et créent des espaces où la terminologie astrologique et d'autres termes techniques se fondent dans une vision poétique. Ce qui nous permet d'avoir un aperçu de ce langage moderniste particulier. Par exemple, nous pouvons lire le passage suivant :

---

[575] *Ibid.*, p.185.
[576] *Ibid*.
[577] *Ibid.*, p.186.
[578] *Ibid*.
[579] *Ibid.*, p.187.

> En Urano vivimos una flora colosal, en las que las rosas eran como catedrales y entre los pétalos vagaban microzoarios humanos, de formas vaporosas, repartidos en enamoradas parejas, que se entregaban a deliquios sublimes, aspirando deliciosas fragancias[580].

À travers des images qui pourraient bien être des antécédents du surréalisme, nous voyons que ce langage correspond à un imaginaire différent et nouveau dont le côté insaisissable et lointain attire. Ainsi, la quête de l'idéal s'avère être la seule voie possible pour ces hommes. Au cœur de ces idéalismes, une stratégie pour atteindre l'infini en étant sur terre, a consisté à s'élever au-dessus de cette réalité sensible de la chair et à accéder à ces espaces différents depuis la mort. Le narrateur l'exprime bien : « Para ver esto era necesario morir: morir joven, morir antes de que la vida nos encenagara y obturase nuestra facultad de apreciar las bellezas del ideal[581] […] ». La vie semée d'embûches évoquée par le narrateur est la vie bourgeoise, celle dont le schéma d'organisation sociale et les codes de subsistance impliquaient la disparition des plaisirs individuels, ce à quoi les modernistes comme Clemente Palma ont réagi en exacerbant les sens de perssonages qui, étaient guidés par cette modernisation de la bourgeoisie.

La dernière date retenue dans le carnet, l'aube du 21 novembre, le narrateur annonce la mort de sa bien-aimée, Luty, ainsi que l'aboutissement du processus de libération de la chair et des souffrances propres aux conventions de la société bourgeoise, et, jouant avec les contrastes, il affirme que : « […] la felicidad es, más que el poder de crear, el placer de destruir[582] ». Ces nouveaux actes de bonheur engendrent de nouvelles formes « de amor, de nobleza y de honradez[583]. Rappelons cependant que bien que le narrataire désigné pour les pages de ce carnet soit le bourgeois de la fin du siècle, le récit s'adresse aussi au lecteur péruvien contemporain. Ainsi, l'histoire racontée est un manifeste de nouveaux principes, de nouveaux idéaux, mais peut aussi se lire comme une justification de l'homme qui cède aux contradictions de son temps et qui préfère croire en la matière.

---

[580] *Ibid.*, p. 188.
[581] *Ibid.*
[582] *Ibid.*, p.189.
[583] *Ibid.*

2.2.3 Les sombres perversions modernistes dans « Una historia vulgar »

Les nouvelles incluses dans les recueils *Cuentos Malévolos* (1904) et *Historietas malignas* (1925) ont été écrites pour la plupart entre 1898 et 1910, quand l'auteur avait un peu moins de trente ans. À cette époque, Clemente Palma avait un peu plus de vingt ans, c'était également un représentant d'une génération nourrie de toutes les expériences trépidantes du XIXe siècle et des remises en question des expériences sensibles de la vie quotidienne.

Les nouvelles rassemblées ici ont exploré et reformulé une thématique vaste et variée sur l'être humain et le fait d'être rebelle dans la société moderne. La nouvelle « Una historia vulgar » nous propose un regard différent sur l'érotisme dans la tradition narrative péruvienne. Avec ce sujet, Clemente Palma a cherché à provoquer et à scandaliser ses lecteurs. Mais ce que nous observons, c'est un traitement mesuré et subtil de l'érotisme, qui utilise les prohibitions et les censures de l'époque pour créer une atmosphère suggestive non exempte de la morbidité de l'enveloppe charnelle, qui pour Palma étaient des signes décadents de la modernité. L'Argentine Silvia Molloy nous explique cette attitude des modernistes face à ce qui est considéré décadent dans la modernité latino-américaine.

> Así, debido sobre todo a la influencia de Nordau y Lombroso, emergió lo que uno podría denominar el doble discurso del *modernismo*, en el que la decadencia aparece *a la vez* como progresiva y regresiva, como regeneradora y degeneradora, como buena e insalubre[584].

Ce double discours du modernisme et son rapport à la décadence ont été présents dans l'œuvre de Palma, comme dans celle des débuts de Ventura García Calderón. Comme beaucoup de leurs contemporains, on a décelé chez eux une grande influence de Max Nordau[585] et de Cesare Lombroso[586].

La technique narrative utilisée par Clemente Palma dans cette nouvelle ressemble à celles dont il se sert dans ses ouvrages. Il présente une histoire au niveau métadiégétique dans laquelle un jeune médecin français relate au narrateur – un autre médecin dont la nationalité et

---

[584] Silvia Molloy, *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*, p. 26.
[585] Max Nordau (1849-1923), médecin franco-hongrois, a publié *Dégénérescence*, en 1892.
Selon José Isamel Gutiérrez : « […] Nordau juzgaba que la actitud decadentista que imperaba en las letras europeas, y sobre todo en Francia, era la invención de una minoría de artistas y literatos que sufrían enfermedades nerviosas, engendradas por la herencia y exageradas por el intelectualismo y los vicios de las grandes ciudades modernas: el abuso de narcóticos, excitantes y estupefacientes, la fatiga y las malas condiciones de vida". *Op. cit*., p. 284.
[586] Cesare Lombroso (1835-1909), médecin italien, l'un des fondateurs de l'École italienne de criminologie, a publié *L'uomo delinquente* en 1876.

l'identité ne sont pas précisées – une aventure sinistre. Comme dans les autres nouvelles, le narrateur signale la fidélité de sa narration pour être distant de ce qui est raconté et séparer ses commentaires personnels, qui en réalité apparaissent voilés à travers le point de vue de celui qui a rapporté l'histoire. Dans ce cas précis, c'est depuis le point de vue du médecin français qui raconte la passion et la mort de son ami, Ernesto Rousselet, camarade de promotion à la faculté de médecine de Paris. Comme d'habitude, la nouvelle alterne la description des faits et la réflexion et les débats sur les différentes mentalités de l'époque. Le jeune Ernesto est présenté comme un puritain, un protestant pratiquant, menant une vie rangée, avec des principes ayant fait l'objet d'une polémique avec son ami et camarade de promotion, le narrateur secondaire. À son tour, ce dernier se présente lui-même comme un homme dont les pensées et le mode de vie sont guidés par le pessimisme. La première partie de l'histoire établit les contrastes entre les deux hommes.

D'après les propos d'Ernesto, il ne croyait pas à la méchanceté comme quelque chose de permanent dans la société – à la différence du narrateur – mais comme quelque chose de passager, comme la manifestation d'une erreur dans l'organisation de la vie sociale. Parmi ce qui alimentait leurs débats, il y avait aussi le thème de l'amour et des plaisirs qui en découlent. Pour le narrateur secondaire, l'amour impliquait de s'en remettre aux sens, aux corps et pas seulement aux sentiments purs, comme le clamait son ami Ernesto. Le narrateur secondaire affirme que : « El verdadero goce es el mero convencimiento de la posesión absoluta de una mujer[587] […] ». Au contraire, pour Ernesto : « Conocer mucho a la mujer en ese aspecto, es aprender a despreciarla[588] ».

Ces caractères opposés servent à créer un dialogue entre le désir et l'interdit. N'oublions pas que les deux personnages, le narrateur secondaire et Ernesto, sont bons amis malgré leurs différences, ou peut-être même sont-elles à l'origine du lien qui les unit. Même quand ils débattent de l'amour et de la passion, bien qu'ils fassent référence à la femme, ils font une différence entre la « amada », qu'on aime spirituellement et la « querida », qu'on aime passionnément. À ce sujet, les deux amis sont d'accord sur le caractère incomplet de ces deux types d'amour, dans l'insatisfaction émanant de la notion trop vaste de l'amour.

[587] Clemente Palma, *op. cit.*, p. 209.
[588] *Ibid.*, p. 208. Pour approfondir le thème de la femme dans l'univers narratif de Palma on se reportera à "La sexualidad femenina en el modernisimo decadente: La narrativa de Clemente Palma", Tina Escaja (ed), *Delmira Agustini y el modernismo. Nuevas propuestas de género*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000,p.23-37.

Dans cette nouvelle, à l'évidence, la fragilité de l'homme face à ses sentiments est mise à l'épreuve. Dans ce texte, nous découvrons une troisième histoire qui oppose aussi deux personnages féminins, cette fois, les sœurs Margot et Suzanne Gérault et leurs rapports avec le jeune Ernesto. Ce dernier leur rendait visite pour lire le journal à leur père, payant de sa bonté et de sa reconnaissance à leur égard pour leur accueil chaleureux dès son arrivée dans cette ville. Nous sommes donc dans un espace bourgeois aisé, dans lequel, d'un côté, nous avons deux sœurs qui n'ont pas besoin d'apprendre un métier ni de travailler, et de l'autre, le jeune Ernesto, étudiant en médecine. Celui-ci est surpris par les caractères si différents de ces deux sœurs. La description qui est faite d'elles est révélatrice :

> Margot era seria; Suzán alegre y bulliciosa, una locuela, un ángel lleno de diablura. Margot era rubia reflexiva de carácter enérgico; tenía ojos verdes, misteriosos, de mirada dura que siempre parecían investigar la intención recóndita de cada frase escuchada […] Suzán, no tan rubia, tenía dos años menos, y era alocada y precipitada en todo: tenía encantadores vehemencias que le iluminaban la cara y le hacían brillar los ojos de cervatilla[589].

À l'instar de la relation dialogique narrateur secondaire-Ernesto, la relation Margot-Suzanne crée une sorte d'écho et d'attraction entre l'interdit et le désir, face auquel l'érotisme devient plus présent. Ainsi atteint d'une maladie virale affectant sa raison, Ernesto cède à ses sens et est rapidement séduit par la compagnie et l'ardeur de la jeune Suzanne. Tous les deux s'avouent leur amour, prouvant par là que les opposés s'attirent. Cependant, quelques lignes en apparence banales nous plongent dans un monde de passion sordide :

> Suzán adoraba los niños; dos o tres chicuelos que vivían en uno de los dos pisos de la casa la llevaban confites al regreso de la escuela, y Suzán les correspondía con sonoros besos en las mejillas, y llevándoles a su cuarto a jugar[590].

Ce passage prend pleinement son sens lorsque, après l'engagement entre Ernesto et Suzanne, la jeune femme reçoit la visite d'une tante de province et de ses cousins adolescents qui restaient à sa suite, et qui sont décrits comme trois jeunes gens « algo pervertidos para su edad, pues apenas veían que Suzán y Ernesto conversaban en voz baja, se hacían guiños maliciosos[591] ». Ainsi dépeints, leur image infantile et maladive va aller crescendo jusqu'au

[589] Clemente Palma, *op. cit.*, p.211.
[590] *Ibid.*, p.212.
[591] *Ibid.*, p. 213.

moment où Ernesto va chercher Suzanne dans sa chambre, et en ouvrant la porte, le narrateur rapporte : « ¡Ojalá se hubiera caído muerto en el umbral![592]».

L'épouvante du protagoniste nous laisse penser qu'il a découvert sa femme s'adonnant à des pratiques sexuelles peu orthodoxes. Le choc a été terrible pour Ernesto qui a choisi de se suicider. Il est intéressant de noter que les allusions sexuelles au sujet des perversions de Suzanne et ses cousins, contrastent avec la description détaillée de la méthode employée par Ernesto pour se donner la mort. Ernesto a recours à la lenteur et à l'exactitude de la science médicale qu'il étudiait, de sorte que la mort elle-même nous est offerte tel un rituel empreint d'une certaine perversion. La citation est éclairante :

> Se encerró una noche en una casa de huéspedes, tapó las rendijas de las puertas y ventanas, puso bastante carbón en la estufa e interrumpió el tiro de la chimenea. No le bastó eso, porque estaba resuelto a poner fin a su pasión y tomó una buena dosis de láudano y atropina; tampoco le satisfizo: quería morir del modo más dulce posible: colgó de la cabecera de la cama un embudo con algodones empapados en cloroformo, puso su aparato de modo que cada 15 o 20 segundos cayera una gruesa gota en un lienzo que ató sobre sus narices, la absorción del líquido mortífero fue continua durante el sueño de Ernesto, ese sueño que era la primera página de la muerte[593] […].

Dans ces nouvelles de Clemente Palma, nous pouvons voir que ce sont les bourgeois, qui tentent de s'éloigner du monde décadent de cette fin de siècle, qui sont les principales victimes de ce monde irrespirable, car nombre de décadents, comme le narrateur secondaire ou Suzanne, finissent par s'intégrer à la vie en tant que médecin ou femme de diplomate, comme dans le cas de la jeune, tendre et perverse Suzanne.

2.2.4 Triptyque de Feliciano, le frère décadent

Entre le 30 juin et le 4 août, trois nouvelles de Clemente Palma dans lesquels on retrouvait un dénommé Feliciano, ont été publiées. Mais en réalité, il s'agit de trois histoires mettant en scène des jumeaux : Macario y Feliciano. Les nouvelles sont parues dans cet ordre : « El discurso de Feliciano », le 30 juin 1901, mais qui n'a pas fait pas partie du recueil *Cuentos Malévolos*, et qui a de nouveau été publié dans la revue *Prisma*, en 1907, sous le titre « El credo de un borracho[594]». La deuxième nouvelle de cette trilogie, un « Paseo extraño »,

[592] *Ibid*.
[593] *Ibid*., p 215.
[594] La revue *Prisma* a été dirigée par Clemente Palma lui-même, et a publié cette nouvelle dans le N° 56 à Lima, le 14 septembre 1907.

parue le 7 juillet, a été intégrée à *Cuentos malévolos* avec ce sous-titre ajouté « extravagancia de mi hermano Feliciano ». La troisième et dernière nouvelle « El cuento del alacrán », publiée le 4 août, est devenue « El príncipe alacrán » dans *Cuentos malévolos*.

Ce qui est curieux, c'est que dans *Cuentos malévolos*, l'ordre des deux dernières nouvelles est inversé. Aucune raison précise ne permet de déterminer pourquoi Clemente Palma n'a pas inclus les trois nouvelles à son recueil *Cuentos malévolos,* ni pourquoi il a modifié la chronologie de leur publication. Cependant, il nous semble qu'une lecture séquentielle nous permet d'apprécier la manière dont s'instaure une relation particulière entre ces jumeaux et leur représentation de deux modes de vie différents : le décadentisme et la vie bourgeoise.

2.2.4.1 « El Príncipe alacrán » et les nouveaux royaumes

« El príncipe alacrán » semble être la première nouvelle du triptyque, même si la date de publication ne correspond pas, car l'histoire nous présente les frères vivant encore ensemble dans la maison familiale. Le point de vue adopté est celui de Macario, le narrateur des trois nouvelles, et sa vision correspond en général à celle d'un bourgeois qui gère le patrimoine de ses parents défunts et désavoue la vie dissolue de son frère jumeau. La vie bourgeoise – représentant les liens des personnages – est ainsi décrite :

> A la muerte de nuestro padre (nuestra madre murió al darnos a luz) heredamos una cuantiosa fortuna consistente en dinero depositado en bancos, acciones de varias empresas florecientes, una fábrica de telas acreditada y varios inmuebles urbanos[595].

Il convient de remarquer que le mode de vie des deux personnages est permis par un système que Feliciano, le décadent, va renier. Les banques, les actions, les usines, les immeubles, etc., sont des éléments courants dans une société qui progresse et se modernise. Toutefois, comme nous le savons, ce système a amené des contradictions, des personnalités schizophrènes parmi ceux qui se revendiquaient comme des hommes modernes. Clemente Palma expose cette schizophrénie culturelle à travers l'image duelle des jumeaux. Macario a un style de vie différent de Feliciano, mais il précise que la ressemblance physique remet en

[595] *Ibid.*, p.303.

question et altère l'identité de l'individu. Macario formule l'interrogation suivante : « ¿Qué rasgo distintivo y personal me puede garantizar que yo soy Macario y no Feliciano[596]? ».

Pour lui, la construction et l'affirmation d'une identité implique de renforcer l'individualité du sujet, ce *je* qui s'affirme dans la modernité, qui sait ou qui pressent que les égalités, que le collectif débouche sur l'annihilation du sujet. Voilà pourquoi Macario affirme à ce propos :

> Cuando estábamos igualmente vestidos y en una situación incolora de espíritu, la semejanza de los cuerpos y la entonación idéntica de la voz nos causaban el efecto de que *ambos éramos incorpóreos*.[597]

La situation irréelle que vivent les personnages les oblige à adopter des modes de vie qui les matérialisent. C'est ce que Macario appelle adopter « una personalidad convencional[598] » qui résoudrait leurs problèmes au quotidien. Néanmoins, tous deux ont essayé de se livrer à différents stratagèmes pour échapper à cette réalité pesante. Dans le cas de Feliciano, l'alcool a engourdi ses sens et l'a abandonné aux plaisirs mondains. En ce qui concerne Macario, le tourment causé par les divagations sur son être et son identité limite sa réflexion, provoquant chez lui une crise qui le pousse à un état d'ivresse différent, mais grâce auquel il fusionne avec le monde de son frère :

> Y seguía así dialogando conmigo mismo y regresando siempre a la misma duda, y era tal la excitación nerviosa que experimentaba que al fin me *sentía borracho*. Y entonces ¡cosa extraña! en vez de ser mayores mis confusiones y tormentos me tranquilizaba, me convencía, me resignaba a ser Feliciano[599][…].

Mais Macario avait aussi d'autres moyens pour parvenir à l'ivresse de ses sens. Il utilisait la morphine. Toutefois, pour lui, c'était un vice sophistiqué, le propre des vices de la bourgeoisie, mais qui n'est pas reconnu décadent, parce que, contrairement à ceux de son frère Feliciano, cette addiction n'est pas dégradante.

À ce moment-là, la narration prend une autre tournure. Le motif des miroirs, du double, est laissé de côté pour développer l'histoire qui donne son titre à la nouvelle. Apparemment, la longue référence à Feliciano n'a été qu'un prétexte pour réfléchir sur les contradictions dans la construction de l'homme moderne. Ce type de digression était courant chez les écrivains

---

[596] *Ibid*.
[597] *Ibid*., le surlignage est de notre fait.
[598] *Ibid*., p.304.
[599] *Ibid.*

modernistes qui écourtaient la narration pour faire la part belle aux digressions philosophiques. Mais chez Clemente Palma, il nous semble que la digression est apparente, étant donné qu'une nouvelle stratégie de lecture se met en place et que le lecteur se charge d'établir les liens entre la réflexion philosophico-psychologique et la trame ou l'histoire centrale. Ainsi, en nous parlant de la rêverie, Macario raconte une expérience qu'il a vécue après s'être fait une injection de morphine, ce qui amène le lecteur à envisager que tout ce qui évoqué a posteriori est susceptible d'être le fruit d'une hallucination.

Toutefois, nous verrons par la suite que la nouvelle prend une tournure fantastique au dénouement ambigu qui perturbe le lecteur. Mais avant de nous plonger dans ses hypothétiques visions, le narrateur en profite pour nous montrer quelle était la bibliothèque de l'homme moderne qu'il qualifie de variée « en inspiración y épocas ». On y trouve l'*Oreste* de Sophocle, des études sur le *Quichotte de la Mancha*, le *Wilhem Meister* de Goethe, *L'animale* de Rachilde, des ouvrages de Catulle Mendès et de Schopenhauer, entre autres. Il ne cite pas seulement les titres et les auteurs ; dans son hallucination, il pense que les personnages passent d'un livre à l'autre. Nous pouvons y voir une métaphore de la formation et des esthétiques modernistes : l'homme moderne est façonné par le syncrétisme de lectures classiques, médiévales, décadentes.

Par ailleurs, dans la logique de la nouvelle, nous pouvons souligner que le passage précédent justifie et confère de la vraisemblance à la première apparition d'un scorpion à propos duquel il est dit que : « Era un hermoso ejemplar negro, que tenía grabado en el caparazón del tórax algo así como una corona ducal del color del carey[600] ». Macario l'écrase sous ses pieds et tout à coup, dans son prétendu monde hallucinatoire, immédiatement après, apparaît une multitude de scorpions surdimensionnés et furieux, prêts à l'attaquer.

La description de la progression de ces insectes est lente et témoigne de la grande connaissance qu'a le narrateur de ces espèces animales et de leur constitution physique. Ce qui prouve que le savoir du moderniste se nourrissait autant de la littérature de fiction que des écrits scientifiques et pseudo-scientifique très en vogue au XIXe siècle. La nouvelle représente une population de scorpions ayant pour roi le scorpion que Macario a écrasé.

Il est intéressant de souligner que dans la thématique moderniste variée, il y a eu une prédilection pour situer les nouvelles dans des royaumes imaginaires – dans ce cas précis, un

[600] *Ibid.*, p.306.

royaume de scorpions – qui rendent compte d'une nostalgie potentielle de la monarchie, de la tradition. Mais nous pouvons aussi y voir une idéalisation, extrêmement sublimée et en même temps une critique des royaumes imaginaires qui maintiennent un lien avec une société moderne qui abandonne ses préceptes démocratiques.

De la même façon, nous pouvons aussi comprendre que le narrateur moderniste trouve intéressant de montrer les différents niveaux, les différentes dimensions d'une vie moderne qui, malgré les avancées scientifiques, tendent également à simplifier et réduire leur éventail face à la vision du monde. Ce qui explique pourquoi ce genre d'hallucinations est au fond un appel à un ordre nouveau et différent dans la société. Cet ordre s'annonce par un langage différent auquel un esprit ouvert peut accéder. C'est ce qui arrive à Macario. Lorsque les scorpions s'approchent de lui, il se fait cette réflexion :

> Lo más curioso era que yo entendía como si fueran palabras coherentes los gruñidos de esas alimañas, y repercutían en mi intelecto sus ideas feroces de venganza. Lo que entraba en mi oído como un sonido puramente animal se recomponía en mi intelecto y formaba frases y períodos perfectamente claros, expresiones concretas, imprecaciones y amenazas de un sentido distintamente humano[601].

Ce royaume parallèle et organisé met aussi en évidence que pour le sujet moderne de la fin du XIXe siècle, l'homme n'est plus le centre de la création, selon le point de vue du christianisme. La science le montre comme une espèce parmi d'autres qui doit, tout à coup explorer sa propre nature et s'interroger sur son identité, son moi propre, et son véritable rôle au sein de sa communauté. Mais généralement les réponses à ces questions provoquent un sentiment de détresse en l'homme. C'est pourquoi, quand Macario tente de comprendre ce qui se passe quand il subit l'attaque des scorpions, leur reine apparaît sous une apparence plus humaine, mais non moins répugnante, et lui explique que le roi assassiné voulait seulement apprendre dans les livres des humains « la ciencia del buen gobierno […], quería adquirir la astucia, la maldad, la inteligencia […] de la especie humana[602] ». Ces nouveaux royaumes mettent alors en lumière la nature misérable de l'être humain dans son organisation de la société. Et la critique est encore plus sévère avec ces mots de la reine scorpion :

[601] *Ibid.*, p.308.
[602] *Ibid.*, p. 310.

> Te has engañado doblemente porque el ser despreciable eres tú; tú el ser cuya desaparición será indiferente al universo; tú, el hijo predilecto de la creación, tú, la imagen y semejanza de Dios[603] […].

L'homme n'a plus le rôle principal dans son propre monde. La modernité et le progrès engendrent des conflits et abandonnent l'homme à son triste sort quand il cherche une analogie, à être identique à l'autre, qui lui renvoie son propre reflet, mais qui, ce faisant, l'annule et l'efface. L'homme moderne est soumis à ces paradoxes. Voilà pourquoi l'artiste explore des univers alternatifs, pour établir des correspondances. Vu sous cet angle, il n'est pas question d'évasion, ni d'un enfermement dans la tour d'ivoire, comme on a considéré le modernisme en son temps. Il s'agit d'un approfondissement, d'une prise de distance, qui renvoie inévitablement l'homme à une réalité dévastatrice dans laquelle il ne se sent pas reconnu. À la fin de la nouvelle, Macario a été pardonné par la reine scorpion et s'est accouplé avec elle, dans une communion physique, proposant également une nouvelle esthétique du plaisir sexuel, malgré le dégoût visible de Macario qui dit : « […] su boca viscosa y deforme se adhirió amorosamente a la mía; y sus tenazas enlazaron mi cuerpo[604] ».

La nouvelle offre un semblant de réalité à l'expérience de Macario, lorsque réveillé par son frère Feliciano le lendemain, il découvre le sol de sa chambre constellé de taches. Devant son épouvante, Feliciano tue deux scorpions, un grand et un petit, dans lesquels Macario reconnaît la reine et son fils.

L'ambiguïté entre le réel et l'imaginaire clôt la nouvelle. Cependant, le narrateur choisit de revenir à l'image de son double, son frère ; il soutient que pour renforcer son identité, il doit déménager et s'éloigner de Feliciano. En prenant cette décision, Macario tente de retenir une identité qui se dilue.

2.2.4.2. « Un paseo extraño » et les voyages grotesques

Dans cette nouvelle, nous retrouvons les jumeaux Macario et Feliciano, mais ils n'habitent plus ensemble. Macario s'occupe toujours de la gérance des biens communs et de leurs rentes. Ce qui pousse Macario à venir voir son frère, c'est justement un règlement de comptes à propos des revenus d'un immeuble, hérité de leur mère, qu'une clause du contrat

[603] *Ibid*.
[604] *Ibid*., p. 311.

les empêche de vendre et donc de partager la somme. De ce fait, ils sont liés l'un à l'autre. Outre les liens fraternels, l'argent régit leur vie commune.

Dans ce cas, nous voyons plus clairement comment l'argent, provenant des biens familiaux, paye la vie excentrique de Feliciano qui est le protagoniste de cette nouvelle. Cependant, Macario est toujours le narrateur qui, d'une certaine façon, continue à regarder la vie désordonnée d'exploration constante menée par Feliciano à travers le prisme de la raison et de l'intellect.

Dans cette histoire, Macario trouve son frère dans son bureau, déballant des cartons qu'il venait de recevoir. Curieux, après avoir accompli les démarches administratives, Macario s'attarde chez son frère, espérant voir ce que contiennent les cartons. Il jette un coup d'œil à la bibliothèque de Feliciano, ce qui comme dans la nouvelle « El príncipe alacrán », nous donne un aperçu du bagage culturel du moderniste. Là, en accord avec la thématique de la nouvelle, on trouve des bestiaires médiévaux et des récits de voyageurs dont voici la liste : le *Gentibus Septentrionibus*, de Olaus Magnus – surtout pour ses gravures d'hommes et de monstres –, la *Cosmographia*, de Munster, la *Geographia*, de Strabón, les *viajes* de Marco Polo, l'*Hortus Malabaricus* de Rhode, *El libro de los Monstruos*, de Aldobrandí, et un grand nombre de plans, cartes géographiques et autres bestiaires. À la vue de ces titres, nous savons qu'il n'a pas été difficile pour Clemente Palma d'avoir accès à cette bibliothèque, étant donné qu'il a travaillé aux côtés de son père à la Bibliothèque Nationale du Pérou une bonne partie de sa vie.

Toutefois, Macario ôte de la rigueur scientifique à cette bibliothèque en établissant une distinction entre les différents types de voyageur. Il affirme que « […] el viajero moderno no estaría lucido si fuera a creer en todas estas paparruchas y se guiara por estas narraciones fabulosas y derroteros tan inexactos como enrevesados[605] ».

Ce à quoi Feliciano répond qu'il faut se méfier de la logique des voyageurs modernes. Leur aventure n'impliquait pas de longs déplacements, et la cartographie à suivre n'obéissait pas aux orientations conventionnelles. Pour Feliciano, le voyage commence chez lui. Il a tout de même recours aux progrès de la science, puisqu'il a acheté un scaphandre avec des mécanismes particuliers. Apprendre à utiliser ce nouveau matériel suppose un voyage sensoriel. Réglant la température et ajustant certains dispositifs, il met son casque et s'allonge

[605] *Ibid.*, p.312.

sur son lit. L'effet obtenu est une succession d'images deux fois plus grosses que les originales et qui :

> […] se entregaban a una danza infernal, en la que las líneas y colores de un objeto se precipitaban sobre los del otro, se enredaban se anudaban sin concierto, hundiendo por ejemplo el lavatorio deformado dentro de las carnes destrozadas de una *Niobe* de mármol[606].

Ces paradis artificiels de l'homme moderne ne résultent pas seulement de la consommation de breuvages ou d'hallucinogènes, mais sont aussi produits par la science de l'homme lui-même, et les résultats des visions, comme nous le voyons dans l'exemple cité, font fusionner un élément de la modernité – par exemple un lavabo – avec l'image d'un personnage de la mythologie grecque – ici, Niobé, qui s'est retrouvée changée en rocher après le massacre de ses nombreux enfants. D'une certaine façon, cette représentation symbolique de l'homme peut s'appliquer à Macario et Feliciano, condamnés ou attirés par la mort, victimes de la modernité.

Dans ces représentations symboliques, Feliciano connaît une descente aux enfers, un voyage dans l'inframonde des égouts, peuplé d'une hallucinante variété de bêtes que le protagoniste découvre avec horreur, mais en même temps avec une grande curiosité. N'oublions pas que cette narration est assurée par Macario, le double de Feliciano, et qu'il se sert de la distance de ce qui est raconté pour s'exclure de ce monde, mais qu'en même temps, étant donné la doublé identité des frères, il finit paradoxalement par prendre part aux événements grotesques de cette histoire.

La description de Feliciano, depuis le point de vue de Macario, est très détaillée. Il énumère la faune et la flore composées par ces êtres de l'inframonde, étrangers aux yeux de l'homme. Mais la représentation de ces nouveaux êtres découverts par Feliciano fait appel à d'autres référents déjà connus de l'homme, c'est-à-dire leur dénomination, le langage qui les identifie ne dispose pas d'un lexique approprié pour ces manières considérées comme grotesques. Le narrateur s'exclame :

[606] *Ibid*., p.315-316.

> ¡Qué horribles bichos! sembrados de pelos y con los cuerpos glutinosos los unos, con caparazones y antenas los otros, estos largos como anguilas, aquellos cortos y con los ojos saltados como cangrejos; con ventosas los de aquí, a modo de pulpos, los de más allá negros y pesados y con alas, como pequeños cerdos o pequeñas tortugas que intentaran transformarse en mariposas[607].

L'inventaire de Feliciano se poursuit au cours du récit. Les séquences sont captivantes grâce à la découverte pseudo-scientifique, à l'hallucination, une fusion propre à ce récit moderniste. L'insatisfaction de l'homme moderne mène vers des nouvelles explorations où s'établissent des natures distinctes, mais qui, dans les égouts, se nourrissent des détritus de l'être humain. Dans ce bas monde, les déchets humains et leur décomposition font donc vivre des végétaux et des animaux, mais en même temps, ils peuvent faire mourir les hommes.

Après le bestiaire fascinant et précis, qui paraît réel et qui nous renvoie forcément aux bestiaires fantastiques du Moyen-Âge, Feliciano fait de même avec la description de la flore, majoritairement dans les tons gris, qui elle aussi semble hostile et dangereuse :

> Todo allí tenía la coloración de la ferocidad; así, los hongos tenían la corteza con jaspes, como la piel de una serpiente o de un tigre real; los helechos parecían manojos de víboras, y el rojo de los musgos, al bordear los hoyos, parecía sangrienta presa retenida en las sombrías fauces de una fiera[608]…

À la fin de cette nouvelle, quand Feliciano a fini son excursion, le parallèle entre ce voyage et la descente aux enfers de Dante et de Virgile devient explicite. Les bêtes sont analogues aux personnages historico-littéraires de *La Divine Comédie*, faisant ainsi ressortir l'imaginaire moderniste et ses multiples références aussi bien pseudo-scientifiques que littéraires.

Le laisser-aller et l'ennui qui accablent l'homme moderne, conséquence des progrès, le poussent à nourrir son imagination de nouvelles expériences, comme celles que vivent Feliciano ou Macario, les deux faces d'une pièce de monnaie d'une société de fin de siècle qui construit son avenir à un rythme accéléré , sans finir de délimiter les frontières entre son présent et sa tradition.

---

[607] *Ibid.*, p.317.
[608] *Ibid.*, p.319.

2.2.4.3 « El credo de un borracho »[609] et l'outrance moderniste

Parmi les trois nouvelles dont les personnages principaux sont Feliciano et Macario, « El credo de un borracho » est la seule qui n'est pas intégrée au recueil *Cuentos malévolos*, ni dans l'édition de 1904 ni dans celle de 1913, édition la plus complète. Elle n'a pas non plus été incluse dans le recueil *Historietas malignas* de 1925 qui, en réalité, rassemble les premières créations de Clemente Palma. Il n'y a aucune trace de son exclusion ; nous pensons que l'analyse littéraire peut nous permettre de clore un cycle qui se présente de façon séquentielle et cohérente avec l'esthétique moderniste.

Comme dans les deux nouvelles précédentes, là encore, Macario joue le rôle de narrateur. C'est un esprit pratique qui expose un point de vue raisonnable, contrastant avec son frère jumeau irresponsable ; les liens fraternels, malgré des caractères différents, ont été le motif d'histoires singulières rapportées dans ce cycle en tant que métaphores des conflits inhérents à la constitution d'une identité moderne.

Cette nouvelle commence en précisant le niveau socio-économique des personnages, car d'une certaine façon, celui-ci justifie les contradictions et les vicissitudes des protagonistes. Ils vivent alors de rentes considérables, fruits d'un héritage maternel d'abord géré par un oncle mais dès leur majorité, les jumeaux ont pu vivre des vies très différentes grâce à cette liberté et cette indépendance économique, conforme à la nouvelle vie moderne de la fin du XIXe siècle.

Dans le cas de Feliciano, comme d'une foule d'autres personnages modernistes présents dans les nouvelles, les revenus de la famille de la grande bourgeoisie permettent de financer l'ensemble des caprices et des expériences. C'est ce que révèlent les descriptions des espaces privés des personnages – une caractéristique de la prose moderniste – des hôtels particuliers avec de grands salons et décors exotiques provenant de cultures et d'époques différentes, formant un espace de loisir ou d'échange. Mais nous trouvons également des descriptions de bureaux ou de bibliothèques avec beaucoup d'ornements, exotiques eux aussi ; les livres proviennent et rendent compte de cultures lointaines, qui nourrissent l'imaginaire du personnage moderniste, permettant une synthèse de tous les éléments historiques et culturels qu'il reçoit. Les loisirs et les plaisirs ont un fondement. Les actions de ces histoires

[609] Texte en annexe.

deviennent la revendication d'un style de vie qui refuse les autres formes conventionnelles de la modernité.

Dans les nouvelles de Clemente Palma, le mode de vie décadent de ses personnages a un rapport avec les changements que connaissaient les sociétés modernes ou en cours de modernisation. Mais son observation ne fait aucune distinction entre le monde occidental et l'Amérique latine. On ne trouve pas le moindre indice textuel permettant d'identifier une région, une ville ou un village péruvien ou latino-américain. Généralement les références spatiales renvoient à l'Europe ou à des régions considérées exotiques.

Si le récit est situé en Europe, l'espace choisi est Paris en tant que modèle de la modernité désirée.

Pour en revenir à la nouvelle à laquelle est consacrée cette partie, nous retrouvons le narrateur Macario, caché dans l'hôtel particulier de son frère, Feliciano. Les descriptions de ce narrateur réitèrent la condamnation de la vie dissolue de Feliciano, mais en même temps, elles révèlent une certaine attirance mêlée à une fascination pour les excès. Dans cet hôtel particulier, se trouve une pièce souterraine connue comme le temple de Silène, un dieu mineur de la mythologie grecque, symbole de l'ivresse. Le nom de cette pièce correspond parfaitement à ses fonctions puisque Feliciano la destine aux libations auxquelles il se livre avec ses amis. Soulignons le décor de cet espace ainsi décrit :

> He aquí cómo lo había arreglado. Media habitación estaba alfombrada con piel de vicuña tendida sobre un pavimento blandamente colchado, había cuatro bacantes de plata quemada que sostenía un octógono de mármol negro […]. La otra mitad de la habitación estaba estucada con un mosaico negro sembrado de lisos rojos[610][…].

Il est intéressant de noter que l'exotisme de cette description se trouve dans la fourrure en vigogne, d'origine andine, et la fleur de lys, qui rappelle les blasons européens et est également liée à l'alchimie.

À la différence des nouvelles précédentes formant le triptyque, dans lesquelles Feliciano faisait l'inventaire de bibliothèques spécialisées où étaient réunies la littérature, la science, les traités d'alchimie, ou les carnets de voyageurs médiévaux, dans cette œuvre, nous aurons une description très détaillée et scientifique des différents types d'alcools, de leurs provenances et de leurs effets. Mais il ne s'agit pas seulement d'un trait d'exotisme du protagoniste ; ces bouteilles sont comme des livres dans une bibliothèque, suggérant ainsi un

[610] *Ibid.*, p.421.

rapport de compréhension dans ces boissons classées en alcools de *transición, las sangres, las aguas* y *los raros y curiosos*[611], correspondant respectivement aux bières, vins, eaux-de-vie, alcools de riz et d'autres plantes asiatiques. Sous cet angle, l'alcool a constitué un facteur de connaissances, comme l'ont bien exposé et mis en œuvre les modèles littéraires décadents qui ont toujours attiré Clemente Palma. Dans le texte, nous relevons la phrase suivante :

> Feliciano tenía también clasificados en su Index las diferentes embriagueces que podían provocar en su organismo, y por consiguiente las distintas sensaciones que con ellas podían experimentar[612].

Feliciano a éprouvé de nombreuses sensations dans ses alcoolisations. Un soir, il a décidé de l'expliquer à ses amis, lors d'une réunion qui prend la forme d'un rituel ; à la fin du récit, nous découvrons qu'il s'agissait de l'ultime discours de Feliciano avant de se donner la mort avec son dernier verre. Ce discours jugé « extravagante e incoherente » par Macario est prononcé par Feliciano lui-même, après que son frère, par l'intermédiaire du discours direct libre, cède la position de narrateur.

Dans son discours, le protagoniste révèle les effets de chaque alcool en s'appuyant sur des références historiques, littéraires et philosophiques. Il insiste surtout sur les références littéraires grâce auxquelles il maintient un lien plus étroit avec sa propre fin tragique. À un moment, il nous renvoie à Edgar A. Poe, et aux rapports de ce dernier avec les libations et la mort:

> Yo quisiera ser cuervo; negro, muy negro. El cuervo bebe más que cualquiera otra ave; se come o mejor dicho se bebe a los borrachos que mueren desamparados en algún estercolero o muladar. ¡Sería curioso! Yo de cuervo tendría que comerme a mí mismo. ¡Compañeros, una copa de whisky por los cuervos[613]!

Dans l'histoire littéraire, il est de notoriété publique qu'Edgar A. Poe a été alcoolique et est mort de ce mal. Il aurait été retrouvé dans une rue de Baltimore en plein délire éthylique. La référence à Poe et au titre de son poème le plus populaire à l'époque : *Le corbeau*, est plus qu'évidente. En indiquant que le corbeau mange l'ivrogne, le locuteur affirme par analogie que l'œuvre finit par dévorer son créateur, et paradoxalement, Feliciano affirme être un corbeau et un ivrogne, c'est-à-dire, l'œuvre et le créateur à la fois, se dévorant lui-même.

---

[611] *Ibid*., p. 423.
[612] *Ibid*.
[613] *Ibid*., p.424.

Feliciano recense ensuite les auteurs dépendants de l'alcool, en affirmant même que « La Taberna es el medio social del genio[614] ». Dans cette liste sont cités Lord Byron, Pope, Spencer, Goethe, et pour finir E.A. Poe : « Entre los espasmos y bascas de una furiosa borrachera surgieron en la fantasía hirviente de Edgar Poe, confusos y fantásticos: *El cuervo, Legeia y El tonel de amontillado*[615] ».

Tous ces précédents apportent une justification au sacrifice ultime de Feliciano, qui, les sens engourdis par l'alcool, exprime son insatisfaction tant à l'égard de la vie bourgeoise conventionnelle, dont il qualifie les membres d'avares, d'ambitieux, de violents, qu'à l'égard de ceux qui pourraient représenter le créateur moderniste. Nous percevons alors une autocritique des modèles littéraires eux-mêmes et de l'imposture de quantité de représentants. Cette autocritique cherche à surmonter le conflit intérieur et le narrateur construit une esthétique de la destruction qu'il invite ses partisans à apprécier. Feliciano dit : « […] sois poeta fantasista, sois un enamorado del arte, sois delicado de gusto y nervioso, pues miradlo todo a través del ajenjo que todo lo tiñe de idealidad y de ilusión[616] […].

Cet extrait est révélateur car l'attitude décadente se propose comme une meilleure alternative pour – depuis l'art et sans nécessairement renoncer à l'affectation des poètes – s'approcher de l'idéal esthétique si largement défendu par des auteurs comme Clemente Palma. Et l'un de ces idéaux esthétiques inclue la mort. « ¿Queréis algo más grande que la muerte? », nous demande Feliciano. Pour lui, la mort est une sorte d'état d'ivresse permanent. Voilà pourquoi s'abandonner à la mort, c'est s'abandonner à l'idéal. Le protagoniste se taille les veines et continue de boire dans une danse macabre, invoquant, depuis les limbes, la renaissance de nouveaux Silènes ou Bacchus.

La mort de Feliciano clôt ce cycle de trois nouvelles dans lesquels le double, image du passé et du présent, de la vie conventionnelle décadente, se nourrit de ses propres contradictions et de ses insatisfactions constantes.

---

[614] *Ibid*., p.425.
[615] *Ibid*., p.426.
[616] *Ibid*., p.425.

2.2.5 « La leyenda de Hachisch » et les amours modernistes

Bien que chez Clemente Palma, l'un des premiers motifs de l'amour ait été l'image de la Lune, inaccessible, donc idéale, dans d'autres nouvelles, ce sentiment est symbolisé par l'image de la femme à l'agonie ou morte.

Nous avons analysé la nouvelle « Idealismos » et le processus de création de l'amour idéal moderniste, dans la dégradation de la beauté conventionnelle de Luty, due à la maladie et à la mort. Dans cette nouvelle, nous avons affaire à la jeune Leticia « alta, delgada, pálida, extremadamente pálida[617] », épouse du narrateur-protagoniste, lequel se présente comme un écrivain dont la fascination pour sa femme varie, comme il le dit lui-même : « [al] febril galope de mi pluma sobre las cuartillas[618] ».

Dès le début de la narration, il nous annonce que Leticia est morte. Les choses que nous savons sur elle, nous les apprenons des souvenirs de cet écrivain amoureux. À l'instar du narrateur de « Idealismos », ce personnage masculin utilise un télescope pour faire des promenades imaginaires avec sa bien-aimée. Ces promenades ont été considérées par le narrateur comme une sorte de purification de l'autre amour, de l'amour bourgeois, où la passion est foncièrement charnelle, avec un certain raffinement, mais qui limite leurs sentiments. Au contraire, l'idéalisation de l'amour à travers l'observation des étoiles libère les sentiments, les fait grandir. Le narrateur affirme : « En esos momentos nuestro amor era un culto: nos sentíamos impregnados del alma serena del Cosmos[619] ».

L'abandon de ce couple supposait une certaine libération des corps, dans une sorte de rituel favorisé par les images d'un instrument comme le télescope. Ils parvenaient si bien à faire abstraction de tout que l'amour idéal et la contemplation les transformaient en sujets qui, s'abandonnant au sentiment, perdaient toute matérialité. À ce propos, le narrateur déclare : « Nos creíamos acaso andróginos y cruzábamos los misterios de la noche vinculados por una entrañable fraternidad asexuada[620] ». Toutefois, cette idéalisation était incomplète car à un moment, l'abstraction prenait fin et leurs corps, leurs sexualités se réclamaient de nouveau au point d'être qualifiés de « exasperantes exigencias: de nuestro temperamentos[621] ».

---

[617] *Ibid.*, p. 275.
[618] *Ibid.*
[619] *Ibid.*, p. 276.
[620] *Ibid.*
[621] *Ibid.*

Nous constatons alors qu'il n'a pas seulement été question de revendiquer un choix de vie différent, de déterminer de nouveaux codes esthétiques depuis une perspective radicalement opposée aux conventions sociales, mais que cela a aussi engendré un combat permanent chez le moderniste, créant une sorte de schizophrénie qui, paradoxalement, s'est révélée être le moteur de la création artistique personnelle associé à la vie bourgeoise.

Ce sont ces sentiments contraires qui les ont également incités à détruire leurs personnages, car ils correspondaient à la vie qu'ils menaient et à ses codes. Pour le personnage de cette nouvelle, la mort de la bien-aimée est annoncée et justifiée : « Nuestras locuras y caprichos debían matarla y así fue[622] ».

Comme l'affirme le narrateur de la nouvelle « Idealismos », nous observons à nouveau que l'idéal de l'amour moderniste consiste à créer, mais cette création naît du plaisir de la destruction. C'est pourquoi, les protagonistes cherchent communément des femmes fragiles, prêtes à s'abandonner à ce type d'amour, mais en ayant toujours des remords dus à leur éducation bourgeoise. Le narrateur-protagoniste commente :

> Su cuerpo anémico había nacido para el amor burgués, metódico, sereno, higiénico, y no para el amor loco, inquieto y extremante exigido por nuestros cerebros llenos de curiosidades malsanas, por nuestras fantasías bullentes y atrevidas, por nuestros nervios anhelantes de sensaciones fuertes y nuevas[623].

Une certaine insatisfaction est manifeste chez le narrateur quant à la disposition de la femme aimée à l'égard de l'amour. C'est une insatisfaction propre à l'amant et au créateur moderniste. Ce narrateur s'est présenté en tant qu'écrivain ; par conséquent, il y a une conscience discursive de type confessionnel, mais qui n'est pas exempte des nouvelles caractéristiques des motifs littéraires.

La critique est précise lorsqu'il décrit l'amour modèle contre lequel le héros se rebelle. L'adjectif « higiénico » est repris pour qualifier l'amour. Il n'est pas employé dans le sens de la pureté de l'amour, d'un caractère diaphane, mais dans le sens qu'il avait à la fin du XIXe siècle, à l'apogée des théories hygiénistes en Amérique latine, quand les maladies étaient vues comme un phénomène social, engendré avant tout par une mauvaise planification de la croissance urbaine. L' « amor malsano » proposé par le narrateur est un type d'amour refusé

[622] *Ibid*.
[623] *Ibid.*

par la société, mais il apparaît également comme un type d'amour dangereux, produit par cette société urbaine, qui se modernise, mais de façon déséquilibrée.

Nous voyons alors que le modèle de l'amour moderniste se dessine comme un amour lié à la maladie, ce qui explique la mort des personnages féminins. Par ailleurs, la mort de la bien-aimée à cause de cette maladie d'amour provoque chez l'amant moderniste un état privilégié qui lui permet de capter des sensations nouvelles et de les sublimer dans des images créatives novatrices. Par exemple, tandis que le protagoniste tente de fuir son chagrin d'amour, ses sentiments renforcés et ses sens engourdis par des hallucinogènes, il essaye en même temps de recréer ses perceptions du monde.

Comme l'affirme Marta Herrero Gil, « la toma de drogas nutre la pose del escritor moderno de bohemia, mendicidad artística y martirio creativo. Pero también lo guía en sus ansias de infinitud[624] ». En entendant une mélodie, notre protagoniste se sent poussé à traduire les sons « en cuadros sugestivos o en frases narrativas[625] ». Son amour, le haschich, ses sentiments et ses sens exacerbés conduisent le narrateur-héros à des descriptions comme celle-là :

> […] en un momento en que la misteriosa orquesta tocó *La estepa*, de Borodino, la música tuvo para mí el relieve de una visión: veía una ilimitada llanura pedregosa, de horizontes desiguales y obscuros, y cubierta por un cielo gris. En medio, un perro asmático aullaba junto al cadáver de su amo… A lo lejos cruzaban cabalgatas de calmucos, vestidos con pieles de lobo, con los ojos encendidos por la voluptuosidad de la carrera y las ansias de rapiña. Caía la noche, y el viento boreal jugaba con la nieve y el granizo; una turba de hienas con los lomos erizados acudía a rodear el cadáver, riéndose con risas lúgubres de hambre y ferocidad; luego, el festín de la carroña[626]

À son point culminant, l'amour malsain produit des images tout aussi malsaines, de maladie, de mort, de décomposition, mais vues comme une nouvelle expérience esthétique, comme une nouvelle beauté obtenue sous l'emprise de drogues. Comme l'affirme Herrero Gil, « el arte indaga en lo que la modernidad desecha y se hace moderno gracias a sus paradojas[627] ». Comme dans cette nouvelle et dans les autres de Clemente Palma où il y a consommation d'alcool ou de drogues, nous observons une mobilité de l'esprit qui a besoin

[624] Marta Herrero Gil, *El paraíso de los escritores ebrios. La literatura drogada española e hispanoamericana desde el Modernismo a la posmodernidad*, Madrid, La Hoja del Barrio, 2007, p.13.
[625] Clemente Palma, *op. cit.*, p. 285
[626] *Ibid.*p.285-286.
[627] Marta Herrero Gil, *op. cit.*, p. 13.

de ces substances pour établir un pont à double sens entre l'extérieur et l'intérieur, même si les modernistes ont une préférence pour l'intériorité. Comme le soutient Herrero Gil :

> Hacia fuera o hacia dentro, desde la ciencia o la poesía, el ser humano busca un hogar nuevo, niega lo que fue para volver a ser, quiere reconocerse en el mundo reinventándolo, abrir las fronteras entre la realidad y la ficción. El poeta se convierte en viajero hacia su interior[628].

2.2.6 « La aventura del hombre que no nació »[629] et la dilution du double

En 1925, Clemente Palma a publié son second et dernier recueil de nouvelles intitulé *Historietas malignas.* Il contient seulement quatre nouvelles, déjà publiées précédemment dans des revues et des journaux. L'ensemble en lui-même entretient d'étroits rapports tant au niveau thématique qu'esthétique avec le recueil *Cuentos Malévolos*. Cela est dû, comme nous l'avons déjà signalé, au fait que toutes ces nouvelles ont été écrites entre 1898 et 1915. Cependant, bien que la nouvelle que nous analysons dans cette sous-partie appartienne au genre fantastique et développe une variante du thème du double, elle a la particularité d'être la seule à faire référence à la problématique sociale en Amérique latine en général et au Pérou en particulier. Dans cette nouvelle, comme dans beaucoup d'autres, la réflexion philosophique est présente, et à travers ces digressions, le fil narratif de l'histoire présente la genèse du conflit et son dénouement immédiat. Le narrateur qui convient pour ce type de nouvelles de Clemente Palma est un narrateur homodiégétique. Le protagoniste se présente comme un homme de la campagne, qui a suivi une formation universitaire en philosophie, qu'il a abandonnée, étant donné son caractère timide et sauvage, pour se consacrer à des travaux agricoles qu'il a appris à réaliser, comme l'affirme son narrateur, de manière autodidacte. Vu les caractéristiques du Pérou de l'époque et le très petit nombre d'universités que comptait la capitale, ainsi que les préjugés vis-à-vis du bas niveau intellectuel des gens de la campagne, Clemente Palma se sert de son personnage pour représenter la formation universitaire par son discours. Cela permet également à l'auteur de présenter un personnage qui, contrairement aux autres, passe de la sphère pratique de l'agriculture au développement des idées. Ainsi dans un passage, le narrateur décrit sa bibliothèque contenant :

---

[628] *Ibid*., p. 19.
[629] Texte en annexe.

> Tratados sobre el cultivo del café y caña de azúcar, crianza de animales y tratados de agricultura con los libros de Platón, Séneca, Aristóteles, Epicuro, Spinoza, Leiniz, Locke, Descartes, Krause, Kant, Hegel, y demás pensadores psicólogos, moralistas y metafísicos.[630]

Cette bibliothèque disparate est en quelque sorte une image des oppositions et des contradictions des hommes qui gravitent dans l'univers narratif de Clemente Palma. Ce personnage appelé Aristipo Bruno raconte qu'il a été élu député en 1897, et que l'histoire qu'il va relater, date de ces années-là. Toutefois, il l'annonce au début, il existe un écart de 20 ans entre les faits et la narration et par conséquent, l'histoire serait racontée vers 1917. Bien que la nouvelle n'ait été publiée qu'en 1925 dans *Historietas malignas,* il s'agit d'un stratagème narratif de Palma pour créer une distance critique par rapport aux évènements rapportés, permettant ainsi une série d'analyses philosophiques.

Le narrateur se présente par ailleurs comme un être rejetant la charge publique pour laquelle il a été choisi. Il qualifie de banales les raisons sociales pour lesquelles il a été nommé et une fois à ce poste de député, il aurait préféré y renoncer. Mais à cause de la demande d'un ministre du gouvernement en personne – ami d'enfance et camarade de promotion– il ne le fait pas. D'après le narrateur, ses activités contemplatives et réflexives ont été interrompues à cause d'une affaire de corruption qui requérait son intervention et pour laquelle il s'est vu obligé de solliciter un rendez-vous avec le président de la république. L'évènement jugé banal par le narrateur est présenté ainsi :

> […] reclamaban de los abusos cometidos por una autoridad violenta que hasta se había permitido a irregularidad de hacer asesinar a un individuo con el que tenía enemistad personal[631].

Jusqu'ici, les motifs de ses déplacements étaient superficiels. Un assassinat ou la corruption n'étaient pas des raisons suffisantes pour convaincre le protagoniste d'une action politique. La défense de la collectivité était bien loin de son esprit moderne, plus soucieux de résoudre les problèmes relatifs à la conscience du *mo*i et de sa place dans le monde sensible et matériel.

Selon le narrateur, ce *moi* : « no se define ni en el cuerpo ni en el alma[632] ». Nous observons ainsi comment l'action et la réflexion proposées dans cette nouvelle évoluent vers

[630] Clemente Palma, *Narrativa completa*, Vol.II, p. 73.
[631] *Ibid.*, p.74.
[632] *Ibid.*, p.72.

une discussion sur une double identité, mais qui comme dans le cas du triptyque de Feliciano, analysé dans la sous-partie précédente, engendre la dissolution d'un des deux membres de ce duo. Le narrateur l'explique ainsi :

> […] me parece que estoy bajo el imperio cognoscitivo y afectivo, no de la consciencia sino de algo así como de una subconsciencia consciente, que me mantiene en estado de larva, de un yo non nato, de un yo excedente no incorporado en el catálogo viviente de la Humanidad.[633]

Nous pouvons voir que dès le début de la nouvelle, le narrateur se présente aussi comme un sujet en marge de la société, pas seulement à cause de son caractère et de ses habitudes de misanthrope, mais également à cause de ce que devrait être l'essence de son être face aux autres. Et nous pouvons également voir que son état *larvaire,* maintenu par ce qu'il appelle son *inconscient conscient,* révèle les incongruités d'une modernité qui, pour son développement, prend en compte l'état critique de l'essence de l'homme moderne. Cette problématique, nous la trouvons ici, depuis la fiction, car pendant la Belle Époque, la réflexion philosophique était intégrée à la narration. Aborder ce thème depuis la fictionnalité a été le meilleur stratagème des écrivains qui, une fois publiés dans des journaux ou des revues, ont joui d'une grande diffusion, même si la réception n'était pas forcément en rapport avec l'intellectualisme des anecdotes relatées dans les nouvelles. Ainsi l'anecdote naissait, comme le précise cette nouvelle de « una aventura trivial[634] ».

L'anecdote n'a rien de banal. Le député se rend au bureau du président, présente sa carte de visite, qui l'identifie en tant qu'homme public, et il attend d'être appelé. Il est intéressant de voir comment l'identité se construit comme une convention sociale, politique même, représentée par une carte de visite. En outre, dans ce passage, le thème du double est subtilement annoncé à partir d'une référence philosophique attribuée à un fait pratique et quotidien[635]. Le député Aristipo Bruno demande à être annoncé et on lui permet d'entrer jusqu'au vestibule du bureau présidentiel, mais pas plus loin, peut-être à cause de sa condition de provincial. Devant ce fait, il essaie de justifier son entrée en employant le *principe des indiscernables* de Leibniz, principe qui, affirme que si deux éléments ont les mêmes attributs, alors, ils sont identiques.

---

[633] *Ibid*.
[634] *Ibid.*, p.72.
[635] Au sujet de ces stratégies du double, Isabelle Lardy, *Le thème du double dans le récit fantastique au XIXe siècle*, Bordeaux, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2003.

Bien que le protagoniste avance cet argument pour ressembler aux autres députés, et par conséquent, être traité de la même manière, la problématique des sosies et de leurs attributs demeure tout au long de la nouvelle et, devant l'horreur du protagoniste, donne de la vraisemblance à l'apparition du double d'Aristipo Bruno. Nous trouvons aussi un autre principe, de Locke cette fois, cité en latin : *nihil est in intelectu quod prius non fuerit in sensu.* Selon ce principe, ce sont les sens qui fournissent l'information traitée par l'esprit et affirmant ainsi leur existence. Ces principes manifestent donc la dualité et la visibilité qui déclenchent le conflit dans cette nouvelle. L'apparition du double du narrateur, supposant aussi une identité d'attributs selon le principe de Leibniz, produit, au contraire, la concentration de tous les attributs chez l'un d'eux. Bruno observe chez son autre moi, quelqu'un de très loquace, doté d'une personnalité qui en impose aux autres parlementaires.

C'est une façon de suggérer que la présence collective, dans un système qui oblige à l'action et aux productions immédiates, est plus puissante qu'une identité qui défend son individualité. Ainsi devant chaque preuve de visibilité de l'Autre, Bruno perd de sa présence et prestance, comme si son image s'évanouissait pour certains. Il en va de même pour les sons émis par le protagoniste. Cette voix qui l'identifie perd son effet et le plonge au cœur de la marginalité, en lui-même :

> Observé con gran sorpresa que por desacompasados y bruscos que fueran mis movimientos no hacían ruido, y de mis propias palabras, cuando hablé con el edecán, tengo hoy así como vago recuerdo de que yo no me las oía auditivamente, sorprendiéndome que el oficial me hubiera respondido[636].

Nous voyons que Bruno n'a pas du tout perdu sa présence devant les autres, mais n'est pas identifié comme étant Aristipo Bruno. La perte de ce qui pourrait être ses meilleurs attributs, non reconnus par ses sens, crée cette non-présence face à lui-même. De cette façon, le narrateur assume son non-être contradictoire, et cette condition lui enlève la possibilité d'argumenter en faveur de son existence concrète. Il y a autre chose qui met Bruno dans un état d'angoisse, c'est quand l'autre Bruno le prie instamment de rester en retrait en lui disant : « No te entristezcas ni sufras de ello porque no tienes derecho de impedirme que yo sea el que soy, cuando tú no eres el que eres, sino que eres el que soy[637] […].

[636] Clemente Palma, *op. cit.*, p.77.
[637] *Ibid*., p.78.

Normalement la dualité, l'identité, ne supposent pas de hiérarchie, ni de distinction ; pourtant, depuis la fiction, en présentant déjà l'un de ces sosies, et encore plus en tenant compte du fait qu'il s'agit du narrateur, le second est en général considéré comme une copie de l'original, et par conséquent, susceptible de présenter des défauts et des différences minimes par rapport au premier. Dans cette nouvelle, c'est le double, le second, qui revendique le rôle principal, et il l'obtient. Cet autre Aristipo Bruno a beaucoup de succès en tant que député. Face à la croissance économique latino-américaine de l'époque, il propose même au parlement un projet visant à réduire la bureaucratie et à promouvoir les activités agricoles, industrielles et commerciales. Ainsi s'impose l'image de l'homme qui désire le progrès économique de son pays, il met en évidence que cette nouvelle société produit des contradictions, qui ne sont pas incompatibles. Pour cette raison, l'autre Bruno tente d'imposer ses arguments, en disant à celui qui est désormais son double :

> No todos los que viven viven, ni todos los que mueren mueren. Hay vivos que están muertos y muertos que están vivos en este complejo hervor de paradojas y absurdos, de realidades obscuras y de misterios reales que se barajan con la vida misma[638].

Ensuite, il qualifie ces hommes de reflets d'un miroir double, d'une représentation au second degré, qui les relègue au rang d'êtres non nés, ce qui explique le titre de ce texte. Comme nous pouvons le voir dans cette nouvelle, la modernité a favorisé durant la Belle Époque l'apparition de différentes sensibilités, qui se renforcent dans l'influence et la cohabitation réciproques. L'insatisfaction du désir d'être un homme nouveau est aussi représentée dans ce va-et-vient identitaire.

2.3 L'esthétique moderniste au Pérou à travers *Excursión literaria*

Outre la publication de ses nouvelles dans des journaux et des revues, Clemente Palma a publié des articles de critique, des essais, des réflexions littéraires, en particulier dans *El Comercio* , qui plus tard ont été réunis pour former un long essai, publié par l'imprimerie du Comercio en 1895 et intitulé *Excursión literaria*[639]. Cet essai est intéressant car c'est une

[638] *Ibid.*, p.80.
[639] Clemente Palma, *Excursión literaria*, 1895.

sorte de bilan personnel sur la production littéraire latino-américaine de la fin du XIXe siècle. Nous trouvons dans ces pages la description et l'analyse des influences européennes de Palma lui-même, et beaucoup de thèmes qu'il a traité dans cet ouvrage, ont également été abordés dans la fiction, dans l'écriture des nouvelles, autant dans *Cuentos malévolos* que dans *Historietas malignas*. Au moment de la publication de *Excursión literaria*, Clemente Palma avait 23 ans. Nous pouvons dire que ce livre constituait une espèce de manifeste littéraire pour sa production future qui lui a servi à annoncer son exploration personnelle et son esthétique narrative.

Dans cet essai, nous trouvons aussi les problématiques et les principes qui ont engendré des contradictions et des paradoxes dans la sensibilité moderniste, et qui ont été signalés comme étant des éléments constitutifs des récits de Clemente Palma. À ce propos, il convient de nous arrêter sur certains passages de l'introduction, où il fait état des mécanismes discursifs qu'il développe dans sa critique. Dans un passage de l'introduction, Palma écrit :

> El arte debe ser práctica, en el sentido de que no debe exhumar sino aquello que es utilizable para la consecución de sus fines actuales; debe proceder como los manufactureros de cerillas, que recogen los huesos para extraer los fosfatos, o como se recogen los cadáveres en el anfiteatro para enseñar la disposición de los órganos […] luego se arroja la carroña ¡Puf! ¿Para qué sirven las carnes podridas[640]?

Il est symptomatique que dans la période où la production en série caractérise l'économie mondiale, Clemente Palma utilise la comparaison de la boîte d'allumettes pour, d'un point de vue pratique et fonctionnel, séparer l'utile et le rebut de l'art. Bien sûr, ce qui est utile pour l'art n'a pas à avoir les mêmes fins utilitaires dans cette société de consommation naissante, en plein processus de modernisation. Pour Palma, en dépit de sa comparaison, l'utilitarisme a suivi d'autres chemins, comme nous le voyons dans les nouvelles analysées dans cette étude. Nous pouvons dire la même chose de l'autre comparaison qui nous renvoie aux nouvelles pratiques de la science, dans ce cas la médecine, qui après l'expérimentation, jette ce qui ne lui sert plus. Néanmoins, il faut souligner que l'on compare concrètement l'utile et le rebut du corps humain qui a perdu toute identité et devient de la matière première pour la manufacture et la science. Il peut sembler contradictoire que l'art soit évoqué avec une apparente insensibilité à la vie et à la mort. N'oublions pas que dans

---

[640] *Ibid*. p.4

ces années-là, la raison et la sécularisation de la pensée relativisent et négligent la dimension charnelle.

Ces hommes nouveaux – dont Clemente Palma se revendique – entretiennent un rapport étroit avec les décadents, en particulier avec les Français. Comme nous le savons, de la même façon que le terme moderniste a été débattu et appliqué de façon contraire par ses partisans et ses détracteurs, le terme « décadent » avait à l'origine une connotation méprisante pour désigner ses représentants, et avec le temps, il a été employé pour une tendance esthétique complexe et variée, qui rendait compte de ce qui se passait à la fin du XIXe siècle. Il faut remarquer qu'à cette époque, en Europe comme en Amérique latine, les critiques étaient conscients de la complexité et de la difficulté d'organiser et de définir la pensée et les expressions artistiques contemporaines. Clemente Palma n'a pas été une exception. Dans son essai, nous pouvons lire le passage suivant :

> Antes diremos que los decadentes son muchos […] y que no hay dos iguales. Si se lee un soneto de René Ghil se concluirá por no entenderlo; nada más extravagante que las volubilidades de Verlaine: ni más enrevesado que los versos de Mallarmé, de quien se ha dicho que ponía las palabras de una composición, bellamente escrita, dentro de un sombrero, y luego las escribía en el orden que iban saliendo; ni más diluido que los versos de Floupette. Todos han tenido razón; pero únicamente al referirse el autor que han estudiado, no a la escuela fin du siècle, en general[641].

Dans ce bref inventaire, sur un ton ironique et désinvolte, il avance que pour lui, il y a beaucoup de variantes du décadentisme, autant que d'auteurs. Mais nous devons préciser que Palma ne nie pas l'apport et l'influence de ces auteurs. Il considère que l'hermétisme, les extravagances ou les divagations et d'autres manifestations sont propres à son époque. Des années plus tard, il a dit la même chose au sujet du modernisme latino-américain, en réponse à un questionnaire de l'écrivain guatémaltèque Enrique Gómez Carillo. Nous pouvons constater que la relation analogique décadence / modernisme a toujours alimenté sa réflexion sur les rénovations culturelles de la fin du siècle. En ce qui concerne la rénovation formelle littéraire, Palma a retenu que les décadents français ont innové en matière de rythme et de métrique[642]. Bien que nous puissions penser qu'en général, cette innovation s'appliquait à la poésie, de multiples études précédemment citées ont montré que la prose en avait bénéficié aussi. D'ailleurs, l'essai que nous analysons est un exemple de cette prose rénovée, avec des

[641] *Ibid.*, p.8.
[642] *Ibid*.

structures de la prose française, mais adaptées à l'espagnol de la fin du siècle, apportant les nuances propres à la nouvelle ou au langage habile de la presse. L'hybridation générique adoptée et adaptée à des sujets nouveaux a posé les bases de ce nouveau langage moderniste dans cet essai qui retrouve aujourd'hui l'actualité de sa rédaction, et son caractère dialogique avec le lecteur. Nous pouvons en juger dans la citation suivante :

> Estoy seguro, lector, de que ríes a mandíbula batiente, al ver el desparpajo y la frescura con que emito juicios sobre escritores que conoces más que yo. Perdona mi osadía, y sírvame de disculpa el que este paseíto higiénico que hago dar a mi pluma por las literaturas modernas ha de serme útil. Figúrate que tenía la cabeza atestada de estos trabajos que hoy saco a luz […] una vez purgado el cerebro ¡qué bien queda[643]!

Tous ces apports du langage moderniste latino-américain, Palma les décèle aussi dans la liberté d'imagination défendue par les décadents. Cette même liberté qui, comme nous le voyons dans la citation précédente, lui permet d'être insolent, audacieux, et de cette manière, d'obtenir les meilleurs enseignements de ces écrivains. Palma se réfère de nouveau à l'utilité de cette révision critique, intellectuelle et non sans sarcasme. Mais nous devons aussi noter que le lecteur qu'imagine Palma est celui qui a l'air de réagir le premier à l'ironie et à l'audace, et qui n'est probablement pas d'accord avec de tels jugements. Palma insiste pour s'excuser et être pardonné par son lecteur, bien qu'il puisse s'agir ici d'une fausse modestie. En fin de compte, Palma cherche à donner de la cohérence à ses lectures et à établir une tradition littéraire cautionnant sa propre production fictionnelle. Cet essai expose un parcours dantesque, au cours duquel Palma peut considérer les enfers de la littérature, ou un purgatoire, mais qui, par un jeu de miroirs et de correspondances avec cette littérature de la fin du siècle, devient l'idéal et le modèle à suivre.

Clemente Palma parle des décadents comme des représentants des littératures modernes, mais d'une modernité qui doit être critique avec elle-même, qui doit rendre possible la prise de conscience des procédés utilisés et de leur portée. Pour cela, l'artiste ne doit pas être entravé par la société et ses conventions. Il doit profiter de tout ce que sa liberté et sa frustration face à la réalité et au système social de la modernité prétendent lui imposer. À ce propos, voici ce que Palma affirme sur les apports des décadents :

> Es también la libertad en orden al fondo. Todas las sensaciones íntimas, todas las fiebres, los cuadros más caprichosos de la imaginación, y todos los estados normales y anormales del alma que, por falta de palabras, de sonidos y de formas que en el

[643] *Ibid.*, p.15.

> convencionalismo antiguo y en el corto número de combinaciones métricas no se podían expresar, lo intentan los decadentes: y muchos lo consiguen, aprovechando el carácter sensible, el elemento eufórico de las palabras. Es, pues, la decadencia una evolución sensualista, eufónica, plástica[644].

À partir de la citation précédente, nous observons dans un premier temps la conscience linguistique de l'auteur. Pour Palma, il ne s'agit pas de créer des artefacts verbaux cherchant à produire un effet, mais réellement de donner de la puissance aux expressions à partir de leurs signifiés et leurs sonorités. Cet apport vient du français, mais les Latino-américains ont repris exactement le même principe avec l'espagnol, plus précisément avec l'espagnol américain car, après les processus d'indépendances politiques, les Latino-américains ont revendiqué un langage à eux, en accord avec leur espace physique et imaginaire.

Palma veut récupérer la sensualité des mots et l'appliquer dans ses nouvelles et ses essais brefs en prose. Ces « caprichos de la imaginación » sont reconnus comme l'exercice de la liberté. L'expérimentation se révèle nécessaire, même si on doit avoir conscience qu'on n'atteint pas toujours ses objectifs, comme cela est arrivé à certains décadents français, d'après Clemente Palma. Les essais et les résultats, fructueux ou non, ont fait partie d'une nouvelle recherche à la fois individuelle et collective. La conscience du changement et l'intérêt de moderniser la littérature à travers un langage en accord avec les caractères ont été répandus dans l'Europe du milieu du XIXe siècle. Cette époque a aussi coïncidé avec les années où l'individualisme s'est développé. Palma s'attache à la pluralité des projets des décadents ; les modernistes feront de même. Comme l'affirme Clemente Palma « se deshacen las escuelas para dar paso al individualismo[645] ». Palma essaye à tout moment d'assimiler l'expérience européenne à l'expérience latino-américaine et de justifier une continuité à l'intérieur de la tradition littéraire occidentale. Pour Palma, du moins d'un point de vue esthétique, des expériences semblables sont établies, résultant de la modernité, vécues en Europe, et rêvées en Amérique latine.

C'est pour cette raison que Palma, quand il évoque les Français, ajoute à son argumentation les avis convergents d'autres écrivains latino-américains tels que Darío Herrera ou Enrique Gómez Carrillo. La citation suivante est significative :

> Como he dicho, inapropiadamente se llama decadente a estos escritores. En verdad solo se da este nombre al grupo de los Corbière, René Ghil, Floupette, Rimbaud, Mallarmé y

[644] *Ibid*., p.9.
[645] *Ibid.*

> poco más; pero también es cierto que, por extensión, se comprende entre los decadentes a los que –conviniendo con mi amable y erudito amigo Darío Herrera – corresponde la denominación de modernistas[646].

Pour Palma, le terme *moderni*ste ne renvoie pas à une école, mais à un vaste mouvement qui englobe et assemble divers projets esthétiques, qui rendent compte des changements et des contradictions de la fin du XIXe siècle. La frontière entre le décadentisme et le modernisme s'efface, au-delà des différences entre les langues française et espagnole. Écrire sur les décadents revient alors à écrire sur les modernistes, et ainsi, la pratique des Latino-américains ne doit pas être vue comme une copie de l'Europe – comme nombre de critiques l'ont écrit à l'époque – mais c'est une avancée dans un monde moderne.

Une fois sa condition de décadent ou de moderniste légitimée, Clemente Palma dresse la liste des caractéristiques les plus remarquables au sein des trois catégories qui, pour lui, composent les décadents. Il propose de distinguer *les démoniaques, les macabres et les blasphémateurs*. Ce qui est intéressant dans cette distinction, c'est que pour énumérer les traits distinctifs de chacun, il a recours à une série de descriptions susceptibles de se trouver dans ses nouvelles. Il utilise des comparaisons et une adjectivation correspondant à la fiction, à la prose narrative qu'il décrit dans l'essai. Au sujet des *démoniaques*, il dit par exemple :

> Para los primeros el diablo es bello. Es un Don Juan tentador, rico, generoso, enamorado. Las mujeres le adoran. Vestidos de igual manera, Jesús y él parecerían hermanos gemelos. Sólo fijándose mucho se puede notar que el rubio de los cabellos de Satán, es un poco rojizo, salientes las protuberancias frontales, y que bajo los faldones de su frac, correctamente llevado, se desdibuja en el pantalón la huella de un rabo fino y nervioso. Pero ¡bah! ¿Qué mujer aun sabiendo que trata don Luzbel, resiste a la seducción de sus miradas ardientes, a la nobleza de sus ademanes aristocráticos, al encanto de su lenguaje finamente amoroso y diestramente insinuante[647]?

Dans cette description, nous trouvons quantité d'éléments employés par Palma dans nombre de ses nouvelles. On soulignera la présence de Lucifer comme protagoniste de ces histoires, et le fait qu'outre le côté démoniaque, son image est associée au monde aristocratique et aux habitudes raffinées des bourgeois. D'une certaine manière, ce Lucifer représente la société bourgeoise de la fin du siècle. C'est une image redoutable, dangereuse, mais attirante et fascinatrice. Chez Palma, cette thématique s'est révélée critique, et il manifeste une évolution dans cette représentation démoniaque. Parmi ces premières

[646] *Ibid.*, p.10.
[647] *Ibid.*, pp.12-13.

nouvelles, nous découvrons « El hijo pródigo », dédiée à Miguel de Unamuno et incluse dans *Cuentos Malévolos*, mais dont la première version a été publiée dans le journal *El Comercio*, en 1901, sous le titre « El regreso de Luzbel ». Ce texte évoque un peintre qui a décidé de revendiquer l'image divine de Lucifer et qui affirme devant ses interlocuteurs épouvantés, que « todos son esclavos del pecado físico e ideológico, todos vasallos de Luzbel[648] ».

Nous le retrouvons également dans une nouvelle postérieure ; « El hombre del cigarrillo », incluse dans *Historietas malignas*, nouvelle dans laquelle Lucifer n'a plus aucun charme. En effet, à cause de l'individualisme exacerbé de l'homme, ce dernier méprise autant Dieu que le diable. Le protagoniste de cette nouvelle est un homme riche qui a décidé de se suicider à cause d'un chagrin d'amour, et après avoir trouvé le diable sur son chemin, il en vient à lui affirmer : « Créame, buen diablo, los hombres le han saqueado el Infierno[649] ». Après une série d'arguments avancés par ce suicidaire, le diable finit par accepter que sa présence maléfique puisse être supplantée par l'homme lui-même. Dans la nouvelle, Lucifer prend la place du protagoniste et se suicide en laissant une note : « Para Dios ».

Les contraires Dieu et le Diable apparaissent aussi comme une constante dans la narration de Clemente Palma. La vision de Lucifer et de Jésus comme des frères jumeaux dans l'imaginaire décadent, est un cliché qu'il a employé dans beaucoup de ses nouvelles, surtout celles que nous avons analysées, par exemple : « El príncipe alacrán », « Un paseo extraño » y « El credo de un borracho », où apparaissent les jumeaux Macario et Feliciano, aux caractères opposés, mais complémentaires. Ce sont des nouvelles où les personnages partagent une identité et une origine commune : la bourgeoisie, mais poursuivent des objectifs et des idéaux différents.

D'autres nouvelles de Clemente Palma partent aussi des principes que l'auteur péruvien considère propres aux *« macábricos »*. Dans son essai, il déclare :

> […] tienen la imaginación convertida en una ave de cementerios; al dedillo saben la hora en que los muertos celebran sus extraños festines; conocen todas las ceremonias que constituyen el *Sabbath y la Walpurgis* ; sienten profunda simpatía por los cuervos y las cornejas, los búhos y las mariposas negras, como los adolescentes por las palomas y las golondrinas. Experimentan misteriosa voluptuosidad ante la idea de la muerte, y sus versos hacen el afecto espeluznante de huevos fríos que os apoyaran en la frente[650].

[648] Clemente Palma, *Narrativa completa*, vol. I p.251.
[649] *Ibid.*, vol. II p.68.
[650] Clemente Palma, *Excursión literaria*, p. 13.

Parmi les nouvelles les plus représentatives de cette catégorie, nous pouvons mentionner « Walpurgis » et « El carnaval de las flores ». Elles ont été publiées dans la revue *Modernismo*, en février 1901[651], mais n'ont été intégrées à aucun des deux recueils de Palma. Dans ces deux nouvelles, effectivement, nous découvrons les cérémonies macabres au point névralgique de ces histoires. Dans la première, Clemente Palma situe l'anecdote dans la ville allemande de Cologne. Deux frères, Silker et Franz, chacun étudiant, festoient dans une taverne, conformément aux défauts de leur jeunesse rebelle, attirés par les plaisirs qui occultent la mort et les fantômes. Ils adorent Edgar A. Poe, qu'ils appellent « ese extraño idealista americano creador de mujeres incorpóreas[652] ». Les alcools engourdissent la rationalité qui cède la place au libre cours de l'imagination et aux visions, où apparaissent des sorcières répugnantes, mais également de belles jeunes filles ivres et dénudées. Dans « El carnaval de las flores » on célèbre la mort de la petite marquise Viola, en plein carnaval. Les fleurs et les oiseaux se disputent au sujet de l'organisation de la fête, mais finalement, ils sont tous anéantis par un jardinier pour orner le cercueil.

Il faut souligner que dans ces nouvelles, parallèlement au thème de la célébration de la mort, Palma oppose ses protagonistes décadents à une bourgeoisie timorée face à l'excès de plaisirs. Le macabre s'oppose ainsi à la religiosité bourgeoise, mais une religiosité plus poussée par les conventions que par les croyances elles-mêmes. La fin de la nouvelle intitulée « Walpurgis », est la suivante : « Daban las ocho […] llamaban a misa y los burgueses vestidos con sus ropas domingueras acudían al Santo Oficio[653] ». Le décadent critique cette fausseté bourgeoise, cette attitude feinte. Le moderniste utilise aussi ces attitudes affectées et fausses, mais comme l'affirme Clemente Palma : « El arte puede vivir en un ambiente falso, pero no sin la vida libre[654]. »

C'est ce qui permet de justifier que les histoires se déroulent dans des pays lointains comme l'Allemagne, la Russie, ou dans des endroits inconnus aux décors magiques avec des personnages imaginaires, eux aussi. La liberté prônée par les modernistes les dispense de dépendre des conventions d'une littérature réaliste. Comme le soutient Palma : « […] la realidad, desde el punto de vista científico, es árida, somnolienta y seca; parece en riña con

[651] La première versión de « El carnaval de las flores » a paru sous le titre « Floreal » en el *Modernismo*: literatura y arte, vol. 1, N°11, Lima, 17 février 1901. « Walpurgis » a été publié le 10 février dans la même revue.
[652] Clemente Palma, *Narrativa completa*, vol.I p.398.
[653] *Ibid.*, p. 404.
[654] Clemente Palma, *Excursión literaria*, p.25

todos los elementos estéticos del arte[655] […] ». Cet essai cherche ainsi à élargir l'univers de l'art, Selon Palma, l'expression romantique est obsolète et insuffisante[656]. « Probad que lo obsceno no es artístico[657] », ordonne-t-il au lecteur. Il fait de même dans son essai quand il expose la nécessité de présenter la théorie philosophique que cautionne son œuvre, sans pour autant transformer la création littéraire en une digression entièrement philosophique, ce qui reviendrait pour l'auteur à prostituer l'art[658] dont l'objet n'est pas de faire de la philosophie.

Après ce panorama de la littérature française, Palma termine en prouvant ce qu'il avait déjà suggéré que « pocos años ha que la literatura americana ha tomado nuevo rumbo al impulso del modernismo francés[659] ». Il souligne que ses modèles en Amérique latine sont Rubén Darío, Casal, et le chantre du modernisme, Gómez Carrillo. En ce qui concerne le Pérou, Palma rend hommage au poète José Santos Chocano, qu'il qualifie de représentant éclectique du modernisme péruvien. Ce n'est pas par modestie que Clemente Palma ne s'inclut pas dans ce panthéon latino-américain, mais parce qu'à l'époque de la parution de cet essai en 1895, il n'avait publié qu'une nouvelle : « En el carretón ». Néanmoins, son prestige et son art étaient connus et ses lecteurs n'ont fait qu'attendre les publications suivantes qui ont confirmé l'originalité de Clemente Palma.

[655] *Ibid*.
[656] *Ibid*.
[657] *Ibid*., p.29.
[658] *Ibid*., p.68.
[659] *Ibid*., pp.84-85.

Chapitre 3

3. Ventura García Calderón : L'avenir des modernistes

Cet écrivain est né à Paris en 1886, pendant la période de légitimation du modernisme. Bien qu'il soit né en France, sa première formation a eu lieu au Pérou, où il a suivi sa scolarité aux côtés de ceux qui deviendraient les figures emblématiques de la « *Generación del 900* » : José de la Riva-Agüero, Víctor Andrés Belaunde, José Gálvez, entre autres. Avec eux, à l'adolescence, il a lu, commenté et adopté nombre des propositions de l'essai *Ariel* (1900) de l'Uruguayen José Enrique Rodó. Pour Jorge Valenzuela Garcés, la lecture de cet ouvrage s'est avérée décisive dans la formation de García Calderón, ainsi qu'un grand stimulant pour le courant idéaliste[660]. Autant pour notre auteur que pour ceux de sa génération – tous membres de la haute bourgeoisie péruvienne – l'idéalisme tendait à une *beauté morale*, et l'instrument utilisé pour répondre à cet objectif était le langage[661]. Ce qui, selon Valenzuela, a conduit à la recherche d'un style et d'un discours en corrélation avec les changements et les modernisations des pays latino-américains. Bien que Ventura García Calderón se soit progressivement éloigné de l'arielisme, cela ne change rien à son intérêt constant pour le développement d'une esthétique narrative en accord avec les thèmes variés qu'il a abordés tout au long de sa carrière littéraire et qui lui ont alors valu une reconnaissance incontestée.

Le critique Ricardo González Vigil, dans son anthologie canonique intitulée *El cuento peruano*, lors de la présentation des nouvelles de Ventura García Calderón qu'il a lui-même choisies, effectue un recensement précis des commentaires les plus laudatifs sur l'œuvre de

[660] Jorge Valenzuela Garcés, « La experiencia narrativa de Ventura García Calderón: del decadentismo modernista a la cuentística del exotismo regionalista » en *Ventura García Calderón. Narrativa completa,* vol.I, p. 15.
[661] *Ibid.*, p. 16.

notre auteur. Outre les éloges d'André Malraux, d'Henry de Montherlant et d'Henri de Régnier, il cite l'opinion d'écrivains hispanophones :

> César Vallejo (« Le tengo entre los maestros de todos los tiempos del idioma »), Ramón Gómez de la Serna […] (« un americano que daba al español confianza en lo asequible de París »), Manuel Gálvez (« es el primero entre los actuales cuentistas de nuestra lengua »), Enrique Anderson Imbert (« una excelentemente escrita literatura regional »), etc.[662].

En dépit de ces éloges et du fait qu'en 1933, Ventura García Calderón ait été pressenti pour recevoir le prix Nobel de littérature, il est également évident que l'œuvre de notre auteur ne suscite plus le même intérêt chez la critique et les lecteurs contemporains. Il convient de préciser ici que la relecture critique de son œuvre s'est de nouveau concentrée sur les nouvelles de sa période régionaliste, sur les nouvelles qui ont intégré son recueil *La venganza del cóndor* (1924), mais en laissant toujours de côté sa production précédente, composée de trois recueils de chroniques : *Frívolamente… Sensaciones parisienses* (1908), *En la verbena de Madrid* (1920) et *Bajo el clamor de las sirenas* (1920) et un recueil de nouvelles *Dolorosa y desnuda realidad* (1914).

Ces ouvrages correspondent à sa période moderniste et il semble que ce soit la raison pour laquelle ils ont été laissés de côté, comme une partie des nouvelles de Clemente Palma. Nous considérons cependant injuste l'ajournement d'une étude de ces œuvres. L'édition de sa prose fictionnelle (2001), prouve une tentative de revalorisation, mais même dans cette édition, le coordinateur, Jorge Valenzuela Garcés, est catégorique en taxant *Dolorosa y desnuda realidad* de « cuentos escritos con una sensibilidad modernista teñida de elementos decadentistas[663] », ce qui, selon son argumentation, ne place pas l'ouvrage au niveau de l'œuvre narrative postérieure.

Ses chroniques aussi ont été appréciées, mais peu étudiées. Ses essais littéraires ont connu le même sort. C'est pourquoi nous considérons qu'une relecture de ces premiers textes est susceptible de nous dévoiler le panorama des mécanismes déployés par Ventura García Calderón pour représenter la modernité et s'y légitimer.

---

[662] Ricardo González Vigil, *El cuento peruano*, 1920-1941, Lima, Ediciones Copé, 1990, p. 191.
[663] Jorge Valenzuela Garcés, *op. cit*., p.27.

3.1 *Del Romanticismo al Modernismo* : la légitimation d'un discours moderne

Sans doute motivé par la publication de la thèse de son condisciple José de la Riva-Agüero *Carácter de la Literatura peruana* en 1908, Ventura García Calderón publie en 1910 *Del Romanticismo al Modernismo Prosistas y poetas peruanos*[664]. Ce genre d'études et de bilans ont été aussi écrits et publiés par des auteurs tels que Clemente Palma avec son *Excursión literaria* en 1895, ou des jeunes gens comme José Gálvez (1885-1957)[665]. Cependant en ce qui concerne Palma et García Calderón, leurs études respectives ont cherché une légitimation d'un discours moderne qui validerait leurs œuvres fictionnelles ainsi que celles leur génération. Dans ce sens, bien que leurs essais soient critiques, analytiques et érudits, ils sont en même temps un exercice de style plein de poésie avec un travail du rythme. C'est ainsi que nous découvrons le modernisme s'exprimant depuis le registre moderniste, se construisant même à partir d'une critique de ses propres formes et stratégies.

Dans l'essai en question, Ventura García Calderón propose de diviser la littérature péruvienne en trois étapes : le romantisme, le naturalisme, et le modernisme. Sa stratégie est de passer en revue chacune d'entre elles, dans le but de montrer que les deux premières sont achevées et de légitimer la dernière. Il convient de souligner que pour parler de cette littérature péruvienne, l'auteur emploie l'adjectif qualificatif *indépendante*[666], comme synonyme de modernisation, de civilisation et de décolonisation, par opposition à la période historique et précédente qui, pour lui, a été le symbole de la barbarie, associé à la colonie. Ce qui explique pourquoi sa critique du passé péruvien est axée sur la conquête et la colonie. En se référant à l'histoire littéraire, dans les premières lignes de l'essai, nous trouvons cette phrase : « Y la primera página es roja: la crueldad de una conquista inicua[667] ». García Calderón associe cette image sanglante de la conquête à un esprit guerrier hispanique qui s'exprime dans la littérature. Ainsi, dans un autre passage, il écrit :

---

[664] Ventura García Calderón, *Del Romanticismo al Modernismo, prosistas y poetas peruanos*, París, Ollendorff, 1910.
[665] Sa thèse s'intitule *Posibilidad de una genuina literatura nacional* (1915).
[666] Ventura García Calderón, *op. cit*. p. V.
[667] *Ibid.*, p.III.

> Únicamente luchando, parecen prestar los castellanos una atención conmovida al espectáculo del mundo. Cervantes ó Ercilla son soldados, y en la desolación de la llanura manchega está un escueto soñador que sólo concibe el ideal en forma militante[668].

Pour Ventura García Calderón, l'image de la barbarie vient de la violence, de l'irrationalité des ambitions. Cette vision de la conquête exposée dans l'essai a aussi connu un développement lyrique dans l'une de ses premières chroniques poétiques incluse dans *Cantilenas*. Bien que cette chronique de 1912, intitulée « Elegía », cherche à légitimer la voix d'un amant péruvien face à sa bien-aimée parisienne, le chroniqueur déclare au sujet des conquérants :

> Llegaron, bruñidos e invencibles, a mis riberas, en tiempos casi fabulosos, jinetes que cazaban a los hombres por deporte y violaban a las mujeres sin amor. El relincho de sus caballos estremecía como un áspero son de Olimpo griego: y eran dioses en realidad, dioses de hartazgo, de lujuria, de vino, que a su imagen y semejanza formaron mi alma bárbara[669].

Cette image barbare n'est pas seulement une présentation exotique des origines, mais un positionnement pertinent pour comprendre le nouveau rôle de l'intellectuel péruvien et la représentation de la réalité qu'il prétend offrir depuis un nouveau discours qui se construit sur le lyrisme, mais qui se fonde aussi sur la critique de sa propre tradition. La citation précédente en est un bon exemple. Dans l'essai, García Calderón considère la littérature coloniale comme un « monótono panegírico[670] », dans lequel il n'y a pas d'exploration de la réalité américaine. Bien qu'il considère l'étape initiale de l'émancipation importante dans le sens où les idées libertaires ont gagné du terrain et la raison s'est imposée, il la considère également comme un moment où les révolutions et la violence qu'elles entraînent, ont transformé les idéaux. Il nous dit que : « En revoluciones se dilapidan estérilmente la energía y las fuerzas creadoras[671] ». Puis il adresse une critique à l'écrivain américain et à son manque de compréhension et de sensibilité à l'égard de ce nouvel espace de création. García Calderón écrit :

> El literato americano, perpetuo extranjero en su América, traduce del francés ó imita a España. Entre la vida salvaje de sus pampas o en ciudades donde la Colonia prolonga

[668] *Ibid*.
[669] Ventura García Calderón, *Cantilenas* (1920), Lima, Pontificia universidad Católica del Perú, 2010, p. 26-27.
[670] Ventura García Calderón, *Del Romanticismo al Modernismo, prosistas y poetas peruanos*, p. III.
[671] *Ibid.*

todavía su pereza, sufre exotismo de un mundo complicado (¡Verlaine leído al pie de la Cordillera[672]!)

Ventura García Calderón perçoit ces contradictions dans les nouvelles sociétés latino-américaines. D'un côté, la rénovation, le changement, la modernité des idées et la raison, mais de l'autre, une certaine superficialité dans les comportements des artistes et des écrivains qui, selon lui, n'ont pas su assimiler la totalité de l'apport occidental sur les terres américaines. Bien qu'il ait analysé les trois moments de la littérature du Pérou indépendant, il insiste bien sur le fait qu'au début du XXe siècle, ces courants coexistent encore. Il considère la littérature américaine comme un musée : « Reliquias románticas, aberraciones naturalistas y todos los relucientes modernismos coexisten en el más pintoresco de los desórdenes[673] ».

L'essayiste est également conscient de la prise de distance nécessaire par rapport à sa génération, mais cela ne l'a pas empêché de discerner les différentes manifestations du modernisme et son développement multiple voire même chaotique, comme l'une de ses caractéristiques dans cette période de l'entre-deux-siècles. Au moment de la publication de cet essai, des critiques et des créateurs de l'époque ont aussi débattu de cette multiplicité du modernisme. Clemente Palma a lui aussi souligné l'indétermination du modernisme, qui n'invalidait cependant pas son existence[674]. Pour ces auteurs, le modernisme a toujours été abordé beaucoup plus globalement dans le panorama latino-américain, et seulement après avoir démontré sa pertinence, dans les littératures nationales. Mais Ventura García Calderón évoque le modernisme comme une partie d'un processus inhérent au futur développement de l'Amérique latine, qui allait se moderniser, mais qui, à ce moment-là, n'était qu'une Amérique *probable*[675]. Pour lui, l'Amérique est un projet, une illusion qui, grâce à l'expression de l'esthétique moderniste, avait « el poder de vislumbrar las realidades imaginando[676] ».

À ce moment précis de l'analyse, nous voyons en García Calderón un intellectuel soucieux de la construction de son identité, qu'il veut légitimer en prenant surtout en compte sa double condition. En effet, en Europe, il était considéré comme un écrivain latino-américain, méridional, et en Amérique latine, on le disait *afrancesado*. Pourtant, à l'époque, cela n'a pas porté préjudice à son travail artistique ni à sa reconnaissance en tant qu'écrivain,

[672] *Ibid.*
[673] *Ibid.*
[674] Clemente Palma, « Sobre el modernismo y los modernistas » en *Prisma*, N° 37, Lima, 16 mars 1907, p. 9.
[675] Ventura García Calderón, *Del Romanticismo al Modernismo, prosistas y poetas peruanos*, p. V.
[676] *Ibid.*

puisque en France, il a été le modèle des modernistes. L'attitude de García Calderón face aux espaces urbains de la modernité pourrait bien correspondre à celle de Charles Baudelaire qui a affirmé :

> Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive[677].

La vie instable et fugitive crée également des identités instables et fugitives. Le moi que se construisent les auteurs modernistes comme García Calderón, se déplace dans cette vie multiple et se reconnaît tout en se reniant. La modernité renvoie à ces écrivains des images d'eux-mêmes qui les fascinent et les terrifient.

Au fond, cette idée de réalités imaginées reflète le décalage entre les projets esthétiques et les projets économiques et sociaux de l'Amérique latine. Et ce décalage lui-même a eu son corrélat dans la création littéraire péruvienne. Ventura García Calderón poursuit son analyse en essayant de valider une expression en accord avec la sensibilité des habitants du Pérou. En ce sens, notre auteur définit le criollismo, comme « una expresión, la más sincera, del genio peruano[678] ». Mais bien qu'il considère ce mouvement important, il ne l'envisage que comme une école littéraire. Il affirme que c'est à ce courant que nous devons les traditions de Ricardo Palma, les comédies de Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868), les satires de Manuel Atanasio Fuentes (1920-1889), entre autres écrivains. Il souligne le discours incisif, « ligero, optimista, que no toma nada por lo serio, porque nada siente profundamente[679] », même s'il n'approfondit pas les raisons de cette légèreté, il la considère propre aux Péruviens. La satire contenue dans ce *criollismo* péruvien, il la décrit dans les poèmes comme dans la prose, surtout dans la chronique et dans les articles de mœurs. Dans ce registre le drame n'a pas sa place, mais plutôt dans la comédie qui a connu de grands succès. Pour Ventura García Calderón, cette expression légère a cohabité avec les différentes périodes de la littérature péruvienne, installant la moquerie, l'ironie, la veine picaresque, dont elle ne s'est jamais départie dans sa tradition littéraire. Une caractéristique importante qu'observe

[677] Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 514.
[678] *Ibid*.
[679] *Ibid*., p. VI.

notre auteur est le rapport entre la satire et les formes brèves, tels que les articles de mœurs écrits, au lieu de longs romans. Il relie justement ces formes narratives brèves ou selon son expression « fugaces menudencias literarias » à la satire politique, où d'après lui, « a la vez que se censura el régimen existente, se poetiza[680] ». Après que Ventura García Calderón a insisté sur ces caractéristiques de l'artiste péruvien, il est bien plus à même de critiquer la présence du romantisme au Pérou. Pour lui, les Péruviens sont les moins romantiques des Latino-américains, car l'individualisme excessif propre à cet état d'esprit manquait de soutien dans la tradition littéraire péruvienne. Selon l'auteur :

> […] su disgusto de la realidad, sus invectivas a Dios que esconden una religiosidad desesperada, su misantropía, su odio al hombro, todos estos sentimientos frenéticos eran extranjeros a una raza apacible, realista, superficial en religión, profundamente sociable[681].

Bien que cette vision que propose Ventura García Calderón du Péruvien puisse paraître réductrice et déterministe, il s'en sert pour justifier la mauvaise assimilation de l'influence romantique. Il explique que la copie de ce modèle littéraire a été réalisée dans la même logique et dynamique de répétition de la constitution et des codes français. Pour notre auteur, il était clair que le romantisme « no era un estado del alma, sino un pasatiempo literario[682] », ce qui a impliqué de transformer cette esthétique en une rhétorique. Ventura García Calderón s'arrête par exemple sur l'emploi excessif du mot « tristeza », qu'il juge être une imitation de sentiments qui finissent par occulter ou dénaturer la sensibilité péruvienne. Il est intéressant de préciser comment Ventura García Calderón lui-même use de l'ironie, à partir d'un registre satirique, pour disqualifier les romantiques péruviens. Dans un passage de son essai, écrit en se référant aux poètes péruviens Manuel Nicolás Corpancho (1830-1863) et Clemente de Althaus (1835-1881) :

> El poeta, aún descreído, necesita orar a menudo. Quizás esta religión era solo un pretexto literario. A falta de divinidades helenas, demasiado extranjeras en el Perú, era preciso recurrir a la mitología cristiana si se me permite el barbarismo[683].

Avoir disqualifié le romantisme au Pérou et ajouté que de ce style ont seulement survécu « unos cuantos nombres, pocas páginas y, más que todo, fechas[684] », Ventura García

[680] *Ibid*., p. XV.
[681] *Ibid*., p. VI-VII.
[682] *Ibid*., p. VII.
[683] *Ibid*., p. IX.

Calderón avance que sans l'existence d'un vrai romantisme, une réaction telle que le naturalisme ne peut pas exister. De cette façon, le naturalisme aussi est vu comme un modèle repris au Pérou, sans une base correspondant à la réalité péruvienne contemporaine. Quelles stratégies García Calderón emploie-t-il pour légitimer son propre discours moderniste ? Nous déduisons de son analyse le caractère national d'une littérature qui n'est pas validée qu'au travers d'une thématique, mais parce que cette littérature est représentée dans un discours, un langage qui surgit à l'intérieur de ses propres dynamiques sociales et qui, au centre de ce discours, met en scène les changements de l'environnement. Malgré la critique acerbe des écrivains, il a reconnu le mérite littéraire de Ricardo Palma et de Carlos Augusto Salaverry, comme représentants du romantisme. En revanche, pour ce qui est du naturalisme, García Calderón n'a défendu que les romans de Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909) et *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner (1854-1909). Dans son essai, avant de juger les camarades de sa génération, il estime que Manuel González Prada est un authentique héritier du romantisme européen et qu'il a su capter la réalité dans une prose que Ventura García Calderón qualifie d'harmonieuse et surtout soignée. De cet auteur, il retient « sus períodos de prosa musical, medidos como estrofas sin rima. Sensualmente latino en su expresión, coloca las ideas, les quita su abstracción con metáforas explicativas y concretas[685]».

L'importance que Ventura García Calderón accorde à González Prada est indiscutable. Et il n'est pas le seul, tous ceux de sa génération partagent son avis. Ces quelques vers significatifs du poète José Lora y Lora (1885-1907) sont cités par notre auteur pour rendre compte de la présence et de l'influence de Manuel González Prada dans la constitution du modernisme péruvien :

> He aquí el diseño de un proyecto mío:
> El pintor, un verso de Rubén Darío,
> La estatua, un giro de González Prada.[686]

Dans ces vers, l'annonce du projet artistique est le poème lui-même. C'est-à-dire que chez les modernistes, le projet est une fin en soi. Darío et González Prada ont été les piliers de cette tradition littéraire d'un discours en constante rénovation. À cette époque-là, ce n'était pas la notion figée du modernisme, sa conceptualisation – qui était remise en question – ce qui

[684] *Ibid*., p. X.
[685] *Ibid*., p. 388.
[686] *Ibid*., p. XII.

constituait la préoccupation de Ventura García Calderón, mais plutôt sa durée et sa survie. Cette préoccupation est une conséquence de la multiplicité des expressions du modernisme. Ventura García Calderón a pris conscience de la nature insaisissable de ce projet artistique et des divers chemins qu'il pouvait suivre – autant dans la prose qu'en poésie – mais également, comme on l'a déjà évoqué, de sa contemporanéité du dialogue interne avec les autres expressions du romantisme, du naturalisme et l'expression satirique du criollismo. Á juste titre, Ventura García Calderón considère le modernisme comme une expression qui « prolonga suavemente el romanticismo[687] », mais il fait référence au romantisme européen. Cette réflexion a été menée par Octavio Paz, qui a considéré que le modernisme latino-américain correspondait au romantisme européen. Cette réflexion coïncide avec les projets de modernisation – et leurs contradictions internes – et la constitution d'une bourgeoisie industrielle.

Dans ces analogies entre le romantisme européen et le modernisme, Ventura García Calderón, croit reconnaître les traits distinctifs de l'écriture. Il retient « el propósito sugerente en vez de la precisión naturalista; el símbolo, no la visión brutal[688] […] ». Mais il clarifie les choses en disant que le symbolisme n'a pas été la seule orientation du modernisme ; il insiste au contraire sur la variété des influences littéraires et la manière dont elles se sont forgées une expression propre et moderne. Il explique :

> En el Perú […] son simultáneas entre los jóvenes la admiración a Rubén Darío, al italiano D'Annunzio, al portugués Queiroz, y al francés Maupassant […] Literatura diversa, desigual, cunden en ella el cuidado del estilo y la retórica simbolista – exagerada- sin perjuicio de la minucia en la observación, y la ironía[689]

Pour Ventura García Calderón, dans cette diversité d'influences omniprésente chez les modernistes, le point commun est le style ; mais, plus précisément, le projet d'un style en accord avec les changements des mentalités du début du XXe siècle, dont les fondations ont été creusées dans le dernier tiers du XIXe siècle. Dans le cas de Ventura García Calderón, il est pertinent de faire un bilan et une analyse des stratégies discursives qu'il a utilisées pour la représentation de l'imaginaire moderne.

---

[687] *Ibíd*., p. XIII.
[688] *Ibid.*
[689] *Ibid*.

3.2 Femme et modernisme dans *Dolorosa y desnuda realidad*

Ce recueil de nouvelles de Ventura García Calderón a été publié en France en 1914, aux éditions Garnier et a immédiatement attiré l'attention des intellectuels péruviens, étant donné que son prestige était précédé de la popularité acquise comme auteur de chroniques– un témoignage de première main sur la vie parisienne. La critique s'est vue divisée : d'un côté, un autre moderniste, Enrique A. Carrillo, a célébré la parution de ce livre, estimant que dans sa prose persistaient : « la emoción delicada, el trazo pintoresco, el análisis exacto, la gracia leve del estilo, los toques y atisbos de dandismo[690] […] ». Mais malgré son enthousiasme, Carillo n'a pas seulement souligné les apports de ce prosateur, il s'est aussi montré acerbe. Il a jugé que dans ces histoires : « las escabrosidades, lo enfermizo, lo manido, son añadido, colgandejo, superfetación »[691]. Ce que Carillo qualifie de défauts ce sont pour nous quelques-unes des constantes les plus significatives de ce recueil de nouvelles. Par ailleurs, ces excès apparents font partie d'une esthétique moderniste qui a reflété le changement d'époques et le processus de modernisation d'Amérique latine. Une autre critique, négative à tous les degrés cette fois, a été émise par Federico More et publiée dans la revue *Colónida*. Il y déclare :

> Debemos decirle al señor García Calderón que nadie tiene derecho para mortificar al intelectual, al simple lector, al hombre curioso y al periodista con libros comentadores de vejeces, con libros en los cuales no hay sino un parnasianismo barato, historia de *faubourg*, champaña de *Moulin Rouge* y humo de *Quartier*. Y a veces ni eso, sino vulgares aspectos de amor, de dolor y de placer[692].

Cette critique correspond à une vision tronquée de la fiction moderniste qui, déjà à l'époque, était largement répandue dans toute l'Amérique latine, et dans le cas péruvien, ce recueil paraissait parallèlement aux *Cuentos malévolos* de Clemente Palma. Comme l'explique Jorge Valenzuela, la critique de More était une attaque visant « al decadente sensualismo que atenaza a los personajes y no lo que esto significa socialmente[693] ». On ne percevait pas que cette expression frivole, décadente, était, comme l'exprime Silvia Molloy, un mécanisme déstabilisant et une manière de re-signifier les nouvelles sociétés

[690] Enrique A. Carrillo, "Un libro de Ventura García Calderón", recogido en *Obras reunidas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007, p. 574.
[691] *Ibid*., 578.
[692] Cité par Jorge Valenzuela Garcés dans son édition de Ventura García Calderón, *Narrativa completa*, Volume I, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011, p. 26.
[693] *Ibid*.

hispanoaméricaines[694]. Le problème de cette critique résidait justement dans la croyance que le décadentisme français était transposé dans la réalité latino-américaine sans avoir bénéficié d'une relecture différente. En poursuivant sa réflexion, la critique argentine soutient que les modernistes ont assimilé la décadence européenne à un acte de revitalisation et d'élévation vers la modernité. Selon elle : « en el siglo XIX las culturas se leen como cuerpos […] A su vez, los cuerpos se leen (y se presentan para ser leídos) como declaraciones culturales[695] ». Dans ce sens, autant l'amour que la passion charnelle, exprimés à travers les multiples représentations de la femme, rendent compte des mécanismes et des conséquences d'une modernisation qui n'hésite pas à sacrifier les sentiments ou à les dénaturer. Comme le relève Rigoberto Guevara:

> Este amor de fin de siglo, pues, es un modo de desasosiego tanto para el artista como para la burguesía. Sin embargo, algunos artistas denuncian la deterioración de los sentimientos amorosos en manos del progreso que ha hecho del amor un mero acto de necesidad carnal que no sirve a ningún propósito y deja al cuerpo humano vacío e impuro[696].

Par ailleurs, lire la frivolité moderniste, se plonger dans le monde féminin maladif pour y voir la dégradation des corps et des sentiments des femmes doit également être appréhendé comme une nouvelle lecture de l'érotisme dans la modernité. Dans la prose péruvienne, comme nous le verrons, peu d'auteurs ont affiché comme Ventura García Calderón une préoccupation esthétique pour l'élaboration de ce que nous pourrions appeler une grammaire érotique moderniste. García Calderón nous propose une série de combinaisons et d'associations entre l'érotisme et le plaisir en fonction de leur rapport à la modernité. Selon Guevara, voilà ce qu'on peut dire de l'érotisme chez les modernistes :

> El erotismo en todas las categorizaciones viene a ser para el poeta refugio mediante el placer y olvido del dolor de su condición miserable. Como seres conscientes de la fugacidad de la vida y expertos en sufrimientos existenciales, se ven obligados a aprovecharse del erotismo, ya sea totalmente físico y superficial, puro y espiritual, o ambos para disfrutar del momento donde los golpes de la vida amenazan con destruir el último átomo de perseverancia[697].

---

[694] Sylvia Molloy, « La política de la pose », LUDMER, Josefina (dir), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1994, p. 130.
[695] *Ibid*, p.129.
[696] Rigoberto Guevara, *Homogeneidad dentro de la heterogeneidad. Un estudio temático del Modernismo poético latinoamericano*, New York, Peter Lang Publishing, 2009, p. 222.
[697] *Ibid.*, p. 221.

Nous avons déjà évoqué précédemment les nombreux conflits dans la relation entre l'artiste et la société, et nous ne voulions pas, comme dans l'observation de Guevara, victimiser l'écrivain moderniste. Quantité de nouvelles et de poèmes modernistes ont dramatisé la condition de l'écrivain – nous pensons par exemple à la nouvelle « El rey burgués » de Darío – mais il y a également quantité d'ouvrages dans lesquels les protagonistes sont des écrivains ou de jeunes poètes qui, à travers une image de dandy, s'adonnent au plaisir sous toutes ses formes. Les personnages des nouvelles de García Calderón, particulièrement ceux qu'on trouve dans son recueil *Dolorosa y desnuda realidad*, correspondent à cette deuxième représentation du moderniste.

3.2.1 Femme, maladie et satire dans « Una obra de caridad »[698]

Dans *Dolorosa y desnuda realidad*, la nouvelle intitulée « Una obra de caridad » se distingue des autres par sa forte orientation satirique et anticléricale, qui nous fait plutôt penser aux écrits de Manuel González Prada. Cependant, dans cette nouvelle, Ventura García Calderón alterne la critique du clergé avec les images propres à l'imaginaire moderniste, surtout celles où la femme est présentée comme le symbole de l'amour décadent. La trame se construit à partir du dialogue d'un groupe de jeunes bourgeois, dont les blagues fusent à la vue d'un prêtre. À la différence d'autres textes, ceux de González Prada ou Clemente Palma par exemple, où le hasard de la rencontre est l'occasion d'exposer ses idées contre l'Église, García Calderón préfère montrer ces hommes comme des sujets modernes dotés d'une aversion quasi naturelle à l'encontre de tout ce qui touche à la vie cléricale. Voici les mots que profère l'un d'entre eux, interrogé sur son rejet des prêtres : « Los aborrezco porque sí, por su sotana, por su aire santurrón, porque se mezclan en todo lo que no les importa, porque son frailes, en fin[699] ».

Ne pas avoir clairement conscience de ce qui motive ce rejet révèle en réalité un comportement peu réfléchi au cœur d'une jeunesse dont les préoccupations étaient centrées sur l'immédiat, les mondanités, tout plaisir émoustillant les sens. Pour eux, les prêtres représentaient un ordre obsolète ; ils représentaient le passé, tout ce qui était considéré comme

[698] Texte en annexe.
[699] Ventura García Calderón, *Narrativa completa*, vol, I, p. 110.

archaïque, par opposition à la modernité. Faire des prêtres un repoussoir s'est par conséquent avéré un mécanisme de critique envers un système retardant l'entrée dans le monde moderne.

Le caractère satirique peut être décelé de manière subliminale dans le prénom des trois jeunes gens : Guillermo, Gastón et Gabriel (trois prénoms commençant par la même lettre), assis à une terrasse à boire de la bière et de l'absinthe, représentants d'une bourgeoisie qui réclame des changements, mais qui en même temps dénature les projets que supposent ces changements. Sous cet angle, la modernité représente et annonce une vie beaucoup plus légère et frivole, comme le montre bien l'auteur de ces nouvelles. Cependant, l'intention n'est pas de caricaturer ces personnages, loin de là. Il s'agit seulement d'un point de départ pour que l'anecdote que rapporte l'un d'eux ait la profondeur nécessaire pour montrer les sensibilités – et les changements des mentalités – des hommes en général, et des Latino-américains en particulier.

Dans cette nouvelle, l'intervention d'un narrateur externe est minime. L'histoire s'appuie sur le discours des personnages, à travers un dialogue habile, plein d'ironie et où la trame expose trois objets : un prêtre, une femme malade et la religiosité. Guillermo va évoquer son aventure, et dans cette tentative, la narration montre quelles sont les priorités de ces héros : séduire des femmes. Mais précisons que cet exercice de séduction obéit davantage à de nouvelles règles de la société, des modes de la modernité, qu'à de véritables désirs sentimentaux. C'est pourquoi, la séduction est incarnée par des femmes représentant cette société bourgeoise. Les posséder revient en quelque sorte à posséder l'intimité de la modernité. Dans une description de l'une des maîtresses de Guillermo, la femme est ainsi présentée : « Morena, cabellos negros, treinta años, supremo confort, supremo chic ». Derrière cette image, on a en général la représentation d'une femme mariée – ce qui est normalement suggéré par l'âge – et en tant que telle, représentante d'un statut social et religieux contre lequel il faut se rebeller. Sous cet angle, dans le milieu moderniste, l'infidélité est un acte politique, une rébellion face à un système qui insiste pour maintenir les codes du XIXe siècle à l'aube du XXe. Bien que cet objectif ait été plus évident et plus radical dans les *Cuentos malévolos* de Clemente Palma, García Calderón s'est servi davantage de l'image de la femme et de ses représentations de modernité.

Dans l'anecdote, la maîtresse de Guillermo – qu'il considère comme l'amour de sa vie – est gravement malade. Ce qui est intéressant, c'est que le narrateur ne détaille pas les causes de sa maladie. En général, aucune des nouvelles de ce recueil ne comporte la moindre

explication scientifique, malgré le fait qu'à cette époque les progrès de la médecine et de la biologie étaient largement relayés par les revues spécialisées et la presse locale. Dans cette nouvelle, le protagoniste est rapidement informé de la maladie de sa maîtresse, annoncée par une femme de chambre. Cependant, ces informations sont amenées par l'insertion de phrases satiriques, comme celle utilisée pour présenter la domestique dont on dit qu'elle la connaissait « por haberme prestado unos servicios clandestinos[700] ».

S'ensuit un dialogue burlesque tandis qu'ils essayent de concevoir un plan pour que l'amant puisse accéder à la chambre de la malade sans que le mari n'en sache rien. À plusieurs reprises des exclamations telles que « ¡Dios mío, Dios mío! » sont intercalées mais avec une connotation ironique, comme proférées par un croyant. L'ironie n'est pas gratuite comme on aurait pu le croire, mais prépare la suite de la nouvelle, créant une situation classique dans les histoires de liaisons amoureuses. La domestique a proposé de demander à un prêtre de lui prêter sa soutane, afin qu'ainsi déguisé, l'amant puisse voir la malade.

Dans cette histoire, il est intéressant d'observer comment se manifestent les contradictions des personnages. D'un côté, dans le but de voir une dernière fois sa bien-aimée vivante, l'amant finit par accepter de faire une prière en son nom, et il insiste sur ses souvenirs d'enfant quand il allait au catéchisme. Il déclare : « Tenía yo palabras de creyente. No era falsa. En esos instantes sentí nostalgia de mi fe pasada[701] ». Vers la fin du récit, avec la même intention, il raconte : « Y yo, casi sincero, porque de la lejana niñez venían brisas de fe, le prometí: -Sí, rezaré, señor[702] ». Alors que l'homme moderne retrouve timidement sa foi, le prêtre accepte de prêter la soutane car la situation lui rappelle une femme. Le texte nous dit : « Pero aquel hombre, sin duda, había amado en su juventud, sin duda había llorado como yo[703] ». La mémoire des deux hommes les ramène à la foi et à la passion ; le mobile de leurs actions respectives a été une femme fragile et malade. Ici, il est pertinent de citer la réflexion de Catalina Pérez Abreu :

[700] Ibíd., p. 111.
[701] Ibíd., p. 114.
[702] Ibíd., p. 116.
[703] Ibíd., p. 113.

> Lo femenino como algo que fascina y que se rechaza al mismo tiempo porque se teme, y que ha de controlarse por medio de un sistema de representación creado por el centro patriarcal donde la mujer aparece como causante de la enfermedad moderna[704].

Dans cette nouvelle, du point de vue du prêtre, la femme vit dans le péché, et bien qu'il cède à sa nature passionnelle en prêtant ses habits à l'amant, il récupère finalement son statut d'homme d'Église, même s'il se sent coupable à cause de cette femme. Il l'expose ainsi à l'amant : « Hijo mío, ambos hemos cometido un pecado ». Ensuite, dans un acte symbolique, il brûle les vêtements utilisés par l'amant bourgeois avant d'exiger qu'il ne prie pour le salut de son âme. Le jeune homme accède à sa demande, mais va garder en lui l'image d'abandon et de fragilité de sa maîtresse. Et c'est cette agonie qui le séduit et le rend triste. Au moment de la rencontre, le narrateur-protagoniste décrit ainsi la scène : « Era conmovedor el florecer de una risa en esa palidez. Casi olvidábamos a la visitante terrible. Parecía resucitar con besos[705] […] ». L'auteur allie des images de beauté et de fascination à des termes qui renvoient à l'agonie (« esa palidez ») et des euphémismes (« la visitante terrible ») pour faire allusion à la mort. La mort en elle-même n'est pas attirante comme dans la conception romantique ; ce qui l'est, c'est la beauté dans l'agonie. La description de ce moment dans la nouvelle révèle au protagoniste une nouvelle image sublime de la mort :

> Pero se había fatigado con tan ruda emoción este cuerpo, que siempre fue tan frágil. Se adormeció un instante sobre mi pecho y al despertar, sobresaltada, se apelotonó en mis brazos como para que la defendiera contra la muerte. Yo ignoraba que se podía morir tan delicadamente. Con un beso murió. ¡Suave destino para una enamorada[706] !

L'allusion à la fragilité de la femme est récurrente dans cette nouvelle, comme si les femmes n'étaient pas préparées aux difficultés et aux obligations de la vie de l'époque, tant au niveau sentimental qu'émotionnel ou social. C'est pour cette raison que la mort apparaît comme un sacrifice et une sublimation pour accéder à un état de pureté, car la société qui est censée protéger les femmes, les dégrade aussi. Cependant, la mort d'une femme a perdu tout dramatisme dans ce passage. Elle devient délicate. L'adjectif « suave » est opposé et fait disparaître ce qui pourrait être un destin « tragique » pour une femme amoureuse.

---

[704] Catalina Pérez Abreu, "La mujer como enfermedad y muerte en el proyecto modernista: Notas para un estudio", [en línea] en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, n° 30, https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/mujermod.html
[705] Ventura García Calderón, *Narrativa completa*, vol. I, p. 114.
[706] Ibíd., p. 115.

Bien que le mari de la femme agonisante ne joue pas un grand rôle dans cette nouvelle, un passage critique le modèle qu'il représente : la famille bourgeoise dans les nouvelles sociétés qui, de façon ambivalente, sont régies par des stratégies de domination exercées sur la femme. Selon Catalina Pérez Abreu, cette femme malade dans la modernité avait l'air d'un sujet dominé, soumis aussi bien par son père que par son mari, et cette image de la femme « se convirtió en un modelo burgués que intentó imponer, con buen éxito por un tiempo, el sistema patriarcal como parte del modelo de su sistema de valores en tiempos de modernización a través de las principales ciudades latinoamericanas[707] ». Cela explique la critique et la première réaction de l'amant pour délégitimer l'image du mari en parlant de lui comme d'un « un ser mezquino y torpe ». Cependant, de la même façon que la femme a assimilé l'amant au prêtre, l'espace d'un instant, le mari est aussi en prière :

> En ese instante sentí que su dolor era hermano del mío. Yo estaba de rodillas, disimulando con musitados rezos y la cabeza baja, mi palidez y mis lágrimas […]. El marido, de rodillas también, se sacudía con un sollozo profundo que hacía crujir la madera del lecho.[708]

Ainsi, nous voyons plusieurs images de la masculinité représentés avec une identité contradictoire au début du XXe siècle. Les hommes sont tous confrontés dans cette nouvelle à la figure féminine : ils se lamentent chacun à sa façon de ce que représente la perte de cette femme-épouse-amante-infidèle-croyante. Par ailleurs, nous voyons qu'à la fin de la nouvelle, l'auteur préfère reprendre un ton satirique pour ôter de la solennité et de la tragédie à cette histoire d'amour moderniste. Dans la conversation des jeunes bourgeois, la femme est laissée de côté et ils se retrouvent sur les plaisanteries visant le prêtre. Même le narrateur, Guillermo interpelle un de ses amis en l'affublant du terme *comecura*, et toute l'histoire précédente prend alors une tournure anecdotique. Malgré cela, la critique et les représentations symboliques de la femme constituent un thème récurrent dans ce recueil de nouvelles de Ventura García Calderón, thème qui présente une grande complexité.

3.2.2 Femme, pouvoir et modernité

[707] Catalina Pérez, *op. cit.*
[708] Ventura García Calderón, *Narrativa completa*, p. 115-116.

En se référant à la construction du personnage féminin dans la prose moderniste, José Luis Calvo Carilla soutient que :

> "[…] también se nutre de perdurables esencias románticas. Su evolución a través del naturalismo –escuela a la que le interesa más lo fisiológico que lo psicológico- generará un tipo de mujer patológico y anómalo[709].

Nous voyons alors que cette femme de la Belle Époque est la synthèse et en même temps la métaphore des nouvelles représentations de la modernité. Une autre approche pertinente à propos de la femme à la fin du XIXe siècle est la distinction faite par Luis Martínez Victorio. Bien qu'il se réfère à l'Europe, nous jugeons sa classification applicable à l'imaginaire latino-américain. La typologie qu'il nous offre est basée sur le comportement de la femme en fonction de ses rapports à la société et aux paradigmes masculins dominants[710]. Il évoque l'*ange domestique*, le type de la femme obligée de commettre une imposture sociale, qui exige d'elle une image de pureté et de soumission, en plus de céder ses biens à son mari. Nous avons ensuite la *femme ayant un passé* : dans cette catégorie de femmes, nous trouvons celles qui, à un moment de leur vie, expressément ou manipulées par d'autres, ont transgressé les règles sociales et subissent la condamnation de la société. Elles sont coupables. Dans cette typologie, nous pouvons aussi inclure la *femme fatale*. Dans la littérature elle est couramment présentée comme danseuse de cabaret. Dans les deux autres catégories est incluse la *prostituée*. C'est une femme en disgrâce, comme nous le verrons dans la nouvelle « Una chiquilla vino » de Ventura García Calderón. Martínez Victorio définit la *femme nouvelle*. Cette femme entretient des rapports étroits avec la formation du sujet moderne, ce qui suppose des réactions hostiles de la société masculine. Martínez la décrit ainsi :

> El tipo […] representa a la realidad social emergente de una mujer con cierta capacidad económica, perteneciente casi siempre a la burguesía, decidida a rebelarse desde dentro del sistema y a reivindicar su condición de mujer real frente a las interesadas mitificaciones de la sociedad patriarcal.[711]

Ce qui est intéressant dans ce cas précis, c'est que la construction de la femme en tant que personnage des textes narratifs modernistes révèle un personnage aux multiples facettes,

---

[709] José Luis Calvo Carilla, « La heroína modernista (La mujer finisecular en la novelas de Llanas Aguilaniedo) », en *A.L.E.U.A*, N° 8, p 27.

[710] Luis Martínez Victorio, "Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer en el fin de siglo", [en ligne], *Amaltea*, Universidad Complutense de Madrid, 2008. http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario20/Sem100324_Decadentismo_Victorio.pdf

[711] *Ibid.*, p. 7.

versatile, comme le modernisme lui-même. Cette typologie n'est évidemment pas rigide. Elle nous permet de voir comment dans les nouvelles modernistes, il y a aussi une mobilité entre ces types de femmes. Passer d'une condition à une autre était relativement fréquent. Ainsi se forme un imaginaire alternant les références sociales – constamment en tension – et les références physiologiques : les maladies, toujours liées aux expériences psychologiques et au plaisir charnel.

En analysant les relations entre la décadence et le modernisme, Silvia Molloy soutient que le modernisme « se apoya por un lado en la celebración decadentista del cuerpo como *locus* de deseo y placer y, por otro, ve ese cuerpo como lugar de lo perverso[712] ».

Une des nouvelles de Ventura García Calderón les plus représentatives à ce sujet est la première du recueil qui apparaît sous le titre « La esclava »[713]. Dans ce texte, nous pouvons trouver une série de références à la vie moderne, qui, du point de vue de García Calderón, ne prétendent pas différencier la femme latino-américaine de celles du reste de l'Europe. Ensuite nous pourrons confronter ce modèle de femme moderniste européenne avec les autres modèles dans ce volume.

L'histoire se passe aux États-Unis, non pas par hasard, mais parce que ce pays est considéré comme l'épicentre de la modernité par les personnages. L'espace dans lequel se retrouvent tous les personnages est une pension, une image d'auberge, un lieu de passage, mais qui simule une maison de famille, ou comme le dit le protagoniste et narrateur, un jeune Péruvien dénommé Mauricio Landa[714] : « la casa, en su modestia, podía satisfacer sin embargo al más exigente enamorado del *home*[715] ». Dans cette prétendue harmonie familiale, plusieurs personnages représentent des hommes modernes ou tentant de s'insérer dans la modernité occidentale. Ainsi, nous voyons apparaître un Japonais qui voyage pour réactualiser ses connaissances en matière de construction de normes ou de musées – le narrateur en doute, mais c'est un indice de l'idéal de modernité du Japonais – ; un couple de musiciens français, qui représente une culture démodée, déguisée pour garantir son raffinement et occulter ses véritables passions décadentes ; un Égyptien dont l'exotisme fusionne avec les goûts occidentaux, et un Américain dont l'esprit pratique est visible en bien des occasions, et qui

[712] Silvia Molloy, *Poses de fin de siglo*, p. 27.
[713] Texte en annexe.
[714] Ce nom a été utilisé Ventura García Calderón lui-même, comme pseudonyme pour diverses publications, surtout relatives à sa poésie. Par exemple, sous ce nom, il s'est cité lui-même dans sa célèbre sélection de poèmes modernistes.
[715] Ventura García Calderón, *Narrativa completa*, p. 85.

considère la ville de Boston comme une nouvelle Athènes, la nouvelle capitale du monde culturel, mais aussi le centre de l'essor économique. Tous ces hommes aux horizons et aux habitudes différentes, modernes ou représentants de cultures en cours de modernisation, succombent à l'image envoûtante d'une jeune Française[716] prénommée Zelmira.

La description de ce personnage féminin permet d'analyser la multiplicité des regards qu'on peut poser sur elle, mais uniquement depuis une sensibilité moderne. La nouvelle alterne subtilement une double image de Zelmira, qui n'est apparemment perçue que par le narrateur de l'histoire. En le voyant pour la première fois, il dit d'elle :

> Su palidez consumida, bien rimaba con el negro de los cabellos. En la meliflua languidez de la sonrisa había una pena arcana y de toda su persona un poco frágil, se escapaba un escandaloso olor de chipre inglés[717].

Dans la description précédente, nous pouvons déceler les traits habituels d'une beauté décadente occidentale tellement appréciée par les modernistes latino-américains, qu'elle était répétée dans leurs récits. La pâleur a toujours été associée à la mort, comme une sorte d'image séductrice, que Ventura García Calderón différencie de la couleur noir – autre référence mortuaire – de la chevelure féminine. Les modernistes, comme l'auteur que nous analysons, employé souvent des expressions qui, à la manière d'un oxymore, relient deux concepts opposés entre eux – beauté/mort –, créant une signification originale. Ainsi, dans la deuxième phrase de la citation, nous voyons le lien particulier qui se tisse entre les mots « languidez », « sonrisa », « pena », etc. Dans un autre passage, lors d'une visite du protagoniste, accompagné de l'Américain au musée Tate Gallery, les deux avouent être en extase devant « aquellas divinas tísicas de Rossetti » et sont surpris en découvrant la ressemblance entre le personnage féminin du tableau *El rey Cophetua y la mendiga*[718] et Zelmira. Le narrateur le décrit : « Era la misma belleza triste cuya fatiga conserva la huella de los antiguos hombres en los caminos. Era la Zelmira de la primera noche[719] ».

---

[716] Silvia Molloy souligne : « también destaca que entre los modernistas hubo la tendencia a producir una recreación infantil en sus personajes femeninos de más de veinte años. Este rasgo lo podemos observar también también en este cuento, con la presencia de "niñas bellas", que aparecen igualmente en los cuentos de Clemente Palma ». Véase, Silvia Molloy, *Poses de fin de siglo*, p. 154.
[717] Ventura García Calderón, *Narrativa completa*, p. 87.
[718] Tableau peint par Edward Burne-Jones en 1884.
[719] Ventura García Calderón, *Narrativa completa*., p. 89.

Cependant, cette description de la beauté féminine cohabite avec une autre description de Zelmira, provoquant ainsi cette double représentation, mais, cette fois, à partir d'une image plus habituelle de la modernité, la mode, la frivolité.

Pour bien comprendre les stratégies de cette nouvelle péruvienne, il convient de citer ici une réflexion de Michel Foucault dans laquelle il explique et établit la relation entre la modernité et la mode :

> La modernité se distingue de la mode qui ne fait que suivre le cours du temps : c'est l'attitude qui permet de saisir ce qu'il y a d'« héroïque » dans le moment présent. La modernité n'est pas un fait de la sensibilité au présent fugitif ; c'est une volonté d' « héroïser » le présent.[720]

Les personnages de cette nouvelle de García Calderón, à partir de la posture cynique et ironique du narrateur, affichent une attitude provocatrice à l'égard du présent héroïque. Le narrateur décrit la jeune femme : « Pero en la noche siguiente, con audaz escote y bien peinada, me pareció haber cambiado. Su risa trinaba a cada instante escalas locas[721]. » L'héroïne adopte les comportements qu'elle a acquis de l'éducation américaine – sa mère insistait sur cette valeur. De plus, nombre de personnages tentent de valoriser cette image moderne à différents moments de l'histoire. L'Égyptien affirme au narrateur : « Su amiga me parece el tipo de joven moderna. Sus maneras desenfadadas son de una generación que va al matrimonio con escasa inocencia [722] […] » et un jeune Français lui répond: « Es una mujer moderna. El arte, la literatura, todo le interesa[723]. » À travers ces deux façons de caractériser la modernité féminine, nous voyons l'importance d'une expérience charnelle au-delà des conventions sociales, comme de l'éducation et l'intérêt pour toutes les expressions culturelles – les expressions anciennes et modernes. Sous cet angle, ces femmes attirent des types d'hommes excessivement différents, tant ceux qui représentent la modernisation économique que les jeunes bourgeois décadents, intellectuels et raffinés. À ce propos, Catalina Pérez soutient que « la Eva moderna, o modernista, es la mujer frívola y tentadora que corrompe a la sociedad, es decir, a los hombres forjadores de sociedades[724] ». Mais, paradoxalement, cette femme se corrompt aussi dans ce processus modernisateur et sa beauté extérieure et séductrice est dégradée par une logique masculine contradictoire qui, d'un côté

[720] Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », p. 569.
[721] Ventura García Calderón, *Narrativa completa*., p. 89.
[722] *Ibid*., p. 92.
[723] *Ibid*., p. 103.
[724] Catalina Pérez, *op. cit.*

désire la modernité de cette femme, mais d'un autre la réduit et la limite selon les modèles patriarcaux, comme l'a relevé Catalina Pérez[725].

Dans cette nouvelle en particulier, lors d'une révélation du personnage américain lui-même, nous apprenons qu'il a eu une aventure avec Zelmira, quand elle avait déjà avoué son amour pour le narrateur-protagoniste. Ayant la certitude d'être découverte, la femme confesse finalement que son comportement est dû à une maladie diagnostiquée par les médecins. À cause de cette maladie révèle Zelmira « cuando la miraba un hombre fuerte con deseo, sentía la necesidad de ser su presa, » à quoi elle ajoute « – Soy su esclava ¿comprendes? Nunca he sentido sino esta necesidad de sumisión[726] ». Pour l'Américain, cette conquête de la jeune femme a signifié le triomphe de sa virilité, du pouvoir qu'il représente. D'une certaine manière, cet Américain est vu comme le nouveau roi et Zelmira, comme la mendiante du tableau d'Edward Burne-Jones, soumise aux nouvelles règles de pouvoir, que le narrateur-protagoniste ne parvient même pas à distinguer. À un moment, le narrateur assure que c'est Zelmira qui domine et contrôle la passion d'autrui. Dans un passage, il dit : « Éramos sus muñecos, criaturas de trapo a quienes se puede destrozar en añicos[727]. » Et quelques lignes plus bas, essayant de trouver une explication au comportement de Zelmira et à son infidélité avec lui, il propose la réflexion suivante :

> Sin duda con el yanqui, por ser de raza práctica, no halló mejor manera de hacerlo esclavo que otorgándose. Pero a nosotros, sentimentales manidos, debía bastarnos con una ojeada eléctrica, una lánguida conversación al atardecer, el demorado roce de una mano[728].

Cette double perception de la domination rapproche cette nouvelle d'autres textes du recueil de Ventura García Calderón. Toutes les relations sentimentales et passionnelles sont prises en compte depuis une nouvelle perspective de soumission et de pouvoir. La même chose se passe avec la manière d'endosser le rôle masculin : il y a les esclaves et les dominateurs, ou selon les termes de la nouvelle : *los prácticos* y *los sentimentales manidos*. Ces derniers sont principalement les victimes des femmes modernes. Elles sont victimes et bourreaux. Selon la logique du récit, il est vraisemblable, que dans cette nouvelle un jeune Français, amoureux de Zelmira, finisse par se tirer une balle dans la tête, et provoquer ainsi la

[725] Ventura García Calderón, *Narrativa completa*., p. 89.
[726] *Ibid.*
[727] *Ibid*., p. 98.
[728] *Ibid*.

fuite de cette femme. Nous voyons alors que la représentation de la femme moderniste est multiple et conflictuelle, et surtout prisonnière des nouvelles règles de la société moderne.

3.2.3 La maladie masculine et les espaces de la bourgeoisie

3.2.3.1 « Un imbécil »

Dans la nouvelle « Un imbécil » de Ventura García Calderón, nous pouvons trouver quelques éléments représentatifs de la construction de la bourgeoisie moderne et de ses contradictions. Comme dans les nouvelles mentionnées précédemment, nous sommes en présence d'un jeune bourgeois rentier qui choisit de ne pas travailler. Aucune allusion quant à ses occupations, bien au contraire, cet homme mène une vie dissolue. Le premier paragraphe illustre ce type de vie à la fin du XIXe siècle dans les sociétés modernes ou en voie de modernisation :

> Con el pretexto de una afección a los bronquios mal curada, se fue Felipe Arval a aquella playa elegante. En realidad iba a flirtear con damas cosmopolitas y estirar una pereza de lagarto bajo el bochorno del sol[729].

La bourgeoisie victime de maladies, principalement respiratoires, se retrouve dans les stations balnéaires les plus prestigieuses de la ville, où l'espace de repos devient à son tour un microcosme de la société moderne. C'est un lieu d'exhibition, de frivolité, de représentations de pouvoir. Bien sûr, cet endroit représente aussi un espace décadent où la maladie et la mort attirent les jeunes gens sensibles à l'amour et en quête de passions, tel Felipe Arval. Ce personnage se fait passer pour un autre malade pour pouvoir loger dans ce lieu accueillant où le centre de la vie sociale est un casino, qualifié par le narrateur de « un refugio de pecadores », et de cette façon, séduire les femmes malades. C'est un lieu de loisir, de vide, d'inaction, en contradiction avec le modèle dynamique du nouvel homme industriel. Felipe Arval est loin de tout cela. La station devient le symbole des contradictions de la société bourgeoise moderne. Le narrateur oppose la nature aux maladies de ses pensionnaires :

[729] *Ibid.*, p. 117.

> De la copa del golfo azul, la brisa llegaba tan perfumada que no alteraban su alegría las toses cavernosas o el paso de una silla de ruedas donde miran dos grandes ojos tristes[730].

L'atmosphère créée offre aux personnages un environnement propice à la séduction, où les femmes resplendissent malgré la maladie. En se référant à son personnage principal, le narrateur dit que peut-être « le convendría alguna linda tísica[731] ». Nous retrouvons la stratégie de García Calderón lorsqu'il présente le cas d'autres femmes dont nous pourrions dire que la maladie est morale, comme un signe de la modernité. Felipe Arval découvre un couple marié qui attire aussitôt son attention. L'homme est malade, il est présenté comme un quinquagénaire qui a l'air beaucoup plus vieux. L'image de cet homme malade contraste avec celle de sa femme décrite comme extrêmement belle et séduisante. Il est intéressant de remarquer que pour le public bourgeois de ce casino, la femme est cataloguée de « cocota ». Le terme vient du français « cocotte » et en Amérique latine, à la Belle Époque, il a rapidement signifié prostituée de luxe ou courtisane. Le terme a aussi été associé aux maladies vénériennes. Cette dernière acception est appropriée pour établir la relation particulière existant entre cette femme et son mari malade.

La nouvelle montre le jeu de séduction de Felipe Arval à l'égard de cette femme attirante. Le mari malade lui-même qui dénonce l'infidélité de sa femme devant Arval. Le mari se révèle être « un hombre miserable, como un hombre que ya no tiene orgullo, ni dignidad siquiera[732] ». Ce mari a succombé à la beauté de sa femme, mais également à son infidélité. Cet homme est incapable de l'abandonner ; il préfère accepter sa condition de mari trompé et d'homme soumis.

Nous pouvons trouver exactement la même stratégie de confession de la part du mari trompé qui supporte la douleur de l'infidélité, dans la nouvelle intitulée « El marido ». Ce bref récit est à proprement parler une discussion entre amis (tous jeunes, sauf l'un d'eux) sur l'infidélité et les hommes trompés. Nous retrouvons les jeunes bourgeois qui préfèrent une vie calme, sans travailler, occupés à séduire des femmes – célibataires ou mariées. La possibilité qu'à un moment, ils deviennent des maris trompés est également évoquée. Leur attitude est insolente, comique ; le thème central est l'ambigüité des maris qui non seulement supportent cette situation, mais en même temps favorisent la tromperie et en font une des conditions

[730] *Ibid*.
[731] *Ibid.*
[732] *Ibid*., p. 121.

d'une vie conjugale salutaire, conforme aux dynamismes, de la modernité. Cependant, le plus âgé du groupe, don Julián, quitte la réunion avec le narrateur de cette nouvelle ; il déclare :

> -Ustedes los jóvenes son muy intransigentes. No ven matices. Hace un momento condenaba usted, por ejemplo, a los maridos engañados, o mejor dicho, consentidos. Adivina usted todos los dolores que puede encerrar ese tipo juzgado tan ridículo. Mi querido Roberto, voy a contarle una historia[733].

À partir de ce passage, nous voyons que don Julián affiche non seulement une différence de générations, mais aussi un regard différent qui distingue ce qui relève du sentimental, du passionnel et du sexuel. De cette façon, Ventura García Calderón élargit sa palette et nuance de l'image des protagonistes de la société moderne. Dans le cas concret du personnage de don Julián, la honte le conduit à raconter son histoire personnelle comme si elle était arrivée à quelqu'un d'autre. Malgré ce jeu d'impostures, le personnage de Roberto – le narrateur principal – sait parfaitement qu'il s'agit de la vie de don Julián lui-même. Il justifie sa soumission d'homme trompé par le fait de s'être marié avec une belle jeune fille de dix-sept ans, juste pour les avantages sociaux et économiques qu'il pouvait lui offrir.

Si ce genre de conventions fréquentes à l'époque (les mariages de convenance entre des hommes d'âge mûr et riches et les jeunes filles de bonne famille) ont été le sujet d'histoires satiriques, García Calderón accentue la dimension tragique. Il tente de revisiter d'anciens thèmes, y compris ceux traités par les romantiques et les naturalistes un peu plus tôt, mais depuis une perspective qui témoigne des nouvelles complexités et de l'ambivalence entre la modernité et l'imaginaire moderniste.

De la même manière, outre la représentation du mari trompé dans les sociétés modernes, il nous montre aussi l'amant rendu fou par la femme moderne. Dans ce cas, les hommes sont jeunes, fascinés par la sensibilité moderniste, le raffinement, l'idéalisation de l'amour et de l'amante malade, la beauté décadente, mais dans ces explorations passionnelles, les amants découvrent les autres facettes de ce genre de femmes. En particulier, pour compléter ces images des personnages de García Calderón, nous nous référerons aux nouvelles « Un beso, nada más » et « El profesor del amor ».

[733] *Ibid.*, p. 132.

3.2.3.2 « Un beso, nada más »

Le narrateur-protagoniste adresse le récit intradiégétique à l'infirmier d'un hôpital psychiatrique, mais nous ne l'apprenons qu'à la fin de l'histoire. Au début, l'histoire est présentée comme un monologue interminable face à un interlocuteur silencieux. Le motif de sa conversation est l'évocation de son ancienne maîtresse, une femme russe, très loin du modèle de la femme frivole qui peuple ses autres histoires. Ici, Marfa est même comparée aux hommes modernes. Elle est décrite en ces termes : « Era femenina, femenina pero, ¿cómo se lo diré?... sabía todo, sin los pudores conventuales ni tampoco la elegante desfachatez de una demi-vierge…» puis :

> "Había seguido cursos en la Sorbona, residiera dos años en Heidelberg y conocía el mundo como un inglés. ¿Se figura usted el encanto de charlar, sin pedantería, con una mujer inteligente, bonita y desencantada?"[734]

La séduction de cette femme est différente de celle des femmes des autres récits. L'attraction qu'elle exerce est plus intellectuelle que passionnelle. Cependant, cette nouvelle image de la femme crée un conflit intérieur chez le protagoniste qui tente de la séduire en usant des signes destinés aux *beautés décadentes*. Or cette femme est différente. Lors d'un voyage, il arrive à l'inviter à se promener sur le lac, la nuit, dans le but de lui avouer son amour, mais, bien qu'il ait connaissance de ses manières différentes – presque masculines, aux dires du narrateur – il est épouvanté par une terrible réflexion que lui livre Marfa, à propos de l'amour :

> -No, Rodolfo, no debemos querernos. ¿Para qué? Para llorar después. Mire, soy vieja. A los treinta ¿no es vieja una mujer? ¡Y lo que he vivido! Pocas mujeres han vivido más. He frecuentado todos los medios, leído libros que envejecen… Sé que nuestro amor, como todos, no dudaría…Un año, diez años… ¡qué importa, si no es toda la vida![735]

Alors que parmi les concepts modernistes dominait l'idéal de la beauté éphémère et de l'amour représenté en un seul instant de passion, dans cette nouvelle, c'est le sujet aimé qui prend de la distance par rapport à cette manière passive d'appréhender l'amour. Pour elle, l'amour est condamné dans les sociétés modernes. Mais c'est la société elle-même ainsi que la culture qui lui ont apporté cette capacité d'analyse et de réflexion, et également l'amour et les passions. Elle confesse à son bien-aimé qu'elle ne lui dit pas cela « por crueldad o

[734] *Ibid.*
[735] *Ibid.*, p. 140.

coquetería », mais à cause de l'éducation qu'elle a reçue, entourée d'hommes modernes, et en étant traitée comme l'un des leurs. Pour cette raison, elle enjoint Rodolfo de ne pas la considérer comme ces autres maîtresses. Marfa dit :

> -No me engañe, Rodolfo. No habla usted a una de esas mujeres frívolas que juegan sin quemarse a la comedia del amor. Yo soy terriblemente seria. Solo comprendo el amor para toda la vida, indefinido, hasta el despertar de la muerte[736] […].

Ces réflexions ont eu un effet destructeur sur le protagoniste : elles ont altéré sa vocation de séducteur, ainsi que les habituelles doubles images de virginité et de séduction. Cette confusion chez le narrateur atteint le climax quand Marfa lui présente une arme avant de lui proposer qu'ils se suicident tous les deux afin de perpétuer leur amour. Toutes ces actions provoquent des troubles mentaux et des doutes chez le protagoniste, à tel point qu'il se demande si tout ce qu'il a raconté ne fait pas partie d'un rêve. Il est intéressant de voir comment de cette façon, l'auteur prétend montrer une ambiguïté dans les faits racontés, comme dans les nouvelles fantastiques, étant donné que ce qui est vécu ou rêvé par le héros échappe aux référents, code amoureux à l'intérieur de l'imaginaire moderniste.

3.2.3.3 « El profesor del amor »

Dans le cas de la nouvelle « El profesor del amor », le narrateur met en scène l'archétype de l'homme décadent et moderne à la fois. Dès les premières lignes du récit, il le présente comme un membre de « la banda cosmopolita de nomades modernos que rencontrâmes en Niiza o en Trouville, siempre el oral Floride y una sonorisa de fatiga en los labios[737] ». À partir de cette description, nous devons préciser que bien que cet homme moderne soit européen, il est perçu par un moderniste latino-américain. Même si ces nouvelles ont été publiées en France et écrites par un auteur francophile, presque considéré comme français, elles étaient destinées à un lectorat péruvien. Par conséquent, nous devons envisager cette image du décadent européen de ce point de vue par rapport à l'intentionnalité de l'auteur qui, malgré sa connaissance de ce monde européen de fin de siècle, affiche toujours une distance face aux comportements des hommes de ces sociétés modernes européennes, mais également un grand intérêt pour évoquer et analyser les différences.

---

[736] *Ibid.*
[737] *Ibid*. p. 151

Comme les descriptions de femmes modernes où la beauté résiste à la mort, générant dans cette symbiose une nouvelle catégorie de beauté décadente, les hommes ont aussi certains de ces traits. L'image du sourire fatigué s'oppose à la fleur communément à la boutonnière. García Calderón s'appuie sur deux détails pour symboliser la nature de son personnage. Pour développer l'imaginaire quant au portrait de ces décadents, le narrateur offre une description suggestive :

> Siempre me había sorprendido el rostro ambiguo. Viejo parecía y era seguramente joven. Los ojos vidriosos y enrojecidos miraban con una insolencia tan amable que nadie pensaba en enfadarse. Con el negro espesor del entrecejo contrastaba la espumosa barba rubia[738].

Cette citation met en évidence le caractère négligé de ce personnage décadent à travers une image dont l'ambiguïté, comme pour les femmes, suscite un sentiment particulier. La contigüité entre le *vieux* et le *jeune* est surprenante. À la différence des femmes modernes, avoir un visage d'homme mûr confère une plus grande capacité de séduction. Mais ce visage doit en outre posséder des traits maléfiques, toujours liés à la représentation du diable ; ici les yeux rougis et vitreux sont compensés par l'expression « insolencia tan amable » et l'effet immédiat sur les autres. Le contraste chromatique est un procédé de García Calderón pour particulariser le personnage moderniste. Preuve en est le contraste des images « entrecejo negro » et « la barba rubia », et la conscience du narrateur qui souligne l'opposition et son effet instantané de répulsion.

Le portrait du personnage moderniste a aussi un rapport avec son style de vie et les lieux bourgeois qu'il fréquente. Pour le narrateur, le plus flagrant est le caractère séducteur de son ami, qui est présenté comme un Don Juan ; il précise cependant la caractéristique distinctive de ce type de personnage en disant de lui que c'est un « *homme à femmes* que las domina sin sentimentalismos[739] ». Il réserve à cette caractéristique un espace qui lui est consubstantiel, une suite luxueuse dans un hôtel parisien, destiné à des familles aisées et comme le dit le narrateur « separadas de la república ambiente por muros altos ». Le luxe et l'exotisme de la demeure que visite le protagoniste rappelle le luxe du palais décrit par Rubén Darío dans sa nouvelle très connue « El rey burgués », mais qui se déroule dans un espace et

[738] *Ibid.*
[739] *Ibid*., p. 152.

un moment contemporains de récit, c'est-à-dire à la Belle Époque. La description qu'il fait de l'endroit exotique et décadent va de pair avec celle de l'homme décadent :

> En bata cubierta de ramajes salió a recibirme el conde, invitándome cigarros que eran "obsequio de su amigo el Jedive". Estábamos en un salón extraño, desconcertante, abigarrado, donde se avecinaban, en calculado desorden, panoplias, vasos chinos, lienzos de abuelos tiesos y pavoneados en sus ropas de corte, consolas ovales sobremontadas en Cupidos y sátiros de bronce, y en todas partes chineros llenos de bagatelas caras, restos de mil civilizaciones […].[740]

À la différence de « El rey burgués », chez García Calderón, l'observateur émerveillé découvre que le comte n'a plus conscience de la valeur des objets exotiques. La rapidité de la modernité, du progrès industriel et économique fait que ses représentations, comme le luxe démesuré, effacent les repères culturels originels – ceux qui apportent cet exotisme – et ces intrus deviennent des objets propres à une modernité qui cohabite de manière contradictoire avec l'ancien régime les intégrant à un présent qui leur ôte toute valeur. Le comte parle de ses pièces de musée : « Es terrible vivir con estas maravillas. Casi parecen vulgares con el tiempo ». Suivant cette logique, la beauté et l'admiration provoquent des insatisfactions, qui elles-mêmes en créent d'autres. De cette manière, la maison du comte se transforme en musée thématique de ses passions. Les objets exotiques sont laissés de côté au profit d'un autre musée ayant davantage d'impact et d'une laideur exquise aux yeux du comte. Ce dernier invite son visiteur à observer dans une autre salle une étrange collection de femmes de cire, toutes dans les attitudes quotidiennes d'une vie somptueuse. Chacune d'elles représente les anciennes amours du comte. L'objectif de cet homme est de pérenniser l'amour qu'il a reçu, pas celui qu'il a donné car pour lui, c'était une somme de passions avec différentes femmes. En montrant son pouvoir et son argent, il s'est servi des progrès de la technologie pour reproduire avec un phonographe les suppliques amoureuses de toutes ces femmes.

Il est intéressant de souligner que pour la construction de ce musée moderne de la passion, le comte fait appel à un sculpteur ainsi qu'à des techniciens. L'art et la technologie sont au service d'un même projet, financés par une aristocratie qui commence à admirer autant les originaux que les reproductions, à jouir des plaisirs artificiels offerts par la modernité. Tina Escaja nous rappelle que selon Saúl Yurkievich, « los modernistas tienen

[740] *Ibid.*, p. 153.

alma de coleccionista[741] ». Le comportement du comte est en totale adéquation avec cette opinion, d'autant plus, si nous prenons en compte selon Tinaja :

> En el deseo inherente de retener, con la pieza a coleccionar, el poder ritual perdido con la reproducción mecánica, se sitúa el afán fetichista del modernismo, si bien participa del nuevo registro moderno que sexualiza la imagen de la mujer[742].

Cependant, l'esprit décadent du comte ne pourrait pas se contenter longtemps de ce musée sonore de femmes de cire. Son attitude est beaucoup plus créative. Sa nature l'oblige à s'adonner à divers plaisirs, pas uniquement charnels ; il se délecte de la culture, de l'art, des livres. À propos des livres, il affirme : « Si tengo imaginación, ellos me darán todo. Cada novela me presta un alma. Es como un vestuario de alma[743] ». Grâce à la fiction il affirme : « Lloraré pasiones que no sentí pero que por un instante adopto[744] ». Ce personnage apparaît comme un chasseur d'êtres et de passions, aussi bien réels que fictionnels. Ce personnage a besoin de nourrir ces idéaux dans l'espace d'une société nouvelle. Voilà pourquoi il déclare au narrateur :

> A los veinte años, amigo mío, como otros sueñan en ser alcaldes o ministros, yo quise practicar todas las corrupciones. Desde los matices complicados del sentimiento hasta lujurias dolorosas. Sade fue mi maestro. ¿Por qué no habrá profesores de lujuria? Yo fui uno, amigo mío. ¡Qué fatiga! Después de ensayarlo todo, quedaba siempre el deseo del calofrío nuevo[745].

À l'instar du comte, les décadents réhabilitent le plaisir de corrompre pour immédiatement après négliger, abandonner la victime de leur corruption, créant ainsi une nouvelle femme malade. Le comte prend pour exemple la corruption d'une femme mariée, quadragénaire, ayant des enfants, soumise à une séance de caresses collectives, de laquelle, honteuse, elle s'est enfuie, mais où, attirée par la passion, elle est finalement revenue. Ensuite, le comte et ses amis l'ont rejetée et selon le comte : « […] ella misma mendigaba después a los mozos la caricia. Habíamos cultivado una histeria interesante. Vagaba por los corredores, flaca, afiebrada, con una mirada sumisa y pedigüeña[746]. » Dans cette nouvelle, la description

---

[741] Cité par Tina Escaja, "Sexo y nación en México de fin de siglo", [en línea], en: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n° 32, 2006, adresse : http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/skinyte.html
[742] *Ibid.*
[743] Ventura García Calderón, *Narrativa completa*., p. 157.
[744] *Ibid.*
[745] *Ibid.*
[746] *Ibid.*, p. 158.

de la femme soumise et malade a pour but d'intensifier le contraste des relations avec l'aristocrate. Mais il convient de préciser que, croyant que c'est le seul moyen de comprendre sa propre chute et sa propre corruption, le héros relate toutes ces aventures de corruption. Il raconte comment il a séduit une comtesse avant de l'exposer nue devant ses amis pour gagner un pari. Son image de corrupteur est amenée à un point extrême pour ensuite expliquer depuis la vieillesse et l'expérience – qui ont exacerbé ses passions et ses désirs –, de quelle façon en tentant de séduire une adolescente, il s'est retrouvé pris à son propre piège. L'adolescente initiée à la corruption abandonne son maître. La corruption a gagné le comte et en fait une victime des contradictions de la modernité.

3.2.4 Maladie et spiritisme

« La otra » est une autre nouvelle de García Calderón reflétant la complexité de la sensibilité de l'homme dans la modernité. La subtilité de cette nouvelle réside dans le fait que c'est l'une des rares où le fantastique devient plus évident, mais s'allie à l'esthétique moderniste. Dans ce texte, nous avons affaire à deux bourgeois latino-américains, exilés volontaires à Londres, profitant de l'inactivité que leur offre leur condition de bourgeois fortunés ennemis de la vie de labeur. L'un d'eux, le narrateur lui-même, propose l'ébauche d'un texte qu'il pense intituler « Éloge de la paresse ». Cette fois les protagonistes ne sont plus les jeunes gens des nouvelles précédentes, mais des hommes d'âge mûr qui se remémorent leurs aventures et leurs passions passées. Le narrateur donne la parole à un personnage, Ricardo Gual, qui raconte une étrange histoire d'amour.

Cependant, dès le début du récit de Gual, nous savons que son histoire traite d'une jeune femme morte. Il est question d'un amour de jeunesse avec une femme mariée, Laura, qui meurt au cours d'un de ses longs voyages avec son mari. Le récit correspond aux douloureuses histoires d'amours frustrés modernistes avec des femmes mariées. Toutefois, cet homme n'arrive pas à oublier sa défunte maîtresse et a recours au spiritisme. Nous avons déjà analysé d'autres nouvelles où le spiritisme est abordé depuis différentes perspectives. Le spiritisme n'était pas seulement une pratique dans la fiction, mais aussi dans la vie réelle des auteurs. Cependant, le spiritisme n'est pas l'axe central du récit, mais un repère pour justifier l'ambiguïté de l'histoire racontée par Ricardo Gual. Lui-même doute de cette pratique, mais la passion qu'il éprouve pour la défunte le pousse à continuer l'expérience. Il dit : « He seguido

practicando los ritos de las mesas parlantes, mas siempre encuentro argumentos de viejo positivista[747] ». Nous décelons l'ironie lorsqu'il fait allusion à ces histoires de fantômes, mais également un côté rationnel est présent. La multiplicité des croyances scientifiques et pseudo-scientifiques cohabitent chez les modernistes.

Le récit reprend les précédentes stratégies de la narration, grâce auxquelles le narrateur évoque une deuxième fois la séduction d'une femme mariée, épouse d'un vieux banquier. Nous retrouvons les deux bourgeois nouant des relations basées sur l'infidélité et le mensonge dans la société moderne. Cette fois, la particularité vient du fait que la séduction est faussée car Ricardo souffre d'hallucinations. Il croit deviner chez cette jeune femme le même rire que sa défunte amante. Ventura García Calderón semble ne pas vouloir donner la priorité au fantastique sur l'ensemble du récit, il préfère donc immédiatement offrir une justification potentielle à l'hallucination, en suggérant que le personnage a pu être conditionné par la lecture d'un livre :

> Acababa de leer un libro doloroso de Rodenbach y a pesar de los tormentos del personaje, yo anhelaba hallar también una "doble" semejante a la perdida amada, que en los minutos de pena pudiera resucitarme a la muerta por la voluntaria ceguera de mi cariño.[748]

Cette référence littéraire a une double fonction car sur le plan de la lecture d'un côté, elle fournit une justification aux hallucinations du personnage, comme nous venons de l'évoquer, et sur le plan de la réalité du récit de l'Autre, elle devient un objectif à atteindre pour le protagoniste lui-même. Ainsi, il se proposer de vérifier la véracité de ses visions. Il continue de voir non pas un fantôme – les deux femmes sont physiquement différentes – mais un double dans les détails, les mimiques, les actions… Il est intéressant de voir comment la *cécité* de l'amour offre de nouvelles *visions* au personnage de Ricardo. L'amour et la passion altèrent les sens et la perception de la réalité. Ce nouvel état mental engendre également des conflits dans une société qui exige la rationalité. C'est pour cela que le personnage ne supporte pas ce conditionnement excessif, et après avoir avoué son amour au double, à la réincarnation de sa maîtresse, celle-ci le repousse, entraînant un déséquilibre chez Ricardo et sa fuite. Il est encore plus déséquilibré en découvrant quelque temps plus tard que cette deuxième femme est aussi morte.

---

[747] *Ibid*. p. 185.
[748] *Ibid*. p. 187.

Nous sommes face à un récit dans lequel les dédoublements vont se multiplier, créant des réalités parallèles et contradictoires, car Ricardo décide de chercher des doubles successifs en toutes les jeunes femmes. Un projet pareil le conduit à la folie, les médecins de l'asile le considèrent comme un « cas désespéré », mais le narrateur ne voit pas les choses de la sorte. Il dit : « […] yo estoy seguro que al contarme la anécdota estaba perfectamente cuerdo[749] ». Cette affirmation nous force à admettre que dans son imaginaire personnel, il y a la possibilité de l'apparition d'un double, en le considérant comme un fait factice, alors que le récit de Ricardo lui-même a glissé des indices textuels qui laissent entendre le contraire et font penser au lecteur qu'il s'agit finalement d'une aliénation propre aux esprits décadents. Sous cet angle, nous pourrions considérer l'existence d'une échelle dans la galerie des personnages modernistes masculins ; d'un extrême à l'autre, nous rencontrons les décadents, du comte jusqu'aux jeunes bourgeois qui se complaisent dans leur monde de séduction et d'aboulie. La galerie des personnages féminins dans l'univers narratif de Ventura García Calderón mérite autant d'attention et peut différer avec l'analyse d'autres nouvelles de cette recherche.

« Vaticinio » est une nouvelle qui clôt cet ensemble d'histoires modernistes. Les thèmes du spiritisme et du pseudo-scientifique sont également présents, mais avec une perspective différente. Comme dans plusieurs nouvelles de ce recueil, ici aussi l'histoire se construit autour de la rencontre de deux amis. Ils partagent l'oisiveté et la méditation, et se livrent à des aventures de différente nature, mus par une insatisfaction constante générée par la vie moderne. Étant donné leur aisance financière, ces personnages n'ont pas besoin de travailler et revendiquent la paresse et le laisser-aller comme l'une des règles de leurs vies. Dans cette nouvelle, comme dans « La otra » précédemment analysée, la paresse est de nouveau mentionnée. Un des deux protagonistes a voyagé en Orient, attiré par l'exotisme et en quête de nouvelles façons d'appréhender le monde, mais l'autre personnage, le narrateur, précise que son ami « vino a encallar su pereza enervada en uno de esos pueblos de provincia donde los sueños se multiplican y crecen libremente como los perros en las calles[750] ».

Il est intéressant de voir comment l'adjectif « enervada » modifie la nature de cette indolence. Il lui confère une apathie qui à son tour provoque un état d'inquiétude, de crispation, qui peut à n'importe quel moment troubler la mollesse et conduire à une forme de passion. Les deux modernistes s'adonnent à la discussion. La conversation est la sublimation

[749] *Ibid*. p. 192.
[750] *Ibid*. p. 221.

de la paresse. C'est ce qui transforme leur condition ; les intellectuels deviennent frivoles : « Discutíamos sobre todo de noche, porque la luna favorece los pensamientos de irrealidad del mundo[751] […] ». C'est dans ce contexte, celui de la conversation, que les personnages acceptent beaucoup plus naturellement et légitiment leurs projets de vie et leurs nouvelles croyances. Eloignés de la foi chrétienne, opposés à cette croyance parce qu'ils considèrent que la douleur du Christ ne correspond pas aux esthétiques nouvelles, que la douleur du Christ « no es ni siquiera hermoso[752] », ils préfèrent choisir d'autres alternatives. Dans cette nouvelle, le narrateur expose ses croyances en ces termes : « Yo no creía entonces sino en las mesas parlantes y en las hadas. Pero él con una pasión que recordaba acedamente la viveza de mi pasada fe, hablaba de las transmigraciones[753] ».

Comme dans la nouvelle « La otra », le narrateur emploie l'expression *« mesas parlantes »* pour faire référence au spiritisme. Cela nous conduit à penser qu'il y a une distance temporelle entre les faits racontés et les croyances du narrateur ont changé. Quant à son ami prénommé Gonzalo, son expérience en Orient l'a dirigé vers les théories de la réincarnation. Ces croyances ne privent pas les héros de leur esprit critique et n'atténuent pas leurs insatisfactions à l'égard de la société occidentale moderne dans laquelle ils vivent. Le narrateur fait un portrait psychologique de Gonzalo qu'il convient d'analyser :

> […] no era uno de esos utopistas que se valen de la realidad únicamente para deformarla con sus sueños. Era pesimista, pero no por el desprecio de la vida, sino por exasperado amor. De la casta de voluptuosos que reducirían las mujeres a una sola para poder gozar a todas, sólo tenía rencor a la vida porque no le ofrecía, con esas ansias de placer y dominio, la capacidad de satisfacerlas[754].

Cette citation illustre le fait que l'insatisfaction induit le comportement de certains modernistes face à la vie ; elle les conduit à se renier, mais à l'inverse, ils expriment une saturation des sens dans la vie elle-même. Ils idéalisent et soumettent la femme pour exacerber leur plaisir. Toutes les actions sont collectives. À la différence des personnages féminins qui souffrent en solitaires des passions et de leurs soumissions, les personnages masculins de García Calderón ont l'habitude de partager leurs aventures, non seulement par l'intermédiaire de conversations, mais en partageant aussi des vices et des passions. Dans cette nouvelle, le narrateur dit de Gonzalo que : « Era una de esas almas susceptibles, bizarras,

[751] *Ibid*.
[752] *Ibid*.
[753] *Ibid*.
[754] *Ibid*. p. 222.

crispadas contra todos, menos contra el gemelo apasionado que sabe manipular sus delicadezas[755] ».

Cette image d'âmes jumelles chez les modernistes, confèrent une dimension plurielle, de fraternité, avec des rites et des cérémonies. Parmi toutes ces habitudes, la nouvelle insiste sur l'action de *melancolizar*, cette capacité à être triste, mais qui est partagée par ces hommes lors de discussion au crépuscule. Nous voyons que la tragédie moderniste est toujours une action partagée.

Dans le cas particulier de cette nouvelle, la tragédie est déclenchée par les croyances liées au spiritisme et à la prestidigitation. À la demande du narrateur, les deux protagonistes consultent Zoraida, une voyante, pour connaître leur avenir respectif. Celle-ci a prédit au narrateur : « habría adulterios sin interés ». Ce dernier n'a pas été surpris, même s'il aurait préféré que les prédictions concernent sa carrière littéraire ; en effet, il avoue que plus d'une fois, il a regretté de ne pas être à la hauteur de Heine ou de Musset, ses modèles littéraires. Mais le tournant narratif est donné avec la consultation de Gonzalo, à qui la voyante prédit juste une vie sans problèmes. Dans la philosophie moderniste, cette prédiction va à l'encontre de toutes les convictions. Selon la philosophie des héros, la vie tranquille est destinée à la bourgeoisie moderne. Gonzalo ne peut pas supporter ce destin. Il va même jusqu'à affirmer : « No merezco la común vida burguesa[756] ». La vie que réclame ce personnage doit être remplie d'émotions, de souffrances, de drames. Il demande à la voyante : « Dígame que seré siquiera un elegido para el dolor. Hay aristocracia en llorar[757] ». La vie bourgeoise est vue ici comme un modèle statique qui tend à imposer un type de beauté, n'impliquant pas de rénovation, mais la reprise de modèles anciens, sans réactualisation culturelle, et plutôt guidée par le commerce. Tout cela conduit notre personnage à se suicider. Dans une lettre adressée au narrateur, il explique son geste en affirmant : « Mi suicidio obedece al más grande respeto por la belleza de la vida que no he querido profanar con una existencia mediocre[758] ».

Du point de vue des modernistes, cette mort doit être perçue comme un triomphe de la beauté et un acte de rébellion face aux modèles de la bourgeoisie moderne. C'est une réponse esthétique et politique. La réaction et l'attitude de Gonzalo, bien qu'elles soient acceptées et comprises par le narrateur, nous montrent le revers de la rébellion moderniste qui tient dans

[755] *Ibid*.
[756] *Ibíd*. p. 224.
[757] *Ibid*.
[758] *Ibid*.

un discours contre la vie bourgeoise, mais qui n'est pas suivi d'actes. Nous en avons une illustration avec le narrateur qui, dans les dernières lignes de la nouvelle, avoue qu'il a honte « de haber aceptado una vida vulgar ». La notion de vulgarité est associée à celle de médiocrité, à l'insatisfaction face à une vie bourgeoise qui refuse de modifier ses règles et de s'adapter à la complexité de la modernité.

3.2.5 Modernité et prostitution

Dans le recueil de nouvelles qui fait l'objet de notre analyse, trois nouvelles en particulier mettent en scène des femmes qui ont le statut de prostituées : « Fraternidad », « Una chiquilla vino » et « La noche alegre ». Nous pensons que cette représentation de la femme correspond dans l'imaginaire moderniste à une image allégorique du projet modernisateur. Comme l'affirme David W. Foster : « Si la prostitución contaba con la plusvalía de la erotización del cuerpo de la mujer, la cultura de la modernidad—el modernismo, en una palabra—proporcionaba las prácticas culturales para fomentar dicha plusvalía[759] ». Durant le modernisme, les nouvelles, les romans, les poèmes, les chroniques, etc., ont montré le corps de la femme, même dégradé et avec de multiples images dans une société qui accédait à une modernisation, mais qui culturellement se construisait avec les références du décadentisme européen. Tina Escaja analyse la représentation féminine dans la modernité :

> Si en el pasado la mujer había representado el ideal de trascendencia y la expresión del arte como culto y ritual, a partir del replanteamiento moderno será la prostituta quien se presente como expresión de un mundo caótico, fragmentado y cambiante, ofreciendo placer físico, apariencia de feminidad y la ilusión de la felicidad entre las masas[760].

La révision moderne s'exprime dans les nouvelles de García Calderón par de brèves et claires descriptions de l'espace urbain et de ses nouveaux protagonistes. Dans la nouvelle « Fraternidad », le personnage Luis Roldán, le décadent typique, appartenant à la classe aisée, savoure son temps libre à la terrasse d'un café, mais il s'avère également être un bon observateur des changements de la ville. Parmi les femmes qui marchent dans les rues, il

[759] David W. Foster, "Mujer, prostitución y modernidad en el México finisecular", [en ligne], site : http://magazinemodernista.com/2009/11/15/mujer-prostitucion-y-modernidad-en-el-mexico-finisecular/
[760] Tina Escaja, *op. cit.*

distingue des « obreras auténticas y modistillas fingidas[761] ». Ces dernières sont reconnues comme prostituées par le protagoniste. Cette précision concernant les métiers détermine les catégories sociales auxquelles appartiennent ou que veulent représenter ces femmes. Il ne s'agit pas de prostituées dans des bordels, dans des rôles définis et facilement identifiables ; il est question ici de femmes qui représentent une classe intermédiaire entre l'ouvrière et l'employée ou l'artisan à un poste subalterne. D'une certaine manière, nous sommes face à une double représentation : la femme joue le rôle de prostituée et travaille comme couturière dans son atelier.

Dans la nouvelle « La noche alegre », un jeune employé, Guillermo Aldana, a reçu son salaire à la fin du mois et comme c'est samedi, il décide de boire et d'aller voir une prostituée. Ce qui est intéressant dans cette nouvelle, c'est que nous voyons diverses représentations de ces femmes, avec toute une hiérarchie entre elles. Celles qu'on trouve dans les bars sont plantureuses. Le narrateur dit qu'elles s'offraient au jeune employé : «derramando los senos como promesa[762] […]. Puis, dans la rue, on trouve d'autres prostituées à l'allure décadente qu'il décrit en ces termes : « tísicas pintadas ». Parmi elles, le protagoniste découvre une jeune femme qui se distingue des autres : « La mujer, velada la cara, no tenía en su vestido el lujo pobre y chillón de la cortesana. Como de obrera coqueta, como de modista, era el vestido. Tampoco tenía la risa y la insolencia[763] ». En réalité, cette femme alternait son emploi de vendeuse de journaux dans un kiosque avec celui de prostituée. Les contraintes sociales et économiques l'obligeaient à exercer ces métiers et à conserver cette double image à laquelle s'ajoute celle de mère qui vend son corps à des travailleurs pour financer les études de ces enfants, comme le confesse l'héroïne. Catalina Pérez Abreu remarque :

> […] en la literatura modernista se unen las imágenes de la mujer frívola, tentadora y devoradora de hombres, la madre abnegada y sacrificada por sus hijos y esposo, y el objeto precioso (artificioso y bello[764]).

Les hommes préfèrent que les rôles soient dissociés, que la prostituée soit vue uniquement en tant que telle, et non comme mère. En effet, les personnages masculins, artisans de la modernisation, ne veulent pas voir les différents degrés de soumission que leur propre projet impose à la femme moderne. Voilà pourquoi lorsque le protagoniste voit que la

[761] Ventura García Calderón, *op. cit.* p. 125.
[762] Ventura García Calderón, *Narrativa completa*, p. 194.
[763] *Ibid.*
[764] Catalina Pérez Abreu, *op. cit.*, p. 28.

prostituée fuit, honteuse de son malheur, le narrateur affirme : « Vemos la llaga cubierta, pero a nuestro lado la desnudan un día y conocemos su hedor terrible[765] ». Cela révèle que le système patriarcal n'est pas étranger aux contradictions émergentes dans la construction de la modernité et, qu'éventuellement, il peut être embarrassé face à la situation des femmes. À la fin de cette nouvelle, le jeune employé compare sa honte à l'humiliation de cette femme parce qu'il veut lui donner de l'argent par charité ; il l'a connue lorsqu'elle a perdu sa virginité à quinze ans aux côtés d'une prostituée « amable y gorda[766] ». Nous voyons s'établir un parallèle qui suppose toujours un rapport dominant/dominé.

Nous évoquerons de ce fait la conclusion de la nouvelle intitulée « Fraternidad », dans laquelle le protagoniste et une connaissance de soirées nocturnes s'avouent mutuellement qu'ils ont tous les deux eu une aventure avec la même femme mariée. Dans une sorte de vengeance, ils décident de faire appel aux services d'une prostituée qui physiquement ressemble beaucoup à l'amante frivole afin de la partager en même temps « con un deseo rabioso[767] », affirmant par là leur position de domination sur la femme.

Dans la première production de Ventura García Calderón, nous pouvons trouver un traitement singulier du thème de la prostituée en analysant la nouvelle « Una chiquilla vino ». L'histoire est divisée en cinq parties. Dans la première, un homme est décrit dans un laboratoire, réalisant des expériences avec son chien, Bacilo. L'intention de ce chercheur est d'isoler certains microbes. C'est un scientifique, soucieux de l'objectivité des résultats de son expérience. Il symbolise cette nouvelle foi en la science et en l'observation de tout ce qui nous entoure avec insensibilité. Cependant nous apprenons que le laboratoire se trouve dans un hôpital où sont soignées des femmes indigentes. Ici, l'hôpital n'est pas montré comme un lieu de santé, mais à l'inverse comme le royaume de la mort, où vont échouer toutes les femmes qui, d'une certaine façon, ont été victimes d'un système machiste. García Calderón évitant de tomber dans la sensiblerie choisit le regard des scientifiques et des médecins pour montrer cette galerie de femmes malades que la société moderne a séparé du reste de la communauté. La description des pavillons des femmes malades souligne l'horreur et la dégradation qui leur sont réservées.

[765] Ventura García Calderón, *Narrativa completa*, p. 197.
[766] *Ibid.*
[767] *Ibid*., p. 129.

> Todo era frío, hostil. Donde vivían tantas gentes en común, no se sentía ni un momento la beata intimidad que tiene hasta un tugurio. Era un establo, un establo hediondo y limpio, donde las bestias reciben la educación del dolor[768].

Une différence nette est établie avec les lieux de plaisirs dégradants et avec les taudis urbains. L'hôpital pour femmes est un espace de décomposition, un cloître ultime pour des êtres humains considérés comme des bêtes, et qui, malgré l'hygiène, dégage une odeur nauséabonde, l'odeur de la mort. Les femmes sont complétement déconsidérées. Le chercheur, gêné d'avoir été interrompu durant son expérience, dit à l'une de ses patientes, alors qu'il effectue une visite de contrôle : « -¿Tú aquí otra vez? Creí que habías muerto –dijo riendo el interno[769] ». La vie des femmes n'a plus aucune valeur dans cet endroit. Du point de vue masculin, elles doivent partager les maladies et la douleur. Par ailleurs, dans ce pavillon pour femmes, nous voyons les origines diverses des malades. Cela va de pauvres vieilles femmes qui refusent de mourir, à des adolescentes contaminées par leurs fiancés ou leurs amants, en passant par des prostituées atteintes de maladies vénériennes. Les prostituées sont décrites comme particulièrement soumises :

> Alguna cocota le reía a la cara con servilismo. Pero las más, las que rumiaban en silencio su soledad y su pena, lo veían pasar, inmóviles, bovinas, con sus ojos lentos en que se estancaba el dolor humano[770].

L'animalisation des femmes est évidente dans cette description. Elle est patente encore quand le narrateur affirme qu'elles se considèrent prisonnières et qu'elles voient le médecin chef comme un maître, « a veces duro y burlón, pero que sana[771] ». Les femmes savent que leurs vies, s'il en reste quelque chose, dépendent de ces médecins généralement insensibles. García Calderón, ne veut pas non plus tomber dans les stéréotypes et préfère nuancer l'image du médecin chef en le décrivant de cette manière :

> Ventrudo, con manos de carnicero y barba tricolor, solo había belleza en el remanso de los ojos. Eran ojos azules, habituados a las profundidades del dolor, que conservaban la triste suavidad de las pupilas de los marinos[772].

---

[768] *Ibid.*, p. 165.
[769] *Ibid*.
[770] *Ibid.*, p. 166
[771] *Ibid*.
[772] *Ibid*.

Ce médecin est en quelque sorte celui qui décide du destin de ces femmes. Il connaît leurs métiers et exerce donc le sien à la lisière de l'éthique et de l'illégalité de la prostitution. D'une certaine façon, il est responsable de l'hygiène et de la santé de la collectivité, il n'assume pas la mission de guérir ces femmes du fait de leur pathologie. Comme l'affirme Paolo Cortés-Rocca :

> La mirada del médico se posa en esas subjetividades ambiguas, en el borde entre lo legal y lo ilegal y es precisamente por eso que la figura femenina en general y la prostituta en particular será el modelo paradigmático de la simulación[773].

Le savant procède à des inspections accompagné d'un groupe d'étudiants en médecine et les patientes sont vues comme des objets d'étude, des échantillons, des cobayes de la société moderne qui les exploite et les rejette après usage suivant la dynamique du progrès. Les médecins, les internes et les étudiants en médecine, les représentants de la modernisation de la science observent émerveillés les formes de la mort chez les femmes, surtout les prostituées parce que elles sont porteuses des maladies du XIXe et du XXe siècle. Un passage au moment de la mort d'une de ces femmes l'illustre bien :

> Rígida, con la muerte en los miembros y en el rostro, el "caso interesante" que ayer no más trajeron se moría. Pero con una muerte extraña de semidiós que va entrando vivo en la eternidad. Incapaz de movimiento, de voluntad ni deseo, permanecía inmóvil horas enteras con los ojos abiertos, casi viva, casi muerta. Los estudiantes la miraban, impresionados[774].

Les femmes malades ont perdu leur identité ; elles sont considérées ou non comme des *cas intéressants* aux yeux de la science, mais pas comme des êtres humains. La mort prend ici un autre sens, perd tout caractère tragique. Voilà pourquoi un des internes s'écrie : « ¡La ciencia, el progreso de la ciencia!… ¡Es solo un espectáculo, te aseguro[775] ! » La mort de ces prostituées est ainsi une espèce de spectacle et s'avère bénéfique pour la science, pour la modernité. Le chercheur en laboratoire, un dénommé Norero, représente l'homme qui ne vit que pour la science, dénué de toute humanité. Voici le portrait qu'en brosse le narrateur :

[773] Paola Cortés-Rocca, *op.cit.*, p. 162.
[774] *Ibid*, p. 167.
[775] *Ibíd.*, p. 173.

> Él no sabía nunca nada del hospital ni de la vida. Su mundo era el infinitamente pequeño del microbio. Y como vivía buscando los microbios del mal venéreo, como reducía su visión al horizonte preciso del microscopio, tenía al volver a la vida, asombros de Gulliver[776].

Cette insensibilité n'affecte pas uniquement les scientifiques. La nouvelle nous présente un homme en uniforme militaire qui vient dans ce pavillon pour femmes pour rendre visite à l'une des prostituées souffrantes. Le narrateur présume qu'il s'agit d'un amant ou d'un mari, mais ce qui est sûr, c'est que cet homme ne réagit pas à l'agonie de cette femme. Devant l'évidence de sa mort, il choisit de fuir pour éviter les blasphèmes.

C'est dans ce contexte que seule la présence d'une adolescente malade et d'un externe vont faire avancer l'histoire. Elle est prostrée dans le lit numéro 13 – ce chiffre n'est bien sûr pas un hasard – elle est gravement malade, méfiante, et craintive à l'égard des autres femmes et des médecins. Cette héroïne est décrite :

> De edad ambigua, toda huesos, con dientes grandes, blanquísimos y lindos ojos de rasgadura persa que desentonaban en la cara chupada como piedras preciosas en un engaste vil[777].

Nous retrouvons une nouvelle fois l'atemporalité traduite dans les corps selon la perspective des écrivains modernistes. De beaux traits au milieu d'un visage décrépit éveillent à nouveau l'intérêt des hommes modernes. Comme le remarque José Luis Calvo Carrilla : « A menudo desdoblada en virgen y prostituta, en la Eva y en la María prerrafaelistas, la mujer es objeto de una atención cada vez más constante en la literatura[778] ». La jeune fille a quinze ans et nous apprenons, grâce à l'interrogatoire mené par le médecin chef en présence des externes, qu'elle a été infectée par une maladie vénérienne parce qu'elle était obligée de se prostituer pour manger, après avoir été mise à la porte de chez elle, est avant d'être quittée par son fiancé. À tout moment, nous sommes face à l'ingénuité de l'adolescente, simple victime, forcée de vendre son corps pour le plaisir des hommes et objet de curiosité tel un animal de laboratoire ensuite. Le narrateur la dépeint comme un être humain chez qui alternent émotions d'enfant et émotions de femme. Cependant, le thème amoureux a été remplacé par la compassion.

---

[776] *Ibíd.*, p. 174.
[777] *Ibíd.*, p. 165.
[778] José Luis Calvo Carrilla, *op. cit.* p. 28.

Dans cette nouvelle, la mort survient simultanément chez deux personnages. D'un côté, c'est l'agonie d'une prostituée âgée qui, en hurlant, réclame la présence de son mari, et de l'autre, beaucoup plus discrète, celle de la jeune fille. À cet instant précis seulement, la froideur du chercheur en laboratoire laisse place à l'homme qui prend conscience de la réalité dans ce monde de progrès. Les femmes sont sacrifiées au nom de la modernisation et sont l'allégorie permanente d'une société malade qui se construit paradoxalement entre la vie et la mort de ses membres.

3.2.6 « La obra maestra » et l'incompréhension moderne

Dans l'ensemble des nouvelles qui constituent le livre *Dolorosa y desnuda realidad*, « La obra maestra », est incontestablement la plus réussie. « La obra maestra » s'éloigne de la thématique centrale des frustrations de la modernité à travers la construction des personnages féminins, pour aborder concrètement le thème de la création artistique, son décalage et l'incompréhension qu'elle suscite dans les projets modernisateurs. Cet ouvrage a été dédié à Honoré de Balzac (1799-1850) et dans le péritexte, il est fait référence à *La Comédie humaine*. C'est pourquoi, nous considérons que la nouvelle que nous analysons ici « La obra maestra » a eu comme modèle une autre nouvelle de Balzac intitulée *Le Chef-d'œuvre inconnu*[779] ; les deux auteurs abordent la même problématique de l'incompréhension de l'art. Dans le texte de Balzac, un jeune artiste rencontre Maître Frenhofer, un peintre qui travaille depuis dix ans sur une toile intitulée *La Belle Noiseuse*, qu'il ne parvient pas à terminer parce qu'il n'a toujours pas trouvé le modèle idéal. Cependant, le jeune artiste propose sa fiancée Gillette comme modèle ; le maître retrouve un grand élan créatif face à la beauté de cette femme et achève son tableau. Néanmoins, le public voit dans la toile une masse de couleurs disparates de laquelle jaillit, tel un détail minuscule, un pied fin et beau de femme. Personne ne comprend cette nouvelle représentation ; le maître décide de mourir et de mettre le feu à son atelier. Dans cette histoire courte, Balzac dévoile magistralement l'altération des codes esthétiques qu'on expérimentait au XIXe siècle, dans une période d'industrialisation et de modernisation accélérées. Les protagonistes de ces changements sont incapables de percevoir

[779] « Le Chef d'œuvre inconnu » a été publié pour la première fois dans le journal *L'Artiste*, en août1831, sous le titre de *Maître Frenhofer*. Son intégration à *La Comédie humaine* date de 1846, quelques années avant la mort de Balzac.

ces nouvelles représentations, la nouvelle symbolique de la beauté qui surgit du chaos de la modernité.

García Calderón aborde le même thème, étant témoin des changements en Europe, mais également de ce qui se passe en Amérique latine. Dans sa nouvelle, nous sommes face à un jeune homme qui veut écrire des nouvelles. Dès le début, nous décelons un conflit générationnel pour revendiquer la création. Les premières lignes plantent le décor : « Tras de un inquieto lunatizar, como toda juventud alucinada, decidió escribir novelas. Pero los viejos maestros le decían: -Es preciso haber vivido[780] ». Dès le début, les notions d'*idéalisation* et d'*expérimentation* s'opposent : ce sont l'expérience littéraire et l'expérience vitale. Cette dernière par le jeune homme est revendiquée avec une attitude moderniste. L'expérience de la vie devient une expérience esthétique. Mais à son tour, et de façon contradictoire, dans un laboratoire où on observe la vie à travers le prisme de la propre douleur de l'observateur. Comme le dit le narrateur en se référant à ce jeune apprenti écrivain : « Y él fue a la vida como el enfermo al cirujano[781] ».

À partir de là, le parcours initiatique d'un jeune écrivain moderniste est raconté. La vie dissolue, l'expérience des plaisirs artificiels ont été un passage obligé dans sa formation d'écrivain. Deux types d'expériences se révèlent déterminantes et se dessinent. D'un côté, ce sont les expériences avec les prostituées : « […] para sus labios ávidos fueron un fruto fácil y suculento las bocas de las mujeres que tienen el oficio de querer[782] ». Les plaisirs charnels sont assouvis, mais c'est insuffisant. Le jeune homme désire ardemment l'amour et le risque de souffrances que, dans l'imaginaire de la femme moderne, ces relations peuvent engendrer. La naissance du premier amour est rappelée :

> Pero inesperadamente había conocido a una mujer singular, en un salón. Era una de esas mujeres en quien adivinamos a un dueño de nuestra frágil y enferma voluntad. Tal vez hará sufrir o morir. Pero a ella vamos.[783]

Cet amour naît dans un salon, espace de frivolité par excellence pour cet auteur. Dans ce cas, l'homme est présenté comme quelqu'un de soumis, disposé à se laisser dominer dans l'unique but de ressentir la douleur et que de là naisse l'inspiration pour la création littéraire postérieure. La femme devient appât et l'homme, le malade est touché par cette séduction.

[780] Ventura García Calderón, *Narrativa completa*, p. 217.
[781] *Ibid.*
[782] *Ibid.*
[783] *Ibid.*

D'un autre côté, il convient de rappeler qu'au moment de l'écriture de cette nouvelle, Ventura García Calderón est relativement jeune ; il a un peu plus de vingt ans. Cet auteur était lui-même dans une étape de formation, et de ce fait, son œuvre narrative – ses nouvelles – ont beaucoup évolué d'un recueil à l'autre. Pendant les années de rédaction de cette nouvelle au début du XXe siècle – l'esthétisme et le penchant pour le décadent sont les orientations majeures de sa prose.

Ce premier amour dans la vie du protagoniste a finalement servi d'adjuvant à l'écriture de nombreuses pages. Les expériences immédiates de l'amour et de la douleur sont transposées en fiction juste après avoir été vécues. Il y a un besoin de rapporter les angoisses du moment, de dépeindre l'inconstance des sentiments et la passion. Le temps s'écoule, les amours se succèdent et le roman se complique. Ce jeune narrateur commence à douter de sa propre écriture. Le doute devient lui-même une méthode de travail pour cet apprenti, qui s'aperçoit étonné qu'il s'éloigne des modèles narratifs de sa génération :

> Así, en silencio paciente, fue creciendo, extraña, desproporcionada, la novela, sin ninguno de los principios de arquitecto que todos los amigos, aun los vulgares practicaban al tramar sus telarañas. Era una obra informe, oscilante, como la vida, sin orden casi, ni intriga, llena de anécdotas, desnuda como la verdad[784].

Cette œuvre informe nous rappelle la toile en chantier de maître Frenhofer. La réalité n'offre pas un ordre, une harmonie ; bien au contraire, tout est déplacé au profit de la fragmentation. L'intrigue perd des personnages, comme dans la plupart des narrations modernistes. L'urgence n'est pas dans l'action, mais dans les sensations produites par un espace inaccessible. On devine que l'on court après un projet voué à l'échec, mais qu'il est nécessaire de mener à bien. Selon la perspective du narrateur, le roman n'est plus vu comme « une composition musicale » mais a le privilège d'être envisagé comme des « variations musicales ». Nul doute que cette vision de l'écriture annonce de façon remarquable la narration avant-gardiste. Mais ici, ce roman en construction est une projection de l'insatisfaction d'une époque loin de s'imposer comme une esthétique nouvelle. Critiquer la forme équivalait à en proposer une autre véritablement moderne, mais que les foules, les hommes de la modernité étaient incapables d'assimiler.

Le roman de ce héros a été achevé dans un élan créatif bien des années après son commencement. L'écrivain est désormais vieux et regrette d'avoir sacrifié sa vie à un projet

[784] *Ibid.*, p. 218.

qu'avec le recul, il considère comme un travail, non pas destiné à la société, à la jouissance de la collectivité, mais comme un effort solitaire qui le classe dans la catégorie de marginal. Il est intéressant de voir à ce moment précis de la narration comme les besoins économiques de l'auteur deviennent la raison de la livraison du roman à un éditeur. L'objet d'art, le livre auquel l'auteur a consacré presque toute sa vie se transforme soudain en produit de consommation. Nous voyons ici la grande tragédie de l'auteur moderniste : se couper de la société qui va l'oublier – comme c'est le cas pour cet auteur – mais l'œuvre est susceptible d'être à son tour transformée en monnaie d'échange, lue et décodée de manière arbitraire. Dans « La obra maestra », le roman de cet auteur a été jugé par les autres écrivains et la critique officielle comme une œuvre majeure de la littérature réaliste, mais en même temps, la bohème considère qu'il s'agit d'une œuvre faite de « símbolos vagos y cadencias sutiles para sus almas confusas[785] ».

Le succès de l'ouvrage et la sécurité économique qu'il apporte à l'auteur ne font que témoigner des contradictions inhérentes à la réception de l'art en général et de la littérature en particulier. La perception de l'environnement est en crise. Même face aux efforts de l'artiste lui-même d'expliquer son interprétation de l'art et son œuvre, la collectivité rejette ce discours et reconstruit son image à l'aide des clichés du succès et du progrès. Et si l'artiste n'accepte pas ce nouveau rôle, comme c'est le cas dans la nouvelle, il se condamne toujours plus à la marginalisation. Les contraintes sociales modernes ont créé de nouvelles règles de succès et leurs stratégies de se lire mutuellement sont complexes et contradictoires. La destruction et la construction d'une société sont vues de la même manière : cohabitation de l'ancien et du moderne, comme les deux faces d'une pièce de monnaie.

3.3 Frivolité et chronique

3.3.1 Frivolité et cosmopolitisme : premiers fondements

Un des recueils de chroniques fondamentaux dans la littérature péruvienne du début du XXe siècle est sans doute *Frívolamente… Sensaciones parisienses*, de Ventura García Calderón. Un recueil qui n'est d'ordinaire pas rappelé, mais qui au moment de sa parution a

[785] *Ibid.*, p. 220.

fait partie d'une anthologie conséquente de chroniques modernistes[786]. Cette anthologie est formée par les chroniques que l'auteur envoyait depuis Paris aux divers journaux et revues de Lima, comme le note l'un de ses principaux admirateurs parmi les intellectuels liméniens Enrique A. Carrillo[787], moderniste lui aussi. Faisant la critique de cet ouvrage de García Calderón, Carrillo précise qu'il faut se méfier du titre proposé pour cette anthologie de chroniques, car la frivolité prônée par García Calderón, qui peut faire penser à un traitement léger et une insignifiance des thèmes abordés, est en réalité une stratégie beaucoup plus subtile. C'est pourquoi, Carrillo, dans un style très moderne, commence le compte rendu de cet ouvrage en le comparant à une femme frivole, une jeune femme susceptible d'être attentive à nous et de nous montrer sa sensibilité complexe, mais qui répondant au rythme effréné de la vie, nous abandonne, nous oublie et se livre aux plaisirs les plus immédiats[788]. Carrillo ajoute :

> Mas ¿qué importa? Para los otros, ella solo tuvo lo pasajero y lo efímero, lo que no cuesta y lo que no vale; en tanto que, en cambio, vos sentisteis el calor de su corazón lleno de promesas, como se siente en el hueco de la cerrada mano, los vitales latidos de un pajarillo prisionero. Con el libro de Ventura García Calderón acontece lo mismo[789].

La lecture des chroniques de García Calderón exige de trouver dans ce qui est passager et éphémère, les particularités de ces moments caractéristiques de la modernité. Plonger dans ses chroniques implique aussi d'admettre qu'il s'agit d'un jeu de représentations. La réalité se déguise, montre son côté plus frivole, mais cette représentation finit par déterminer aussi les codes sociaux en pleine mutation à la Belle Époque. La frivolité a été une attitude adoptée face à la vie, comme le fait de vouloir être moderne. Ce qui est frivole a été associé aux nouvelles façons de vivre, qui cherchaient à s'éloigner des modèles traditionnels. Dans ce

[786] Si on ne cite que les chroniques ayant pour thème la ville de Paris, il convient de reprendre la liste des oeuvres latino-américaines dressée par Francisca Noguerol qui mentionne : Carlos A. Aldao (1912), *A través del mundo*, Paris, Garnier; Emilio Bobadilla y Lunar (1912), *Bulevar arriba, bulevar abajo*, Paris, Paul Ollendorff; Ismael López (1913), *De París al Amazonas. Las fieras del Putumayo*, Paris, Paul Ollendorff; Luis Bonafoux y Quintero (1909), *Los españoles en París*, París, Paul Ollendorff; Pedro César Dominici (1907), *De Luttecia. Arte y Crítica*, París, Paul Ollendorff; Enrique Gómez Carrillo (1899), *Sensaciones de París y de Madrid*, París, Garnier; Ricardo Rojas (1909), *Cosmópolis*, París, Garnier; Manuel Ugarte (1903) *Crónicas del bulevar*, París, Garnier, y (1901) *Paisajes parisienses*, París, Librairies-imprimerie réunies. Cf. Francisca Noguerol, « De parisitis y rastacuerismo: Rubén Darío en Francia » *Rubén Darío, poeta hispánico*, Alfonso García Morales (éd), Seville, Universidad de Sevilla, 1998, p.143-165.

[787] Enrique A. Carrillo, « Una primicia literaria », en *Obras reunidas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.

[788] *Ibid.*, p. 474.

[789] *Ibid*.

sens, le frivole est associé à la nouveauté et s'oppose à la tradition. Esther Espinoza offre une lecture différente de cette frivolité :

> La frivolidad es una estrategia ideológica para enfrentar la guerra, con la convicción de que el mundo habrá de rendirse ante Francia o mejor dicho, ante los valores universales que propone Francia para el futuro[790].

Et dans cette logique, Ventura García Calderón utilise le « nous » comme voix énonciative de ses chroniques, dans le but de se présenter comme un intellectuel qui se revendique comme Français, « que es como asumir la identidad del mundo[791] ». Nous ne sommes pas d'accord avec cette perception de la frivolité. Le regard que García Calderón porte sur la France est celui d'un moderniste comme Darío ou Gómez Carrillo, fascinés par cette culture, parce qu'elle leur offre l'occasion de ne pas renoncer à leurs origines latino-américaines, mais de les insérer dans un discours plus vaste, celui de la modernité, d'adhérer à un projet universel et modernisateur. La modernité peut être interprétée comme une stratégie idéologique, destinée non pas à préparer la mentalité des Européens ou des modernistes face à une guerre, mais à structurer un double discours d'acceptation et de critique de la modernisation de l'Europe, dont l'imaginaire était centralisé à Paris, mais qui rayonnait vers l'Amérique latine. Espinoza prétend appuyer son argumentation par le fait que García Calderón est né en France, à Paris[792], et que la frivolité – au sens où l'entend Espinoza – étant naturellement française, adopter cette attitude revenait à légitimer sa nationalité littéraire. Naître à Paris a été le fruit du hasard. Nous savons que c'est parce que Francisco García Calderón y Landa, président provisoire du Pérou, avait été déporté au Chili. Après un court séjour en Argentine, la famille a voyagé en France. Les García Calderón ont alors passé les premières années leur vie à Paris, mais très jeune, Ventura est retourné au Pérou, après la chute et l'exil du Général Miguel Iglesias[793], et il a passé pratiquement toute son enfance et son adolescence à Lima. Cette étape de formation durant laquelle il a partagé son éducation avec ceux qui deviendraient les intellectuels les plus célèbres de la fin du siècle a été fondamentale chez lui. Il est revenu à Paris en 1905 avec une culture et une attitude modernistes déjà développées en Amérique latine. Par ailleurs dans quantité de ces écrits, même sans cesser d'être critique, il évoquait ses origines et sa formation au Pérou, comme par

[790] Esther Espinoza E., « La crónica de Ventura García Calderón », p. 85.
[791] *Ibid*.
[792] *Ibid.*, p. 86.
[793] Miguel Iglesias (1830-1909). Président du Pérou entre 1882 et 1885.

exemple dans la prose poétique « Elegías », de son recueil *Cantilenas*. Dans l'extrait que nous allons citer, nous voyons que l'imaginaire enfantin de García Calderón s'est nourri au contact de sa famille et des domestiques péruviennes qui s'occupaient de lui – toutes d'origine africaine ou indigène.

> Yo vine al mundo, Amada mía, en tu ciudad deslumbradora, mas conocí una infancia triste bajo estrellas distintas, en un raro y lejano país. Se fundían allí todas las razas, como oscuros metales de una estatua, para el universal anhelo de algo nuevo. A mi cuna vinieron a arrullarme con sus cantos soñolientos mujeres de luto y eran los cantos guturales de las agrestes y cálidas noches en su nativo Senegal. Pálidas otras, tenebrosas como si esclavas fueran todavía, suspiraban la queja del oprimido, el yaraví[794].

La famille de Ventura García Calderón appartenait à l'oligarchie péruvienne de la fin du siècle et la formation que ses frères et lui ont reçue venait des modèles traditionnels. Cependant, ces années ont connu de grands changements dans la société liménienne et les jeunes gens surtout se sont soumis aux nouvelles contraintes de la société. En adoptant une attitude critique à l'égard de leur propre classe sociale, ils ont impulsé une attitude décadente et frivole. C'est pourquoi, la présence de Ventura García Calderón en France doit être lue dans le cadre d'un projet esthétique collectif. Il est important d'interpréter le premier recueil de chroniques avec cette perspective.

Catherine Heymann s'arrête sur le titre du recueil pour caractériser l'ensemble. Elle le décompose en deux éléments titre et sous-titre, mais accorde également de l'importance aux points de suspension en leur conférant une signification particulière. Elle affirme que :

> Le premier est un adverbe de manière qui entend refléter non seulement le ton employé dans la chronique mais aussi et surtout les traits principaux que l'on prête à la *Vie parisienne :* la mode, la bohème étudiante, les rituels sociaux du *Tout-Paris*, un tour d'esprit français. Le second élément est un signe graphique : les points de suspension qui tout à la fois créent une attente et suggèrent un sens sous-entendu, annonciateur de plaisirs, établissant ainsi une connivence avec le lecteur. Le sous-titre « Sensaciones parisienses », terme au caractère immédiat et physiologique marqué, indique un climat psychologique à forte composante affective[795].

En effet, la connotation qu'offre l'adverbe « *frívolamente* » confère une sorte de continuité dans le temps, un présent en cours de fabrication et qui se perpétue. Par ailleurs,

---

[794] Ventura García Calderón, *Cantilenas y otros poemas*, Collection El Manantial oculto, Lima, Universidad Católica del Perú, Lima, 2010, p. 13.

[795] Catherine Heymann, « Un peruvien à Paris / Frívolamente… (1908) de Ventura García Calderón » *Actes du Colloque La Vie parisienne, une langue, un mythe, un style*, Paris, (7 au 9 juin), 2007, édités par Aude Déruelle et José-Luis Diaz, 2008, site de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Heymann.pdf

cette continuité réussie, en suivant ce que propose C. Heymann, installe la frivolité comme une attitude à adopter dans toutes les sphères de la vie, et qui est présente dans les thèmes divers abordés dans ces chroniques, qu'elle classe de la sorte : chroniques sociales, littéraires, esthétiques et mondaines[796]. Un autre élément observé par Catherine Heymann dans ce recueil de chroniques, est le cosmopolitisme ; cependant nous ne sommes pas d'accord avec son interprétation, lorsqu'elle affirme :

> De l'ensemble de ce recueil de García Calderón se dégage un autre trait essentiel : la présence de nombreux étrangers. Le cosmopolitisme de l'époque – dont on sait qu'il fut l'une des aspirations des modernistes hispano-américains qui voulaient fuir et dénoncer l'asphyxie culturelle de leurs pays respectifs – se teinte chez García Calderón d'autres nuances[797].

À la fin du XIXe siècle, malgré les contraintes, l'époque était riche en publications et en débats culturels. Comme nous l'avons déjà signalé la Belle Époque a connu une prolifération de revues culturelles et scientifiques. De plus, le développement des moyens de communication permi aux écrivains modernistes de mieux se connaître. Le cosmopolitisme a aussi favorisé l'érudition dans les différentes littératures latino-américaines. Même si cet essor n'a pas atteint la floraison culturelle connue alors en France, l'Amérique latine a évité l'asphyxie culturelle.

3.3.2 Vagabond dans Paris

La chronique intitulée « Vagando »[798], dont le gérondif insiste sur l'action, s'ouvre sur deux épigraphes qui renvoient à l'inamovibilité. La première est de Friedrich Schlegel : « La connaissance de la science de la vie conduit à une certaine paresse divine. » La seconde est d'Honoré de Balzac : « Le but de la vie civilisée ou sauvage est le repos ». En réalité, la paresse ou le repos sont des attitudes nécessaires face au rythme accéléré de la vie moderne. Ce n'est pas qu'on refuse le dynamisme, mais ce qu'on propose, c'est qu'au milieu du mouvement et du chaos de la vie, l'écrivain moderne contemple et attende que la beauté de cette réalité duelle jaillisse.

García Calderón organise ensuite la chronique en trois parties. Dans la première, il fait référence à une anecdote du poète nord-américain, Walt Whitman, qui s'avère en fait être une

[796] *Ibid.*, p. 3.
[797] *Ibid.*, p. 5.
[798] Texte en annexe.

métaphore de l'attitude du créateur moderne. Il raconte qu'à New-York, Whitman montait quotidiennement aux côtés du cocher pour emprunter tous les jours la même route et toujours observer l'agitation autour de lui en adoptant une attitude passive et gaie. La description des hommes qui passent dans la rue, il la fait en ces termes : « Pasaban los hombres apresurados y cavilosos, meditando en alguna vena oculta de dinero o quizás un inesperado juego de la Bolsa[799] ». Ces passants représentent la modernité économique qui les soumet à de nouvelles règles de sociabilité. Mais de l'autre côté, il y a le poète que García Calderón qualifie de « vago genial » en marge de ces contraintes vitales qu'il contemple, comme un spectacle. Le chroniqueur fait un éloge de la paresse. L'ironie est perceptible, surtout quand il indique qu'il y a des règles fixes et des horaires à respecter. Cependant, quand une méthode est décrite pour ce type de paresse : « Se le deja solo su rol de máquina receptora de sensaciones[800] », nous découvrons que la paresse fait partie d'un processus d'intériorisation et de sensibilisation à la vie moderne qui apparaît déséquilibrée.

Le chroniqueur devient protagoniste et va décrire une expérience contemplative. Il se présente lui-même assis sur un banc dans un jardin sans autre activité que la contemplation du vol des pigeons ; il baisse immédiatement les yeux et voici ce qu'il contemple à distance des « carros formidables de la agencia Cook, repletos de ingleses que se dirigen a trotar algún museo[801] ». Dans ce passage, nous voyons que la contemplation de l'artiste oscille entre la nature et la vie moderne. Le premier de ces éléments est symbolisé par le passage des oiseaux, le deuxième par des images représentant le matérialisme. Le chroniqueur précise la marque des voitures, il sait que ces Anglais sont des touristes, qu'ils ont payé pour être promenés et entrer dans un musée. La culture de Paris est commercialisée et le chroniqueur en est témoin. Dans une autre chronique, « Lamentación a la Venus de Milo », García Calderón traite les mêmes thèmes de la commercialisation et de la banalisation de l'art à nouveau avec l'image des touristes anglais et de leurs visites aux musées. Le passage suivant nous éclaire sur cette vision :

> Al pie del pedestal se detiene el rebaño. Es un rebaño bovino de ingleses con polainas e inglesas vestidas como fantoches. Y un guía escuálido de gestos fantasmales empieza a salmodiar explicaciones con tono de protestante melopea. Explica tu origen remoto en una tierra de claro cielo, a los hijos de un pueblo gris; explica tu belleza femenina a

[799] Ventura García Calderón, *Frivolamente…Sensaciones parisienses*, p. 35.
[800] *Ibid.*, p. 36.
[801] *Ibid.*, p. 37.

> mujeres hombrunas; explica los pliegues elegantes de tu manto a mujeres angulosas, enfundadas en sacos de una tela parda, abominable. El guía escuálido de gestos fantasmales te designa con un dedo terrible, diciendo que tu mármol de precio incalculable valdría millones de libras esterlinas. Entonces una admiración supersticiosa de tu belleza, de esta belleza que vale millones de libras esterlinas, deja en suspenso al grupo extático[802].

Au lieu de se contenter de mettre en évidence le fruit de sa contemplation comme une dénonciation de la banalisation de la vie culturelle, le chroniqueur invite à extraire la beauté de ces observations. C'est pourquoi, il écrit : « […] exprimamos la breve alegría del momento; gocemos de las aves que se fueron, de la nube perezosa, de los ingleses con Boedecker[803]… » La joie du chroniqueur en tant qu'artiste ne naît pas instantanément de l'observation elle-même, mais de la sensation laissée par cette expérience, d'où la mention des « aves que se fueron », qui suggère le passage fugace des touristes qu'il ne revoit plus.

La deuxième partie de la chronique présente un autre type de vagabond. À la différence du premier, ce n'est pas un observateur, quelqu'un qui contemple tandis qu'il rêve et réinterprète la réalité, mais un salarié, un produit des nouvelles contraintes de la modernité qui impose chaque fois plus de réclames pour ses produits. Ce vagabond a pour seul objectif de pousser à la consommation. Il s'agit d'un homme-sandwich qui transporte des panneaux publicitaires sur son corps et doit déambuler dans les rues de la ville. Ce qui est intéressant, c'est qu'à partir de ce personnage, García Calderón établit un parallèle avec l'attitude de l'artiste de la fin du siècle qui tente également d'attirer l'attention de celui qui va consommer son art. Pour cela, l'artiste prend la pose dans le sens évoqué par Silvia Molloy, avec une attitude affectée car le public est chaque fois plus apathique et absorbé. García Calderón a recours à des références classiques. Il évoque Alcibiade, orateur grec qui, selon le récit de García Calderón aurait coupé la queue de son chien pour attirer l'attention sur lui.

> Este astuto *arbiter elegantiarum* sabía que si se quiere dominar a un público, precisa arrojar todos los días nuevas presas a su hambre innaplacable de novedades, y no desdeñan recurrir a medios tan modestos como hoy D'Annunzio el Magnífico inventando una forma de bicicleta o un perfume nuevo –*acqua nuntia*[804].

Le chroniqueur sait qu'en tant qu'artiste, lui aussi doit chercher ces *nouveautés* que le public réclame et qui peuvent ou doivent être des formes rénovées, sophistiquées, dans la

[802] *Ibid.*, p. 86.
[803] *Ibid.*, p. 37.
[804] *Ibid.*, p. 38.

mesure du possible éloignées des modèles traditionnels de diffusion de l'art. Pour autant, pour García Calderón, l'art aussi adopte inévitablement les mécanismes de diffusion des produits manufacturés. Mais comme ces produits, la publicité que requiert son art devient toujours plus compliquée, et il faut s'obstiner à chercher de nouvelles modalités. Comme le dit l'auteur à propos des affiches collées sur des panneaux fixes : « Los carteles, forma *estática* del aviso, llegaban a ser hábito para los ojos del paseante, y corrían el riesgo de no ser leídos. Era preciso más: molestarlo sin descanso, irritar su visión, imponerse a su espíritu[805] ». Ce besoin de retenir l'attention du public obligeait à concevoir d'autres stratégies, à l'image de l'homme qui porte les affiches ou de l'artiste qui s'exhibe et devient lui-même un spectacle.

García Calderón détecte cependant les risques de cette surexposition. Il conçoit que cet homme chargé de la publicité, soit insatisfait de sa propre exposition et développe une indifférence qui transparaît sur son visage. C'est justement à ce moment-là que l'artiste observe le personnage en question et essaye de tirer de cette contemplation la sagesse et la jouissance esthétique. Ou comme dit García Calderón : « Siempre que los veo se me antoja leer en su rostro una pequeña filosofía, una concepción parcial y rara del mundo[806] ». Nous avons donc affaire ici à deux vagabonds qui partagent leur expérience d'une réalité qui se modernise et qui, au nom du progrès, conditionne et sacrifie les identités. Mais le chroniqueur est conscient de cette situation et la dénonce. En spéculant sur les pensées de ces deux hommes-sandwichs, García Calderón écrit :

> El paso de la vida lo sentimos al ver cada mañana que fijan nuevos letreros sobre nuestra coraza de papel. Generalmente ponen avisos de teatros, y así avisamos al público novedades que alegran la monotonía de su vida, en tanto que nosotros bostezamos de fatiga: Calendarios vivientes que todas las mañanas señalan nuevo día, conservando, no obstante, un alma inmóvil, el alma inalterable del tiempo[807].

L'artiste et l'homme chargé de la publicité, partagent différents types de fatigue, de paresse. Ils agissent sur le public toujours plus indifférent à leurs propositions. La modernité crée une monotonie, mais aussi des mécanismes pour tenter de s'en sortir. Ce double discours de la modernité se reflète également dans le combat de l'âme immobile contre l'âme mobile, et la lutte inexorable du temps contre le temps qui insuffle du dynamisme. Selon cette chronique, être moderne façonne des identités opposées, mais complémentaires. Le

[805] *Ibid.*
[806] *Ibid.*, p. 39.
[807] *Ibid.*

chroniqueur ne voit aucune issue à cette inévitable logique moderne. Ironisant avec des images futuristes, il suggère que dans un avenir proche il y aura des affiches lumineuses et clignotantes, sur lesquelles on lirait : « Si esto os aturde, tomad una píldora digestiva del Doctor X[808] ». La modernité se présente dans une dynamique contradictoire qui engendre ses propres maux pour justifier sa propre conception du progrès et du bien-être. Dans ce sens, le chroniqueur opte pour manier l'ironie avec une image frivole, en relativisant la tragédie de la modernité :

> Y cuando el ciudadano de la edad futura quiera libertarse de esa nueva esclavitud, fatigado de civilización, enfermo de progreso, no le quedará siquiera el consuelo de abdicar de la vida, porque ya entonces se habrá inventado el arte de resucitar a los muertos[809].

Dans la troisième partie, intitulée « En las Tullerías », le chroniqueur vagabonde comme les flâneurs proposés par Charles Baudelaire. Ces derniers préfèrent les rues, les jardins, les extérieurs qu'offre la ville de Paris. Comme l'écrit Walter Benjamin, « La rue devient un appartement pour le flâneur qui est chez lui entre les façades des immeubles comme le bourgeois entre ses quatre murs[810] ». García Calderón s'arrête dans les jardins pour contempler les promeneurs comme s'ils faisaient tous partie de la même famille, dans une harmonie qui peu à peu va créer des tensions, mais va également révéler les mystères à l'artiste. Dans ce sens, comme l'affirme Benjamin : « Moins la grande ville devient accueillante, et plus la connaissance de l'homme, pensait-on, est nécessaire pour qui veut y opérer et agir [811] ». Mais la ville renferme également des mystères à révéler, y compris dans des espaces relativement paisibles comme les parcs et les jardins publics.

L'observation de ce chroniqueur est toujours surchargée de références culturelles, généralement livresques, comme le souligne Catherine Heymann[812]. Dans ce cas, nous le voyons autant dans l'espace décrit, les jardins des Tuileries et la référence historique immédiate aux rois de France, aussi bien que dans les personnages qui traversent l'espace, comme les vieillards qui nourrissent les pigeons et qui sont comparés à Saint François, non seulement comme un modèle religieux, surtout comme une référence artistique, puisque le

---

[808] *Ibid*., p. 40.
[809] *Ibid*., p. 43.
[810] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 60.
[811] *Ibid*., p. 64.
[812] Catherine Heymann, *op. cit*., p. 3.

chroniqueur précise qu'ils ressemblent au Saint François d'un tableau de Giotto. Ces références sont aux antipodes de la modernité. En parlant de ces hommes qui nourrissent les pigeons, García Calderón précise que ce ne sont pas des motifs « industriels[813] » qui les guident, mais la distraction apparente. Elle est apparente car le chroniqueur croit déceler dans cette occupation des vieillards une motivation majeure qui relie le passé et le présent, c'est-à-dire ce lien entre tradition et modernité. Cette découverte, le poète la fait grâce à son regard attentif, une curiosité qui le distingue à maintes reprises des autres promeneurs : « […] yo no río como los paseantes del entretenimiento pueril. Veo lo que ellos no quieren ver[814] ». Les sens du chroniqueur favorisent la contemplation et réinterprètent la vie. Ainsi, García Calderón considère que les vieillards sont les symboles d'une vie caduque et que leur instinct les pousse à essayer de se revigorer au contact de la nature, des enfants et des jeunes gens, ce que le chroniqueur appelle « brotes nuevos de una eterna Primavera[815] ».

Les oppositions vieillard/enfant, mort/vie, le chroniqueur les emploie parce qu'elles sont pertinentes pour sa chronique et permettent de réfléchir aux rapports et aux attitudes des citadins. Dans une autre chronique intitulée « Exposición de juguetes », il présente une image différente de l'enfance dans la modernité. « *Ces nouveaux bourgeons d'éternel printemps* » sont vus comme des êtres qui doivent se soumettre aux nouvelles règles de la modernité et à la production en masse, comme pour les jouets. C'est pourquoi, il écrit « A cada siglo sus ideas, se ha dicho, cada siglo debe también decirse sus juguetes. Pero dejadme que no envidie a estos niños, a los que se da una reducción de vida, un comprimido de Progreso, un compendio de civilización[816] ». Le chroniqueur nous montre alors l'invasion de la modernité industrielle et technologique qui mine progressivement la vie de tous les membres de la société. La tonalité du texte mêle plainte, fascination et rejet. Face à cette réalité, l'artiste moderne, émerveillé et méfiant, ne renonce pas à l'ironie ni au masque de la frivolité, un des rares moyens qui le protègent de cette époque contradictoire dans laquelle il est obligé de vivre. « En un siglo industrial que adora a la gallina de los huevos de oro, los niños deben aprender temprano a ser hombres. La vida es un *sport* difícil, peligroso y es preciso no perder el tiempo infantilmente: "time is money[817]" ».

[813] Ventura García Calderón, *Frivolamente…Sensaciones parisienses*, p. 43.
[814] *Ibid.*, p. 44.
[815] *Ibid.*, p. 45.
[816] *Ibid.*, p. 161.
[817] *Ibid.*, p.163.

3.3.3 Fêtes de Paris

Un des moments privilégiés pour montrer la frivolité de la société est la célébration d'un acte public. Conscient de cela, Ventura García Calderón sélectionne les fêtes françaises importantes ; il réalise un échantillonnage des contradictions de la société parisienne, reflet des sociétés modernes ou prétendument modernes. La première de ces fêtes apparaît dans la chronique intitulée « Noël »[818] qui ouvre le livre. Après ce titre évocateur, le lecteur attend la description des coutumes familiales liées à cette fête ; cependant, le chroniqueur préfère l'insolence dès le début en observant la nuit de Noël depuis l'intérieur d'un café. Ainsi, la chronique commence par ces mots : « En la atmósfera turbia del *bar*, entre un aroma irritante de tabaco, de mujer y de ajenjo, mientras los violines húngaros sollozan su nostalgia exasperada, las risas funambulescas de las cortesanas celebran sonoramente la Nochebuena[819] ». Dans cette chronique, comme dans les nouvelles modernistes, nous voyons la perspective singulière qu'offre la consommation d'alcool et de drogues. Cette fête populaire, le chroniqueur l'observe derrière les baies vitrées du café ; de là, il contemple les boulevards et l'effervescence des gens. Ses sens sont engourdis par les substances illicites, mais pour l'artiste, cet état éveille au contraire les sens et la capacité de réflexion. C'est pourquoi, il en vient à dire : « Porque nunca es mejor el hombre que cuando bebe[820] ». C'est dans cet état que l'artiste peut ressentir le bonheur au milieu de la danse et du désordre, d'où son invocation : « […] no perdáis tiempo: Coged la pasajera, la volandera felicidad[821]. » La fugacité de la félicité laisse chez le chroniqueur une sensation de mélancolie qui l'accompagne tout au long de cette nuit de libations. Plus tard, il se retrouve seul face à la ville de Paris où le jour se lève et qu'il voit avec de nouvelles nuances :

> En un rincón del cielo lívido apunta una claridad amarillenta y biliosa, mientras la ciudad se despereza con el bostezo de sus morosas chimeneas, mientras todo readquiere una escandalosa verdad de leproso mugre en vez de la buena mentira de las tinieblas. Más tarde, reposados, nuestros ojos verán otro aspecto mejor, menos cierto quizás, en la ciudad dilecta, pero nuestro espíritu tiene la amargura de la alegría truncada… tal vez el cansancio bilioso de la mala noche[822].

[818] Texte en annexe.
[819] *Ibid*., p. 1.
[820] *Ibid*., p. 5.
[821] *Ibid*., p. 4.
[822] *Ibid*., p. 5.

Ainsi le réveil de la ville est présenté comme le réveil du chroniqueur lui-même après la nuit d'ivresse. Le rapprochement ville/homme sert à montrer que les bouleversements sont des constructions artificielles. La ville aussi est ivre, dégradée, et fascinante à la fois à cause la fête solennelle. Nous retrouvons une expérience semblable dans la chronique « Dos de noviembre », pour la fête des morts. Le chroniqueur évoque cet événement annuel pour critiquer les conventions sociales. Tout Paris se rend au cimetière. Au début, le chroniqueur ironise sur le climat froid et le temps à peine ensoleillé. Il se moque de la convenance de devoir avoir l'air triste alors que c'est un jour comme un autre. Il écrit : « Hoy debe llorarse por método[823] ». Et face à l'imposture de cette tristesse, García Calderón décrit le spectacle et la commercialisation du rite mortuaire. Les gens arrivent habillés, pour l'occasion, en noir, l'air austère, ce que le chroniqueur compare aux costumes mis pour aller au cabaret ou au théâtre. La précision du moyen de transport pour aller au cimetière est intéressante : des fiacres, des automobiles ou des carrosses. Ces moyens de locomotion correspondent à la Belle Époque. Le passé et le présent se rejoignent dans l'enceinte de la mort.

Le matérialisme, l'essor du commerce est remarquable dans l'énumération de tous les cafés aux alentours des cimetières. Voici les mots du chroniqueur très ironique : « He observado que cerca de los cementerios nunca faltan cafés. Será quizás porque en ambos lugares se congregan muertos[824] ». Ce commentaire est une critique acerbe à l'égard d'une société qui se soumet à des conventions sans les remettre en question, en se résignant au seul spectacle qu'elles offrent. On remarque le côté mercantile dans le commentaire du chroniqueur à propos des cafetiers dont il affirme que : « […] Su fortuna está en proporción directa de la mortandad[825] ». Les commentaires ironiques visent le commerce, plus particulièrement les touristes et les fleuristes. García Calderón ajoute même un dialogue qui rapproche la chronique des satires qu'on trouve habituellement dans les études de mœurs. Tandis qu'un homme insiste pour qu'on lui fasse une remise sur le prix d'un bouquet de fleurs pour la tombe de son épouse, la vendeuse l'insulte en se plaignant du marché et de la baisse des ventes. Elle lui précise que les endroits qui enregistrent les meilleures ventes sont les cafés et les cafés-concerts. Ensuite, elle renchérit : « Le repito: los muertos no son buenos clientes[826] ».

D'après les observations du chroniqueur, ces lieux réservés à la mort sont aussi des lieux propices à la séduction. Les veufs ou les veuves profitent de ces fêtes pour se

[823] *Ibid*., p. 168.
[824] *Ibid*.
[825] *Ibid*., p. 169.
[826] *Ibid*., p. 171.

sociabiliser ou retrouver leurs amants : « […] es consolador, casi moral ver flirtear a los vivos entre la silenciosa complicidad de los muertos[827] ». Ces nouveaux couples attendent la fin de la journée de visites aux morts pour pouvoir déambuler dans les rues de Paris, et participer à « la divertida feria del olvido » comme l'appelle le chroniqueur. Les fleurs qui n'ont pas été vendues au cimetière sont recoupées pour être vendues en bouquet aux femmes de la ville. Ventura García Calderón, toujours sur le même ton ironique, dépeint l'attitude des vendeurs : « Entonces las industriosas industriales (los negocios son los negocios!) antes que todo hay que ganar la vida!) convierten esta flora fúnebre en coquetos ramilletes para lo noche[828]… »

Les divers salons organisés à Paris sont d'autres endroits fascinants pour notre chroniqueur. Dans « La alegría francesa y el Salón de humoristas », il souligne la capacité des Français de s'abandonner au bonheur et de sourire à la plaisanterie. Il prétend que la France « sabe reír con líneas[829] ». García Calderón accorde une grande importance aux caricatures et aux caricaturistes français. Ce qui est intéressant dans la curiosité du chroniqueur, c'est qu'il établit un parallèle entre l'humour de la caricature et l'humour dont on peut faire preuve dans la chronique. Pour lui, les effets peuvent être similaires : « Leed esa crónica ligera de periódico. El autor os narra algún suceso vulgar, tal vez solo comenta un libro ajeno, pero apuráis el artículo de un trago y al terminar os queda un perfumado sabor de miel[830] ». Le caricaturiste, comme le chroniqueur, capte l'instant, on peut donc faire des caricatures ou des chroniques à partir de situations banales ou complexes. L'important est de savoir retrouver cet instant de joie, ainsi paré de frivolité. Et pour Ventura García Calderón, ce type de bonheur ne se trouve qu'à Paris.

> Soy de los que creen que la alegría es para nosotros, los hijos de un siglo grave, una conquista larga y fatigosa. Por esto al ver que crece aquí espontánea y fácil como en Grecia; no puedo menos de admirar a un pueblo que siente la enorme fuerza de la risa.[831]

Notre auteur considère donc que la relation entre la France, le rire et le travail du caricaturiste est idéale pour ce nouvel espace de modernisation. Il perçoit la caricature comme une expression toujours plus influente sur le grand public. À l'instar de la chronique, le moyen de diffusion par excellence des caricatures est constitué par les revues et les quotidiens. Ces images ont un effet immédiat sur le public : « Porque la caricatura ha entrado

[827] *Ibid*., p. 170.
[828] *Ibid*., p. 173.
[829] *Ibid*., p. 92.
[830] *Ibid*., p. 93.
[831] *Ibid*., p. 97.

como ingrediente preciso en la vida moderna. Desempeña el rol del personaje funambulesco en la comedia clásica: decir la verdad en medio a la eterna hipocresía social[832] ».

Par cette dynamique discursive, nous avons vu comment Ventura García Calderón s'est efforce de montrer toutes les nuances de la vie moderne concentrées dans la capitale de la modernité. Il a voulu transcrire la diversité des sensations que la ville lui a procurées. Le message final de ces chroniques est la confusion ou la fusion sans violence apparente entre la modernité et la frivolité. Ce serait le propre du modernisme.

[832] *Ibid.*, p. 98.

Conclusion

Tout débat sur la modernité en Amérique Latine exige une problématisation de toutes les variables qui sont intervenues au cours du processus. Tout au long de ces recherches, nous avons soutenu l'existence d'une modernité qui englobe elle-même des modernités multiples. Toutes celles-ci ont été présentées d'une manière multiforme et simultanée en accord avec les différentes expériences en Europe, les projets modernisateurs et la relation avec les colonisations. En effet, nous croyons, en accord avec les apports du groupe de recherche M/C/D que la colonisation entreprise par les États européens s'intègre dans le discours des projets modernisateurs de ces pays. Cette vision élargit les marges temporaires sur la modernité et permet de relier étroitement les discours coloniaux dans la problématique de la modernité d'Amérique latine. Dans ce sens, la modernisation de l'Europe intègre la colonisation de l'espace et la colonisation du temps d'autres cultures non européennes.

Suite aux indépendances latino-américaines, selon ce groupe de recherche, un double discours de colonialité se développe, d'une part, en suivant les modèles traditionnels de la période qui précède, et de l'autre, un discours de la décolonialité, qui dans son ensemble devait les mener vers un discours de la modernité latino-américaine avec ses propres représentations symboliques. Cette perspective nous permet de mieux comprendre comment ces représentations se sont générées au XIXe siècle. Elle nous permet également de comprendre ce double discours qui a été présenté comme conflictuel et contradictoire. Nous avons d'un côté l'intérêt de l'homme moderne pour suivre les directives d'une pensée positiviste, assoiffée de savoir scientifique et de progrès mais aussi cette volonté à établir des institutions qui soutiendraient valablement les processus démocratiques. De l'autre côté, nous voyons qu'ils maintinrent des éléments qui les distinguaient des modèles traditionnels hérités de la colonie, comme par exemple la religiosité ou le contrôle de tous les pouvoirs de l'état.

D'autre part, nous pouvons apprécier comment ces projets modernisateurs (ou de décolonisation) survinrent dans différents domaines (social, économique, politique, culturel, etc.) avec pour souhait de construire une société moderne, et dont les résultats ont été réinterprétés de différentes manières et parfois de façon partielle. Dans de nombreux cas, la modernité n'a été évaluée qu'à partir des résultats de sa modernisation économique, industrielle et technologique, assumant comme subalterne le développement de la modernité culturelle, sociale et politique. Ceci a conduit une partie de la critique à nier la pertinence de la modernité en Amérique Latine. Sa logique était de penser que sans l'existence d'une modernité économique, la modernité culturelle ne pouvait se développer. Bien au contraire,

nous soutenons que la modernité culturelle fut l'une des tentatives les plus importantes de création d'un discours qui systématise les avancées dans les autres domaines des processus modernisateurs.

Si nous faisons référence maintenant à la modernité culturelle – ou modernité esthétique- nous voyons également qu'au plan interne, une multiplicité de discours ont été conçus, dont certains étaient opposés, mais complémentaires. Tous ces discours eurent un intérêt commun pour la problématisation du présent. Il s'agissait d'une nouvelle conquête du temps, qui demandait une redéfinition de ce présent avec le passé colonial et un futur démocratique marqué par le progrès vers une nouvelle nation. Dans cet intérêt pour ce présent et ses formes de représentation symboliques, les intellectuels se concentrèrent sur le *nouveau* et le *différent*, produits par divers processus de modernisation.

Ces nouvelles préoccupations esthétiques poussent les artistes à assumer une attitude face à la modernité. L'idée d'être moderne devint pratiquement une consigne. Pourtant, cette attitude – ou « *pose* »- motiva une révision permanente de les codes de représentation. Réfléchir sur leur propre rôle face à la modernité impliqua de réfléchir sur la modernité en soi. Ceci créa une identité métadiscursive, souvent schizophrénique, dans laquelle différentes voix simultanées se construisent chez les mêmes écrivains. Ainsi, nous obtenons l'écrivain décadent, le prophète, le professionnel, celui qui est fasciné par la bourgeoisie, celui qui déteste cette même bourgeoisie, et y compris ceux qui cherchèrent à intégrer la problématique indigène à partir du discours qui avait plaidé pour le métissage, adoptant jusqu'aux standards de la culture européenne, ou pour une identité plurielle qui intègre l'andinité, dans le cas péruvien, dans le discours de la modernité.

Dans le discours moderne – pris dans la multiplicité de ses expressions- nous assumons qu'il s'intègre au modernisme. Dans le cas hispano-américain, le modernisme a été l'expression de la modernité esthétique. Bien entendu, nous insistons sur le fait que ces modernités sont reliées entre elles, et depuis cette perspective, le modernisme a reflété également les complexités de la modernité dans la Belle Époque. Nous entendons le modernisme aussi comme une expression critique, métadiscursive et multiple. Dans ce sens, le modernisme a également établi des liens dialogiques entre la tradition et ses modèles encore en vigueur pendant la période en question.

Le modernisme, dans son caractère pluridiscursif, développa simultanément un discours cosmopolite et un discours national. Le premier impliqua la construction d'une identité individuelle et le deuxième la préoccupation quant à une identité collective. Les deux discours, en crise constante, se sont influencés mutuellement et ont créé différentes narrations

hybrides de la modernité en Amérique latine. De ce point de vue, il ne faut pas voir le cosmopolitisme du modernisme comme un projet de dénationalisation. Le cosmopolitisme moderniste a été une réaction et une imposture de l'artiste qui se redéfinissait dans les sociétés. De la même manière, ce fut une attitude de précaution face à la relation paradoxale qu'il entretient entre fascination et rejet de la modernité. Cette attitude de l'artiste moderniste s'est vue reflétée, par exemple, dans sa relation avec la ville. La croissance urbaine et ses nouvelles dynamiques sociales étaient observées et remises en question depuis l'idéalisation de la ville moderne par excellence : Paris. Les écrivains sont apparus autant attirés qu'horrifiés par les nouvelles habitudes bourgeoises de la société française. Nous pouvons également voir leur fascination et leur critique envers le développement des moyens de transport en Amérique latine : les trains, les tramways, etc. ; mais aussi envers la commercialisation de l'art, la mode ainsi que la modernisation des communications, et en particulier de la presse.

Dans le spectre des différents pays d'Amérique latine, le Pérou et les représentations de la modernité, à partir du modernisme, ont été particuliers. La question pertinente que se posaient les artistes était quelle modernité représenter. En premier lieu, pendant la deuxième moitié du XIXe siècle, la défaite de la Guerre du Pacifique fut un fait historique très important. Pour beaucoup cela signifia un retard dans l'insertion de la modernité. Pourtant, nous pensons que la reconstruction nationale qui a suivi peut aussi être vue comme un processus de construction de la modernité. Ce processus fit que le pays et sa modernité furent évalués principalement par rapport à la reconstruction de ses bâtiments, ses rues, ses communications, etc. ainsi que par la récupération des espaces culturels. C'est-à-dire que les choses matérielles ont été l'indicateur principal de la modernité péruvienne. L'un des exemples en est la reconstruction de la Bibliothèque Nationale, qui avait été vandalisée en 1881 et ré-inaugurée quelques années plus tard sous l'autoritéde l'écrivain Ricardo Palma, son nouveau directeur.

L'État péruvien, sous le gouvernement du Parti Civil, intensifia son chemin vers la modernité du pays, dès la fin du XIXe siècle et jusqu'au début du XXe, mais en suivant les modèles d'une *modernisation traditionaliste* qui syncrétisait, au milieu de différents conflits et tensions, tant les mécanismes qui impliquaient l'adoption du progrès – tels que idées positivistes et les théories sur la salubrité et l'hygiène- que les mécanismes hérités de l'organisation élitiste de la colonie. Le modernisme péruvien, à ce moment-là, mit en place la construction d'un double espace – imaginaire et réel- de la modernité, dans lequel il légitimait le nouvel État et son progrès, et en même temps, il maintenait une verticalité sociale qui

conservait les inégalités. Ces nouvelles dynamiques discursives, surtout s'agissant du thème des ethnies au Pérou, ont opéré dans certains cas à partir d'un discours colonial exclusif et en même temps à partir d'un discours scientiste tout aussi exclusif et discriminant.

Le regard moderniste péruvien a été, avant tout, attiré vers l'Europe et vers Lima, en tant qu'espaces de production culturelle. Dans le cas de la ville de Lima, en plus des modernisations mentionnées auparavant, de sa cartographie et de sa physionomie, a été aussi construite l'image d'un artiste moderne. Son image a été associée à celle du décadent européen, vu et considéré comme quelqu'un de fou, mais qui en même temps était associé aux expressions littéraires françaises de fin de siècle. Si le décadent européen a construit son image en réaction à ce qu'il considérait comme une modernité conflictuelle, le décadent latino-américain – péruvien en l'occurrence- a été une double imposture contradictoire. Vu que le décadent en Amérique latine, selon les interprétations de Silvia Molloy, se préoccupait en particulier de représenter une voie vers la modernité. Ce décadent représenta une tentative extrême de sécularisation de la culture et d'exaltation de l'individu.

Pour le moderniste, il était urgent de redéfinir ses espaces d'intervention. C'est ainsi que se créa une opposition claire entre les espaces universitaires, associés à la culture traditionnelle, et les nouveaux espaces créés dans la presse. Les modernistes se retranchèrent derrière celle-ci et à partir de là, tâchèrent de donner de sens à la vie publique et d'esthétiser le quotidien. Parmi ces nouveaux espaces suivis et redéfinis dans le modernisme, il y eut les soirées littéraires excellemment représentées par celles organisées par l'Argentine Juana Manuela Gorriti, qui perdurèrent jusqu'en 1877 ; il y eut également les créations d'associations culturelles, comme le Cercle Littéraire fondé par Manuel González Prada et Luis E. Márquez, et dans le « Discurso del Teatro Olimpo », dans le cadre de l'anniversaire de ce cercle en 1888, González Prada dit : «Cultivamos una literatura de transición, vacilaciones, tanteos y luces crepusculares. »[833]. Cette phrase est fondamentale pour comprendre le degré de conscience qu'on avait à cette époque-là sur les changements d'expression dans la littérature péruvienne.

Ces réflexions se firent en ayant pour cadre de réflexion la conjugaison triangulaire de l'art, la technologie et le processus politico-social, lors d'une période de semi-industrialisation qui consolidait l'idée de changement progressif dans la culture péruvienne. Bien entendu, ce débat intellectuel produisit des oppositions marquées sur la pertinence de soutenir un concept de modernisme au sein même de cette modernité tant désirée. Ce débat avait lieu tant dans les

[833] Manuel González Prada, *Ensayos, 1885-1916*, p. 61.

enceintes universitaires, qui à cette époque commencèrent à être reliées à la pensée traditionnelle, comme dans le cas par exemple de José de la Riva-Agüero ; que dans la presse et les soirées littéraires, où généralement, surtout au début du XXe siècle, abondaient des intellectuels autodidactes, comme le fut bien plus tôt Manuel González Prada, et parmi les plus jeunes Ventura García Calderón, Abraham Valdelomar ou encore le très jeune José Carlos Mariátegui. Clemente Palma, même s'il était docteur d'une université péruvienne, préféra toujours son activité journalistique comme modalité de discussion et de diffusion de ses idées.

Malgré cette nombreuse présence d'auteurs péruviens travaillant à la création et la réflexion sur la création littéraire durant les processus de modernisation, la critique littéraire de la première moitié du XXe siècle tendit à minimiser l'importance de ce que nous considérons comme un précieux apport à la culture péruvienne. Les arguments employés pour relativiser le modernisme au Pérou se basèrent essentiellement sur trois aspects. Premièrement, comprendre le modernisme comme une école littéraire importée d'Europe, mais défendue et menée par le Nicaraguayen Rubén Darío, et s'exprimant principalement à travers la poésie. L'instigateur péruvien fut le poète José Santos Chocano. Deuxièmement, cette critique avait exclu du débat moderniste la prose créée dans les années 1880-1890; ce qui eut des conséquences terribles sur la compréhension du processus de construction de la littérature péruvienne, ne prenant pas en compte une grande production qui avait été diffusée à travers la presse. Troisièmement, en excluant la prose du spectre moderniste, la critique relativisa également la qualité de la poésie de José Santos Chocano ; et c'est ainsi que le modernisme péruvien perdit son plus grand soutien. Cette critique élaborée contre la pertinence du modernisme fut maintenue, dès le début du XXe siècle, autant par les secteurs les plus conservateurs, comme Riva-Agüero que nous avons déjà cité, que par les plus avancés, comme José Carlos Mariátegui. En accord avec leur propre lecture du modernisme, la production littéraire moderniste et les attitudes des auteurs manquèrent d'un substrat historico-social et littéraire, et furent perçues comme la construction d'une fausse modernité. Dans la deuxième moitié du XXe siècle, des critiques comme Antonio Cornejo Polar, assumèrent aussi que la modernité était un échec et que par conséquent, son expression moderniste, de la même manière, ne parvint ni à exprimer ni à synthétiser la complexité de la réalité péruvienne de l'entre-deux siècles.

Ceux qui défendirent le modernisme, c'est évident, furent les créateurs eux-mêmes. Mais il faut bien comprendre qu'ils le firent avec une grande capacité critique et en ayant conscience des difficultés sérieuses à proposer de façon cohérente une expression littéraire qui se montrait multiple et contradictoire. Deux des travaux les plus intéressants pour comprendre

le modernisme depuis le modernisme, furent les études publiées par Francisco Mostajo *El Modernismo y el Americanismo*, en 1893, celui de Ventura García Calderón *Del Romanticismo al Modernismo, prosistas y poetas peruanos*, paru en 1910. Ce dernier fut bien plus prudent au moment de définir le modernisme comme une expression reliée étroitement au romantisme européen, comme une sorte de prolongation et de transition vers de nouvelles formes artistiques.

A ces études qui ont cherché à harmoniser la production moderniste, nous devons ajouter toutes celles qui furent diffusées lors de l'éclosion des revues littéraires de la fin du siècle. La grande quantité de ces revues est une preuve de cette tentative de modernisation culturelle, qui, il est important de le préciser, continuait à dépendre des formes traditionnelles, sous forme de mécénat. Ne dépendre ni de la publicité ni de critères commerciaux, permit au modernisme péruvien d'assumer ces publications comme un instrument d'action intellectuelle et comme un laboratoire pour des genres qui étaient considérés comme de l'art pur. C'est ici que se développèrent leurs préoccupations pour le style, proclamé par González Prada au XIXe siècle. C'est ainsi que la prose acquit un style rapide, bref et efficace, et une conscience de son caractère éphémère ; même si en parallèle, il est vrai aussi qu'il y eut une forte tendance à la grandiloquence. Les écrivains modernistes péruviens, de la même manière, étaient au courant des revues littéraires et culturelles qui diffusèrent le modernisme dans les autres pays d'Amérique latine, ainsi que de celles qui étaient publiées à Paris au début du XXe siècle, comme *El Nuevo Mercurio* et *Cosmópolis*.

Le modernisme péruvien développa dans la prose de multiples manières de s'exprimer, comme cela fut le cas dans d'autres pays, dans lesquelles les auteurs reprirent les influences parnassiennes, comme la préoccupation pour la perfection formelle, l'adresse technique, l'emploi d'un vocabulaire soutenu et précis pouvant refléter correctement toutes leurs allusions culturelles (bibliques, historiques, mythologiques, littéraires et artistiques). Ils se consacrèrent aussi à la recherche d'images sensorielles apportant de la plasticité à la prose. Du symbolisme, ils retinrent l'importance du rythme et la musicalité de la phrase – l'exemple français et l'expérience de Rubén Darío sur cet aspect furent remarquables-, ainsi que les idéaux et la subjectivisation du réel.

Tous ces éléments présents dans la prose permettent une lecture différente du modernisme péruvien, bien plus vaste et enrichie, dont les nouvelles marges sont la prose complexe et brève de Manuel González Prada à partir des années 1890, qui dérive vers une période de consolidation dans le style ; c'est un instrument du projet modernisateur de la culture péruvienne, entre 1890 et 1910, avec comme plus grands représentants Clemente

Palma et Ventura García Calderón. Lors de la deuxième décennie du XXe siècle, nous sommes confrontés au mouvement *Colónida*, autour de la revue réputée *Colónida*, dirigée par Abraham Valdelomar, et qui a aggloméré la nouvelle classe moyenne de la capitale et de province, avec un discours antiacadémique, qui conduit à de nouvelles formes d'expression de la modernité, comme les avant-gardes en incluant le thème indigène dans la littérature péruvienne.

Parmi les différents genres de la prose, la nouvelle moderniste péruvienne a été variée, mais sa diffusion sous le format du livre fut moins importante que sa diffusion par le biais des revues et des journaux. Parmi le peu de livres édités, en comparaison avec les éditions argentines ou mexicaines, par exemple, la majorité fut des éditions qui réunissaient l'œuvre éparse de ses auteurs, et même dans certains cas de façon posthume. Après avoir étudié ces nouvelles dans ces éditions journalistiques, nous remarquons qu'il s'agissait d'un genre flexible, hybride, ayant eu une relation dialogique avec les formes traditionnelles, comme les études de mœurs et les traditions de Ricardo Palma, et la variété de formes pratiquées au sein même du modernisme. Ceci a généré une grande variété de registres et de thématiques qu'il est impossible de présenter sous un seul modèle. Au niveau thématique, nous pouvons trouver des nouvelles où celles-ci perdent leur dépendance envers l'anecdote narrative et la référentialité à des espaces concrets d'Amérique latine. Dans ces cas, la subjectivité du narrateur gagne en protagonisme, accentuant la prépondérance de l'exaltation du « je » artiste, qui propose une vision esthétique de sa réalité imaginaire. Dans d'autres cas, cette subjectivité est soutenue dans l'idéalisation des espaces exotiques pour l'écrivain, provenant principalement de modèles littéraires. Paradoxalement à cette présence du « je » artiste, centre de son récit métadiscursif, s'ajoute sa condition d'artiste marginal. C'est un visionnaire incompris dans une société qui privilégie la modernisation industrielle et modifie les relations de la société avec l'art. Dans ces histoires, le moderniste mythifie la réalité qu'il recrée, oppose ou soutient son expérience du quotidien avec des mythes classiques, des références religieuses chrétiennes ou issues d'autres religions, et nous montre la culture syncrétique propre à la modernité et à ses auteurs.

En même temps que les nouvelles ayant une charge anecdotique moindre, il y en eut d'autres dans lesquels des thèmes variés de l'actualité de la période d'entre-deux siècles étaient problématisés, soit de manière directe soit subliminale. Que ce soit à travers ses incursions dans le savoir scientifique, pseudo-scientifique ou dans l'occultisme, ou encore par le biais de registres satiriques ou parodiques des formes antérieures, l'écrivain moderniste a cherché à représenter sa réalité, en faisant souvent se dissiper la frontière entre celle-ci et la

fantaisie, mais toujours en soulignant les aspects complexes et contradictoires de la modernité. Parmi les thèmes problématisés, nous retrouvons celui de la ville moderne, sa représentation face aux avancées technologiques et les nouvelles dynamiques créées qui ont affecté ses habitants. Dans ce cadre urbain, nous retrouvons également une redéfinition de la femme et ses différentes représentations conflictuelles dans l'espace moderne. On nous présente cette femme comme une personne malade, adultère, séductrice, prostituée, ou soumise et exemplaire, métaphore d'une réalité qui a banalisé et mercantilisé la beauté. Nous trouvons également certaines nouvelles où le débat entre la civilisation et la barbarie est exposé de façon fictionnelle. Que ce soit à travers le savoir scientifique positiviste ou à travers les modèles traditionnels coloniaux qui avaient mis en place des castes et établissaient une hiérarchie sociale à partir de ces distinctions, les écrivains modernistes péruviens ont établi un discours sur les possibilités et les problématiques du métissage, en tant qu'aspect important dans la construction d'une société moderne, et dans lesquels, le plus souvent, les communautés indigènes étaient exclues ou marginalisées. Des nouvelles comme « La última rubia » de Clemente Palma, « Don Quijote » de Carlos E. B. Ledgard, ou « El cuaderno azul » de José Antonio Román, parmi d'autres, dans la fiction et les discours intimistes ou collectifs, sont des exemples de la recherche d'une légitimation d'une société qui pour atteindre le progrès et la civilisation devait suivre les patrons ethniques européens. Cependant, ce sont ces mêmes nouvelles qui montrent également l'échec de ces projets de légitimation. La désillusion devient une constante dans la narration moderniste péruvienne.

Nous retrouvons également ces expressions de la désillusion dans la chronique moderniste, qui a partagé certaines de ses stratégies discursives avec la nouvelle à la fin du XIXe siècle. Ce ne fut cependant pas toujours le cas, puisque les traditions de ces genres étaient différentes. Dans le cas de la chronique, il y a toujours eu une relation directe avec l'actualité de ce qui est raconté. Du point de vue historique, ce genre remonte aux *Crónicas históricas*, dans un style énumératif, dont l'objectif était de légitimer les actions politiques et militaires pendant les conquêtes et les guerres, surtout dans la période du Bas Moyen Âge. Dans ces chroniques, nous voyons l'importance de témoigner des faits en ayant recours à des procédés expressifs comme le très utilisé «*yo vi y oí* ». Dans ces chroniques médiévales, on découvre l'image du chevalier, qui est la construction subjective du guerrier. Comme cela survint avec l'image future du chroniqueur moderne, le protagoniste des chroniques repose sur sur un double modèle – réel et imaginaire-, provenant des faits survenus et de la littérature qui a idéalisé auparavant ces espaces d'action. Dans ce sens, en comparant le dialogue de ces chroniques anciennes avec les modernes, nous voyons que les deux partagent le même intérêt

pour le déplacement, le voyage et le processus de recodification des espaces découverts ou conquis.

Une fois les Européens arrivés en Amérique, les *Crónicas de Indias* reprirent cette stratégie de resignification afin de donner une cohérence à cette nouvelle réalité, dans laquelle, souvent, les frontières entre le réel et la fantaisie se sont dissoutes, syncrétisant leur lecture des chroniques anciennes et les romans de chevalerie, toujours très populaires à cette époque. Ainsi, nous constatons que depuis ses débuts, l'hybridité constitue le trait fondamental de la chronique. Conquérir le territoire américain et le coloniser a généré de nouveaux dispositifs d'interprétation de la réalité, réalité qui a dû subir, trois siècles plus tard, un autre processus, inversé cette fois-ci, afin d'établir d'autres nouveaux dispositifs pour la décolonisation. C'est pour cette raison qu'au XIXe siècle, les chroniques, à l'instar d'autres genres littéraires de la modernité, devinrent les véhicules d'une conscience républicaine.

Après les indépendances, les chroniques subirent de nombreuses influences, certaines provenant des formes traditionnelles, comme les études de moeurs, qui furent un grand apport pour la pertinence du « je » auteur et la présence publique du chroniqueur, et certaines arrivant d'Europe et d'Amérique du Nord. Mais alors que la chronique, en France par exemple, ne prit pas une importance décisive dans le renouvellement de la littérature française, dans le cas latino-américain, elle fut fondamentale dans le développement de la prose. Par ailleurs, la chronique favorisa la construction d'une identité nationale, non exempte de conflits.

De la même manière que la nouvelle moderniste, la chronique évolua dans un vaste spectre thématique, allant du cosmopolitisme au nationalisme, sous forme de chroniques de voyages pour le premier et de chroniques locales pour le deuxième. Dans ce domaine, les influences chez les chroniqueurs modernes furent très variées. Il est important de signaler les apports du Mexicain Manuel Gutiérrez Nájera, du Cubain José Martí, du Péruvien Manuel González Prada, etc., lors de la première étape du genre. Mais, il est tout aussi important de signaler la présence du Guatémaltèque Enrique Gómez Carrillo, du Nicaraguayen Rubén Darío, les Mexicains Amado Nervo et Juan José Tablada, ainsi que du Péruvien Ventura García Calderón, qui ont tous collaboré simultanément à différents journaux et revues d'Amérique latine et France.

Parmi les divers genres de la prose moderniste, c'est la chronique qui a consolidé le style et rendu populaire le chroniqueur, mais c'est aussi elle qui a déclenché la professionnalisation de l'artiste moderne. Cette professionnalisation a provoqué de sérieux conflits tant internes qu'externes, vu que d'un côté, ils ont développé un discours anti-

bourgeois et anticapitaliste, et de l'autre, ils étaient dépendants de l'expansion de ce système. Par la suite, le chroniqueur a vu son activité artistique menacée par la présence de plus en plus importante des reporters, qui n'avaient pas d'aspirations littéraires et ne se préoccupaient que de déployer un langage direct, léger et efficace. Ainsi, l'écrivain moderniste a développé une attitude en permanence rebelle, car il essayait de contrôler dans la mesure du possible les exigences et les goûts des éditeurs et un public en augmentation constante. Contrairement aux reporters, les modernistes menaient une grande bataille pour atteindre un style bref avec une forte charge symbolique, mais qui en même temps véhiculait un message immédiat et effectif. Bien entendu, cela provoqua de nombreuses frustrations chez l'écrivain moderne. Pour lui, la distinction était claire et elle résidait dans le fait que ses chroniques traitaient de l'instant, mais pas pour un instant.

Une des stratégies de l'écrivain moderne pour préserver sa condition d'artiste, fut d'alterner la publication des chroniques avec celles de nouvelles, des essais et des poèmes. A l'exception du poème, les autres proses, généralement, n'annonçaient pas un genre spécifique, ajoutons à cela une hybridité générique, ce qui fait que le public n'a pas pris la peine d'effectuer une distinction entre ceux-ci. Ce qui leur était commun, sans aucun doute, c'était leur langage et le travail du style.

Parmi ces différents contenus, la chronique aborda des thèmes locaux, faisant surtout référence à l'inauguration de monuments ou de rues, à des spectacles et aux troupes de théatre (en y incluant les scandales entre les artistes), à la mode et à son influence sur les nouvelles habitudes de la bourgeoisie locale émergente, mais aussi aux crimes les plus populaires. Cette variété thématique, alimentée par les modernistes, a également été critiquée par les modernistes eux-mêmes. C'est pour cette raison que nombre d'entre eux préféraient aller chercher directement le sens profond et critique de ces faits, donnant ainsi une certaine inflexion à leur exposé et se rapprochant plus de l'essai.

Une autre des formes les plus diffusées de la chronique fut celle qui concernait les voyages. Celle-ci a représenté une manière particulière d'explorer à travers le regard subjectif du chroniqueur et d'assumer le déplacement comme méthode de connaissance de soi. Parmi toutes les destinations, Paris était de toute évidence celle que tous les modernistes aspiraient à visiter. Cette ville représentait l'expression de la beauté moderne et était celle qui donnait le ton pour transposer ces expériences aux différentes villes latino-américaines. Vu de cette façon, le voyage était une expérience esthétique qui devait être partagée. C'est pourquoi le chroniqueur créait une complicité avec le lecteur, qui devait connaître et reconnaître ces espaces à travers son regard artistique. L'écrivain partageait ainsi l'enthousiasme pour la

nouveauté, observée par la mise en relief de la perception des sens de ces nouveaux espaces. La sensibilité permit ainsi au chroniqueur d'être *un autre* dans l'écriture.

Les chroniques modernistes péruviennes se confrontèrent à ces variétés thématique et formelle présentées ci-dessus, mais tout en développant quelques particularités. L'une d'entre elles fut la forte présence de l'ironie et de l'humour subtil, renforcée par l'influence des *Tradiciones* de Ricardo Palma et des études de moeurs. L'ironie figura tant dans les langages stylisés que dans ceux qui avaient développé un intérêt particulier pour l'oralité et le registre populaire. Ainsi, les chroniques péruviennes, par le biais de leur diffusion intense dans la presse, effacèrent les frontières entre la culture d'élite et la culture des masses, ce qui se manifesta notamment dans la superficialité de l'actualité. Les deux auteurs fondamentaux qui popularisèrent les chroniques péruviennes furent Ventura García Calderón et Abraham Valdelomar. Tous deux cultivèrent l'image du *dandy* et l'importance de la frivolité. Dans le cas du premier, la frivolité était liée à ses goûts aristocratiques familiaux, et le deuxième se basait sur l'utilisation et l'idéalisation des référents textuels.

Cette image frivole de la modernité a également été critiquée par les représentants péruviens du modernisme eux-mêmes. Dans les nouvelles dynamiques de la vie urbaine moderne, l'impact de la mode, par exemple, a été problématisé, puis montré comme un symbole des contradictions entre les normes des goûts d'aristocratisation qui persistaient au Pérou, et les images chimériques de la modernité qu'ils pensaient avoir déjà atteinte. Il existe à ce sujet une chronique remarquable, qui est « Panama Hats » de l'écrivain Federico Blume. D'autres aspects de ces nouvelles dynamiques urbaines sont également problématisés : tels que la croissance désorganisée de la ville, la paupérisation de ses quartiers, l'augmentation de la délinquance, etc. C'est ainsi que les relations entre les protagonistes urbains s'opposent – artisans et professionnels- comme nous pouvons le voir dans les chroniques de Jorge Miota ou de Manuel Beingolea. Ce dernier a eu la particularité de privilégier le regard du moderniste depuis les nouveaux véhicules de transport (bateaux, tramways, trains, etc.), ce qui a généré un dynamisme spécial dans les descriptions et la subjectivité des rues et des personnages observés. Se déplacer dans la ville fut un plaisir esthétique qui a permis d'observer les différentes couches culturelles qui se superposent dans les villes.

Lors de ses voyages, le chroniqueur péruvien a cherché instamment à se différencier des touristes habituels. Nous pouvons le voir chez des chroniqueurs comme García Calderón, Morales de la Torre ou Aurora Cáceres. Dans leur activité de flâneur, pendant qu'ils vagabondaient à travers les villes, il existe un instant qui ne peut être perçu que par l'artiste. C'est lui qui capte les harmonisations ou les conflits du traditionnel et du moderne.

Complémentaire des différents discours de la prose moderniste, l'essai fut l'un des autres genres remarquables. Il y avait en lui une hybridité générique, comme celle qu'il y avait dans la chronique et dans le conte, et qui a favorisé un développement important du discours métacritique du modernisme. Dans les essais modernistes, il n'y eut pas seulement une objectivation des sujets traités : la présence de la subjectivité du moderniste fut prépondérante. Face au *nous* habituel employé dans le discours scientifique, le *je* du moderniste s'imposa dans sa réflexion. Cependant, malgré cette subjectivation, le moderniste parvint à établir une relation dialogique – individuelle et collective- sur la discussion de l'idéal artistique et son rôle dans la société.

Par ailleurs, l'essai moderniste promut le doute en tant que prémisse intellectuelle de base. La doute était omniprésent, au point de créer un langage métadiscursif qui remettait en question constamment ses règles afin d'établir des liens plus étroits entre l'érudition et le populaire. En général, l'essai a régulé ses registres suivant le moyen de diffusion. De cette façon, il était bien plus léger dans la presse, entre nouvelle et chronique, comme certains de ceux écrits par Clemente Palma, débattant sur la vie, la patrie, etc. ; mais il y eut des essais plus complexes, argumentatifs, dans lesquels le discours moderniste se dilue dans le discours essayiste. Nous devons préciser que dans un cas comme dans l'autre, l'objectif de l'essai moderniste était de faire de l'idée une image, et de toute image, une forme.

La tradition de l'essai existe de longue date dans le cas latino-américain. Son grand élan vient de la période indépendantiste à travers ce qu'on appelait *Cartas* ou *Discursos*. Les deux formes ont eu la possibilité de se construire un destinataire précis pour leurs idées libertaires à partir d'un type de discours qui employait les formes érudites et les stratégies rhétoriques de l'oralité. Par la suite, l'essai a été un outil dans la construction de l'identité de chaque nation, avec des propositions qui visaient à insérer ces pays dans les projets modernisateurs. Nous pouvons citer comme origines importantes de l'essai moderniste, le *Facundo o civilización y barbarie*, de Domingo Faustino Sarmiento, paru en 1845, ainsi que l'oeuvre du Vénézuélien Andrés Bello.

L'essai péruvien a été varié et a englobé divers registres et tendances qui prirent en charge l'esthétique, la philosophie, le social, etc. Nous y trouvons également le chromatisme, les préoccupations envers le rythme et la musicalité, les références culturelles comme appui aux arguments, etc. De la même manière, l'essai moderniste péruvien a eu une influence importante dans le domaine universitaire, principalement à travers les mémoires universitaires ou les thèses doctorales, comme les travaux de Francisco Mostajo, de Clemente Palma ou de José Gálvez. Bien entendu, de très bons essais furent écrits notamment par celui dont nous

avons déjà parlé, Manuel González Prada, mais aussi par Clemente Palma ou par Francisco García Calderón.

Sans aucun doute, lors de la première étape du modernisme, González Prada fut l'écrivain le plus apte au changement, car il prit très vite conscience de l'importance du renouvellement du style et du besoin d'un langage en accord avec les projets modernisateurs. Il prit également conscience de la complexité de ces projets et des insatisfactions et des contradictions que cela générait.

Bien qu'il fût un auteur chronologiquement plus ancien, on considéra qu'il avait renouvelé la prose de cette époque, et il était apprécié pour sa volonté enthousiaste de changement. Cependant, sa production poétique et fictionnelle n'ayant pas été dûment éditée, l'évaluation postérieure de son œuvre fut retardée et appréhendée partiellement. Ce n'est que depuis peu que nous avons des éditions critiques d'une partie de son œuvre littéraire si variée ; ce qui a eu comme conséquence que la critique de la deuxième moitié du XXe siècle ne l'ait pas inclus comme cet auteur important qu'il fut. Les spécialistes mirent en avant principalement ses essais – œuvre fondamentale, sans aucun doute- et plus rarement, une lecture de sa poésie était proposée depuis la perspective du modernisme. C'est ainsi que l'auteur laissa de côté son importante œuvre romanesque de fiction. C'est pour cela que, si nous observons l'intégralité de son œuvre, il est possible d'établir des liens intergénériques qui l'ont guidée et de démontrer que la variété de son œuvre s'appréhende comme un projet d'ensemble cherchant le changement et le renouvellement de l'identité péruvienne.

Son œuvre de fiction et de poésie est née dans un spectre social changeant dans le lequel le sujet moderne avait besoin de redéfinir son identité en partant des fluctuations de la modernité. Chez González Prada, nous pouvons voir que le doute était inhérent à l'homme nouveau, et que cet état lui permettait de capter la nouvelle beauté qui était en train de se redéfinir dans la société. Cette nouvelle définition exigea qu'il réexpose un langage pouvant rassembler les différents secteurs de la société. Et ce renouvellement ne devait pas se faire par l'imitation, mais par l'assimilation et la recréation. C'est pourquoi il critiqua sévèrement les modernistes qu'il considérait comme hermétiques ou qui dénaturaient la communication entre le public cultivé et le public populaire. Un exemple de ceci fut son mépris envers l'œuvre du poète moderniste José Santos Chocano – chef du modernisme péruvien autoproclamé-. González Prada voyait les possibilités du langage comme un outil de démocratisation de la culture, qui elle devait être sécularisée afin de pouvoir atteindre une vraie modernité.

Dans ses premiers essais, il chercha à construire l'image de l'homme exemplaire, sous le signe des modèles héroïques. Pour cela, il se servit d'un ton provocateur cherchant à en

finir avec l'inertie qu'il croit détecter chez la bourgeoisie émergente péruvienne. Il a aussi remis en question la tendance au nihilisme, la décadence et la frivolité qu'il avait observée dans les revues et les journaux des années 1890. Pourtant, dans certaines de ses nouvelles, nous retrouvons quelques traits du décadentisme, à travers la représentation d'une société corrompue qui utilise comme échappatoire à son inertie, l'exotisme, les expériences pseudo-scientifiques ou l'occultisme. Nous y retrouvons également une problématisation des relations entre la modernisation économique et industrielle et les nouvelles dynamiques sociales que celles-ci ont générées.

Parmi ses nouvelles, comme dans « Una de Mefistófeles », nous pouvons sentir une forte influence du *costumbrismo*, chargé d'ironie, une référentialité à l'actualité, des personnages stéréotypés, etc. ; mais qui, à leur tour, se réinterprètent depuis un espace de la modernité urbaine qui se développe de façon désordonnée. « La evocación de Zosímo » est une autre nouvelle importante chez cet auteur, car ce texte syncrétise les influences du *costumbrismo* et le modernisme en établissant un dialogue entre tradition et nouveauté.

Dans les chroniques de González Prada, nous pouvons apprécier une plus grande présence des registres modernistes, tant au plan thématique que formel. Ses chroniques parisiennes sont inestimables, car elles nous montrent le regard esthétique du chroniqueur qui confronte son expérience de voyageur à l'idéalisation littéraire qu'il avait de la ville. Elles nous permettent aussi d'établir un parallèle avec les chroniques parisiennes de Ventura García Calderón, publiées dans sa collection *Frívolamente… sensaciones parisienses*, en 1908. Les deux visions, à partir de perspectives et de langages différents, nous offrent une approche chromatique – bien plus intense chez González Prada, mais très sensuelle chez García Calderón- de la ville de Paris, qui le séduit tout en les rejetant. Nous retrouvons également chez les deux auteurs un intérêt pour le temps et son écoulement, en tant que marqueurs du rythme de la ville.

Il existe un dernier parallèle pertinent que nous pouvons établir, et c'est celui qui existe entre les nouvelles de Ventura García Calderón et de Clemente Palma. Les deux auteurs ont développé des approches particulières du décadentisme. Le discours décadente que ces écrivains ont mis en place, a eu une relation étroite avec les dispositifs générateurs de modernité, ainsi qu'avec les incompatibilités existant entre les différents projets modernisateurs. Les nouvelles qui font partie des *Cuentos malévolos* et *Historietas malignas* de Clemente Palma, ou *Dolorosa y desnuda realidad* de Ventura García Calderón, ont exposé la décadence comme une stratégie pour créer une nouvelle esthétique de la modernité. Cette esthétique moderne, parmi d'autres esthétiques de la modernité, s'est nourrie des incongruités

et des contradictions qu'elle génère elle-même. C'est ainsi que s'est établi un double discours qui s'appuyait d'un côté sur une vision dégradée de la vie, et de l'autre exaltait tout ce que le progrès apportait de nouveau et de différent.

Pour ces auteurs, atteindre les idéaux esthétiques a impliqué de se lancer à la recherche de nouvelles formes symboliques de vie. Les stratégies furent toutefois quelque peu différentes. Dans le cas de Clemente Palma, beaucoup de ses personnages étaient attachés à la professionnalisation du savoir scientifique et pseudo-scientifique ; pour Ventura García Caderón, au contraire, ses personnages appartenaient à une bourgeoisie saturée par ses propres vices, se préoccupant d'exalter la subjectivité du « je » artiste à partir de la sensualité, l'érotisme et les plaisirs charnels. Non pas que ces personnages décadents n'apparaissent pas dans les nouvelles de Palma, car ils y figurent, mais en général, il y a une distance qui est établie par le moyen d'un narrateur qui fait partie de la bourgeoisie critiquée et qui cherche à surprendre.

Ce qui est cependant remarquable dans les nouvelles des deux écrivains, c'est la présence de la femme. Le sujet féminin apparaît en conflit avec la modernité. La femme, à travers différentes représentations, a symbolisé la complexité des relations patriarcales de la fin du XIXe siècle et du début du XXe. L'épouse qui prétend accepter les règles de la modernité, perpétue en réalité les paramètres des modèles traditionnels, dans lesquels elle apparaît généralement soumise et dont les biens passent aux mains du mari. Nous y trouvons la femme qui reçoit la condamnation de la société car elle a essayé de se rebeller contre l'ordre établi masculin. Nous y trouvons également la femme malade qui se sacrifie au nom de l'idéal esthétique des hommes ou malade car elle ne peut pas ou ne sait pas contrôler ses capacités de séduction. La femme fatale est une femme qui se rebelle sciemment et pour qui l'infidélité est un acte politique et revendicatif frustré, vu que cela a toujours été la cause de fins tragiques. Nous pourrions dire la même chose de la prostituée, image du corps commercialisé. Dans certaines nouvelles de García Calderón, nous retrouvons même la hiérarchie de ce métier, et parfois nous pouvons y voir celles qui sont travesties en ouvrières ou en employées de petits métiers, en train de déambuler dans les rues. Elles sont, bien entendu, un symbole évident des autres visages de la modernité ; des visages, par ailleurs, dans lesquels personne ne pourrait se reconnaître de manière exclusive, car ce sont la modernité elle-même et ses expressions modernistes qui ont imposé cette multiplicité d'identités.

Bibliographie

AUTERS DES PERIODES DE REFERENCE

ARNAO Aurelio, « Perrerías », El Comercio, 23 mars 1902, [sn]

BEINGOLEA Manuel, « Croquis bonaerenses I. La ciudad primitiva », *El Comercio*, Lima, 6 juillet 1902, p. [3].

BLUME Federico, « Panamá Hats », *El Comercio*, Lima, 22 février 1903, [sn]

CÁCERES Zoila, *Oasis de Arte*, París, Hermanos Garnier, 1911.

CARRILLO Enrique A., *Obras reunidas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.

DARÍO Rubén, *Los raros* (1905), Zaragoza, Libros del Innombrable, 1999.

GÁLVEZ José, « Los faites », dans *Una Lima que se va*, Lima, Eufrorión, p.53-63.

GARCÍA CALDERÓN Ventura, *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*, París, Librería Paul Ollendorff, 1910.

_____, *Frívolamente… Sensaciones parisienses*, Paris, Garnier Hermanos, 1908.

_____, *Cantilenas* (1920), Lima, Pontificia universidad Católica del Perú, colección El Manantial Oculto, 2010.

_____, *Narrativa completa*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

GÓMEZ CARRILLO Enrique, *El modernismo*. Madrid, Librería Española y Extranjera de Francisco Beltrán, 1905.

GONZÁLEZ PRADA Manuel, *Obras*, Luis Alberto Sánchez (ed), Lima, COPÉ (PetroPerú), 1985.

_____, *Ortometría, apuntes para una rítmica*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.

_____, *Ensayos, 1885-1916*, Isabelle Tauzin-Castellanox (ed), Lima, Universidad Ricardo Palma, 2009.

GUTIÉRREZ NÁJERA Manuel, *Cuentos completos y otras narraciones*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1983.

LEDGAR Carlos E. B., « Don Quijote », dans Carlos Eduardo ZAVALETA et Sandro CHIRI (dirs.), *El cuento en San Marcos*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002, p. 59-62.

LÓPEZ ALBÚJAR Enrique, « De la terruca », *El Comercio*, 14 janvier, 1990, [sn]

MARIÁTEGUI José Carlos, « El Apachismo », *La Prensa*, Lima, 7 août 1912.

_____, « La ruta de Icaro », *La Prensa*, Lima, 27 septembre 1915.

_____, « Entre salvajes », *La Prensa*, Lima, 19 juillet 1912.

MARTÍ José. *Obras completas*, La Habana, 2001.

MIOTA Jorge, « Impresiones de Montevideo II “, *El Comercio*, Lima, 22 juin 1902.

MORALES DE LA TORRE Raimundo, “Andalucía, Lourdes”, *Variedades*, Lima, Año IV, N°3 et 4, 1908.

MOSTAJO Francisco, « Los modernistas peruanos ». *La Neblina*, Año I, n° 12, 16 septembre 1896, p. 265-268; n° 13, 1 octobre 1896, p. 276-277; n° 14, 16 octobre 1896, p. 301-303. Reproduit en *San Marcos*, Année II, n° 5, juillet-août-septembre 1948, p. 143-155.

PALMA Clemente, *El porvenir de las razas en el Perú, Tesis para obtener el grado de bachiller*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1897.

_____, *Filosofía y Arte*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1897.

_____, *Excursión literaria*, Lima, Imprenta El Comercio, 1895.

_____, “La vida”, en *El Comercio*, Lima, 13 octobre 1901, [sn]

_____, “La Patria”, en *El Comercio*, Lima, 20 octobre 1901, [sn]

_____, “Ensayo sobre algunas ideas estéticas”, *El Ateneo*, tome VIII, N° 44, 1908.

_____, *XYZ*, Lima, Ediciones Perú Actual, 1934.

_____, “Bio-bibliografía de Autores Peruanos”, *Boletín bibliográfico*, Lima, Année XI, vol. VII, Nº 2, juillet 1938, p.158-162.

_____, *Narrativa completa*, Ricardo Sumalavia (éd), Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

PALMA Ricardo, *Epistolario General, (1846-1891*), Lima, Universidad Ricardo Palma, 2005.

RODÓ José Enrique, *Obras completas*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1956.

ROMÁN José Antonio, « El cuaderno azul », dans Carlos Eduardo ZAVALETA et Sandro CHIRI (dirs.), *El cuento en San Marcos*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002, p. 45-55.

VALDELOMAR Abraham, *Obras Completas*, Lima, Ediciones Copé, 2000.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AHERN Maureen, *El cuento finisecular peruano 1890-1910. Consideraciones y bibliografía*, Tesis doctoral, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1961.

AINSA Fernando, *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

_____, Fernando Alegría y Luis Iñigo MADRIGAL, *Historia de la literatura hispanoamericana: tomo II, del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Cátedra, 1993.

_____, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid, Gredos, 1986.

ACEVEDO Ramón Luis, *El discurso de la ambigüedad: la narrativa modernista hispanoamericana.* San Juan/ Santo Domingo, La isla negra editores, 2002.

ALEGRÍA Fernando, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, Ediciones de Andrea, 1959.

CHACÓN Edgar Álvarez, "Notas en torno a La ciudad de los tísicos y el modernismo peruano", *La casa de cartón*, de OXY, No. 4, 1994, p. 3-11.

IMBERT Enrique Anderson, *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

ARAUJO Kathia, *Dignos de su arte. Sujeto y lazo social en el Perú de las primeras décadas del siglo XX*, Madrid, Vervuert, 2009.

ARENDT Hannah, *La crise de la culture* (1954), Paris, Gallimard 1972.

ARROM José Juan, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas (ensayo de un método)*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

ÁNGELES Ruth Avilés. « La confluencia de géneros literarios en cuentos frágiles, de Manuel Gutiérrez Nájera », *Revistas del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n° 33, janvier-juin 2006, p. 110-121.

BAUDELAIRE Charles, *Ecrits sur l'art*, Francis Moulinat (ed), Le Livre de Poche, Classique, Paris, 1999.

BALLÓN José Carlos, « Etica, modernidad y autoritarismo en el Perú actual: ¿Vigilar o castigar? », [en ligne] *V Coloquio Nacional de Filosofía sobre Moral, Ciencia y Tecnología*, Lima, (4, 5 et 6 septembre), 1996, adresse:
http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/logos/1994_n1/Etica.htm

BARBERO Jesús Martín, « Modernidades y destiempos latinoamericanos », *Revista Nómadas*, n° 8, avril 1998, p.31-42.

BARRERA LINARES Luis. « Costumbrismo, modernismo y criollismo en el cuento venezolano », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 27,1998, p.141-159.

BASADRE Jorge, *Historia de la república del Perú*, Lima, Peruamérica, 1963-64.

_____, *Equivocaciones*, Lima, Casa Editora La Opinión Pública, 1928.

BATTICUORE Graciela, *El taller de la escritora: veladas literarias de Juana Manuela Gorriti. Lima - Buenos Aires (1876/1877-1892)*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.

BELLINI Guiseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, 1986.

BENAVIDES Rosamel S., *Desarrollo y transformaciones del cuento hispanoamericano en el siglo XIX: demandas y expectativas*. New York, Peter Lang Publishing, Inc., 1995.

BELVAL Maurice, *Des ténèbres à la lumière : étapes de la pensée mystique de J.-K. Huysmans*. Paris, Ed. G.-P. Maisonneuve et Larose, 1968.

BELLINI Guiseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997, 3ème éd. (1986).

BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, J. Lacoste, Paris, Payot, 1982.

BERNABÉ Mónica, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911 – 1922)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2006.

BERGMAN Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, (1982) México, Siglo Veintiuno, 1989.

BOULESTREAU Cyril, *Les personnages diaboliques dans "Les récits fantastiques de Th. Gautier, "Les contes fantastiques" d'E. T. A. Hoffmann et "Les soirées du hameau" de N. Gogol*, Presses Universitaires de Bordeaux 3, 2000.

BRUNNER José Joaquín, « Modernidad: centro y periferia. Claves de lecturas », *Estudios Públicos*, N° 83, hiver 2001, p. 241-263.

_____, « Entonces, ¿existe o no la modernidad en América Latina? », *Material de discusión*, FLACSO, No. 101, 2007, p.57-68.

BURGOS Fernando, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992.

CALINESCU Matei, *Five faces of Modernity*, Duke University Press, 1987.

CALVO CARILLA José Luis, « La heroína modernista (La mujer finisecular en la novelas de Llanas Aguilaniedo) », [en ligne] en *A.L.E.U.A*, N° 8, 1992, p. 25-35, adresse : http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7452/1/ALE_08_02.pdf

CANSINO TRONCOSO Hugo, « Las ciencias políticas. ¿Qué les interesa hoy en América Latina? Para una crítica de la modernidad en América Latina en el pensamiento de H.C.F.Mansilla », *Anuario Americanista Europeo*, N°2, 2004, p.97-116.

CASTEX Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant.* Paris, J. Corti, 1968.

CASTILLO Homero, *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid, Gredos, 1968.

CITTI Pierre, (ed.) *Fins de siècle: [actes du] colloque de Tours / 1985*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1990.

CORNEJO POLAR Antonio, « Historia de la literatura del Perú republicano », dans Fernando Silva Santisteban (dir.). *Historia del Perú*. Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1980, t. VIII.

_____, *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Editora Lasontay, 1980.

_____, *Escribir en el aire: ensayo sobre le heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Ed. Horizonte, 1994.

CORTÉS-ROCCA Paola, « La ciudad bajo los ojos del Modernismo », *A contra corriente*, vol. 7, N° 1, hiver 2009, 149-158.

CURATOLO Bruno et Alain SCHAFFNER (dirs.) *La chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, Éd. Universitaire de Dijon, 2010.

CHANG–RODRÍGUEZ Eugenio, « El ensayo de Manuel González Prada », *Revista iberoamericana*, Pittsburg, XLII, avril-juin, 1976, p. 239-249.

DÁVILA Luis Ricardo, « La modernidad deseada. Imaginarios culturales hispanoamericanos », dans Francisco COLOM GONZALEZ (dir.), *Modernidad iberoamericana*. Cultura, política y cambio social, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, p. 351-375.

DELHOM Jöel, « Manuel González Prada (1844-1918): del ensayo al panfleto », *Pacarina del Sur* [en ligne], année 3, n° 11, avril-juin 2012. Adresse : www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/430-manuel-gonzalez-prada-1844-1918-del-ensayo-al-panfleto.

_____, « Manuel González Prada y la prensa del Perú », dans Jean Michel DESVOIS (dir.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*, Bordeaux, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2005, p. 363-374.

DÍAZ Oscar A., El *ensayo hispanoamericano del siglo XIX: discurso hegemónico masculino*, Madrid, Editorial Pliegos, 2001.

DOMINGUEZ Mariana, « Modernidad estética », dans *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata, (7, 8 et 9 novembre), 2011.

EARLE Peter G. et Robert G. MEAD, *Historia del ensayo hispanoamericano*, vol. VI de *Historia literaria de Hispanoamérica*, México, Ediciones de Andrea, 1973.

EARLE Peter G., « El ensayo hispanoamericano, del Modernismo a la Modernidad », *Revista Iberoamericana*, vol. XLVIII, N° 118-119, janvier-juin, 1982, p. 47-57.

ELMORE Peter, *Clemente Palma: Cuentos malévolos y la cuestión cosmopolita*, Mémoire de Licence, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1984.

ENGLEKIRK James, « *El periodismo literario en los albores del modernismo* », dans *La literatura iberoamericana en el siglo XIX, Memorias del XV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Tucson (Arizona), Universidad de Arizona, 1971, p. 81-93.

ESCAJA Tina, « Sexo y nación en México de fin de siglo », [en ligne], *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n° 32, 2006, adresse : http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/skinyte.html

ESCOBAR Alberto, *La narración en el Perú* (1956), Lima, Librería-Editorial Juan Majía Baca, 1960.

_____, *Patio de Letras*(1965), Caracas, Monte Ávila Editores, 1972.

ESCOBAR Arturo, « Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad / colonialidad latinoamericano », *Tabula Rasa*, Bogotá, n° 1, janvier-décembre, 2003, p. 13-53.

ESPINOZA ESPINOZA Esther, *Fuegos fatuos, Las crónica de Abraham Valdelomar*, Lima, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012.

_____, « La crónica de Ventura García Calderón », *Letras*, n° 83, 2012, p.83-92.

FAURIE Marie-Joséphe, *Le modernisme hispanoaméricain et ses sources françaises*. Paris, Centre de Recherches de l'Institut Hispanique, 1966.

FERNÁNDEZ Teodosio, *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*, Madrid, Editorial Akal, 1998.

FERRER-CANALES José, « *González Prada y Darío* », *Hispania*, Vol. 41, n° 4, (Décembre, 1958), p.465-470.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce que les Lumières ? », dans *Dits et écrits*, vol. IV, Paris, 1994, 568-571.

FRANCO Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1983.

GARCÍA CANCLINI Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F. Grijalbo, 1989.

GENETTE Gérard, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.

GICOVATE Bernardo, *Conceptos fundamentales de la literatura comparada. Iniciación de la poesía modernista*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Asonante, 1962

GOIC Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, vol. 2 de *Del romanticismo al modernismo*, Barcelona, Ed. Crítica, 1991.

_____, « Generación de Darío. Ensayo de comprensión del Modernismo como una generación", *Revista del Pacífico*, Valparaíso, n. 4, 1967, p. 19-33.

GONZÁLEZ PÉREZ Aníbal, *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1987.

_____, « Crónica y cuento en el modernismo » dans Enrique PUPO-WALKER (dir.), *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1973, 155-170.

GONZÁLEZ VIGIL Ricardo, *Retablo de autores peruanos*, Lima: Ediciones Arco Iris, 1990.

_____, *El cuento peruano hasta 1919*, vol. 2. Lima, COPE, 1992.

_____, *El cuento peruano, 1920-1941*, Lima, COPE, 1990.

GOMARIZ José, *Colonialismo e independencia cultural. La narración del artista e intelectual hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Verbum, 2005.

GUEVARA Rigoberto, *Homogeneidad dentro de la heterogeneidad. Un estudio temático del Modernismo poético latinoamericano*, New York, Peter Lang Publishing, 2009.

GULLÓN Ricardo, *Direcciones del modernismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1990.

_____ (dir.), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980.

GUTIÉRREZ GIRARDOT Rafael, *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, Barcelona, Montesinos, 1983.

GUTIÉRREZ José Ismael, *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*, Madrid, Editorial Pliegos, 2007.

GUYOT Joëlle, *La Presse moderniste en Argentine de 1896 à 1905*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.

HABERMAS Jürgen, *Le discours philosophique de la modernité* (1985), Paris, 1988, Gallimard.

HEFFES Gisela, *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

HENRÍQUEZ UREÑA Max, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura económica, 1954.

HENRÍQUEZ UREÑA Pedro, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.

HERRERO GIL Marta, *El paraíso de los escritores ebrios. La literatura drogada española e hispanoamericana desde el Modernismo a la posmodernidad*, Madrid, La Hoja del Barrio, 2007.

HEYMANN Catherine, « Un peruvien à Paris / Frívolamente… (1908) de Ventura García Calderón » dans *Actes du Colloque La Vie parisienne, une langue, un mythe, un style*, Paris, (7 au 9 juin), 2007, dités par Aude Déruelle et José-Luis Diaz, 2008, site de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Heymann.pdf

JIMÉNEZ José Olivio, (éd.) *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, New York, Eliseo Torres, 1975.

JIMÉNEZ José Olivio y Carlos Javier MORALES, *La prosa modernista hispanoamericana: introducción crítica y antología*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

JÍMENEZ Juan Ramón, *El modernismo. Notas de un curso*, Madrid, Gredos, 1968.

JITRIK Noé, *El modernismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

KASON Nancy M., *Breaking traditions. The fiction of Clemente Palma*, Londres / Toronto, Bucknell University Press / Associated University Press, 1988.

KÖNING Irmtrud, « Clemente Palma: rebeldía decadente y expresión fantástica », dans *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*. Frankfurt am Main / Bern / New York, Verlag Peter Lang, 1984, p. 193-226.

LARDY Isabelle, *Le thème du double dans le récit fantastique au XIXe siècle*, Bordeaux, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2003.

LARRAÍN Jorge, « La trayectoria latinoamericana a la modernidad », *Estudios Públicos*, n° 66, 1997, p. 319-320.

LASTRA Pedro, *El cuento hispanoamericano del siglo XIX, notas y documentos*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

LEAL Luis, *Historia del cuento hispanomericano*, México, Ediciones de Andrea, 1966.

LEONARD Irving, *Los Libros del Conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

LOAYZA Luis, *Sobre el 900*, Lima, Hueso Húmero Ediciones, 1990.

LLOPESA Ricardo, *Modernidad y Modernismo*, Valencia, Editorial Instituto de Estudios Modernistas, 2000.

LUNA SELLÉS Carmen, *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2002.

MANSILLA Hugo Celso, « Tradicionalismo y modernización en la cultura política iberoamericana », dans Francisco COLOM GONZÁLEZ (dir.), *Modernidad iberoamericana. Cultura, política y cambio social*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009 p. 411-437.

MARIÁTEGUI José Carlos, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, (1928), Lima, Biblioteca Amauta, 1994.

MARINI-PALMIERI Enrique, (éd.) *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Madrid, Clásicos Castalia, 1989.

MARÍN BRAVO Alvaro et Juan Jesús MORALES MARTÍN, « Modernidad y modernización en América Latina: una aventura inacabada », [en ligne], *Nómadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, N° 26, 2010, Adresse:
http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/26/marinbravo_moralesmartin.pdf

MARTÍNEZ VICTORIO Luis, « Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer en el fin de siglo », [en ligne], *Amaltea*, Universidad Complutense de Madrid, 2008, adresse : http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario20/Sem100324_Decadentismo_Victorio.pdf

MC EVOY Carmen, *Forjando la Nación. Ensayos sobre la historia republicana*, Lima, PUCP/Instituto Riva-Agüero, 1999.

MENTON Seymour, *El cuento hispanoamericano, antología crítico-histórica*, 2 tomes, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

MIGNOLO Walter D., « La colonialidad: la cara oculta de la modernidad », *Catalog of Museum exhibit: Modernologies*, Museo de Arte de Barcelona, décembre, 2009, p. 39-49.

MOLLOY Sylvia, « La política de la pose ». dans Josefina LUDMER, (dir.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994, p. 128-138.

_____, *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012.

MONTANDON Alain, *Mythes de la décadence*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.

MORA Gabriela, *El cuento modernista hispanoamericano,* Latinoamericana Editores, 1996.

_____, « La sexualidad femenina en el modernisimo decadente: La narrativa de Clemente Palma », dans Tina ESCAJA (dir.), *Delmira Agustini y el modernismo. Nuevas propuestas de género*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000, p. 23-37.

_____, *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos IEP, 2000.

MUÑOZ Antonio, « Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista », dans Enrique PUPO-WALKER, (dir.) *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973, p. 50-63.

NUÑEZ Estuardo, « El sentimiento de la naturaleza y el modernismo en el Perú ». *Mercurio Peruano*, Année XVIII. Vol. XXV. n° 188, novembre, 1942, p. 558-564.

_____, « Proceso y teoría del ensayo », *Revista Hispánica Moderna*, n° 1-4, année 31, 1965.

_____, *Las letras de Francia y el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1997.

_____, *Ricardo Palma, escritor continental*, Lima, Fondo Editorial / Banco Central de Reserva del Perú, 1998.

ONÍS Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Hernando, 1934.

_____, « Sobre el concepto del modernismo » (1953), dans *España en América*, San Juan, Editorial Universitaria, 1968, p. 95-103.

OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2 tomes. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

_____, *Breve Historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

Aldo PANFICHI, *Mundos interiores: 1850-1950*, Lima, Universidad del Pacífico, 1995.

PALACIO Jean de, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.

PALTI Elías, « Tres etapas de la prensa política mexicana del siglo XIX: el publicista y los orígenes del intelectual moderno », dans Carlos ALTAMIRANO (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina, I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo,* Madrid, Katz Editores, 2008, p. 227-241.

PAZ Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia.* Barcelona: Seix-Barral, 1974.

PÉREZ ABREU Catalina, « La mujer como enfermedad y muerte en el proyecto modernista: Notas para un estudio », [en ligne] *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, n° 30, adresse :
https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/mujermod.html

PIERROT Jean, *L'imaginaire décadent : 1880-1900*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.

PINEDA FRANCO Adela, *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: las revistas literarias y el modernismo*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2006.

PORTOCARRERO Gonzalo, *Racismo y mestizaje y otros ensayos*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007.

PRUNGNAUD Joëlle, *Gothique et décadence: recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, H. Champion, 1997.

PUPO-WALKER Enrique (dir.), *El cuento hispanoamericano*. Madrid, Castalia, 1995.

QUIJADA Mónica, « España, América y el imaginario de la soberanía popular », en *Modernidad iberoamericana. Cultura, política y cambio social*, Francisco COLOM GONZÁLEZ, (dir.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, p. 229-267.

RAMA Angel, *Transculturación narrativa en América latina*, México D.F., Siglo XXI, 1982.

_____, *La ciudad letrada*, Hannover, Ediciones del Norte, 1984.

_____, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Alfadíl Ediciones, 1985.

_____, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Internacional Ángel Rama, 1985.

RAMOS Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

RENAN Ernest, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse,* (1883), Paris, Gallimard, 1983.

RIQUER Borja de, *Modernismo y modernistas*, Barcelona, Lunwerg, 2001.

RIVA AGÜERO José de la, *Estudios de literatura peruana: carácter de la literatura del Perú independiente*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962.

ROCHE-PEZARD Fanette, *L'Aventure futuriste 1909-1916*, Ecole française de Rome, 1983.

RODRÍGUEZ CASCANTE Francisco, « Modernidad e identidad cultural en América latina », *Káñina*, *Revista de Artes y letras*, Universidad de Costa Rica, vol. XXVIII (2), 2004, p. 237-255.

RODRÍGUEZ PÉRSICO Adriana, *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI Ida, *Amadises en América. La hazaña de indias como empresa caballeresca*, Caracas, Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1977.

ROTKER Susana, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de Las Américas, 1992.

SABATO Hilda, « Prensa, asociaciones, esfera pública (1850-1900) », dans Carlos ALTAMIRANO (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina, I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Madrid, Katz Editores, 2008, p. 387-411.

SACOTO Antonio, *Del ensayo hispanoamericano del siglo XX*, Quito, Editorial de la Cultura Ecuatoriana, 1988.

SÁNCHEZ Luis Alberto, *Balance y liquidación del Novecientos*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.

_____, *La literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú*, 5e. éd. Lima, Juan Mejía Baca, 1981.

SANCHOLUZ Carolina, « Lecturas del Decadentismo en *De sobremesa* de José Asunción Silva », [en ligne], dans Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, Adresse: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lecturas-del-decadentismo-en-de-

sobremesa-de-jose-asuncion-silva/html/3f793754-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html

SARLO Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva visión, 1988.

SCHULMAN Iván A. y Manuel Pedro GONZÁLEZ, *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, 1969.

SCHULMAN Iván A., *Génesis del modernismo*, México, El Colegio de México / Washington University Press, 1968.

_____, *El modernismo hispanoamericano*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969.

_____, (dir.) *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987.

_____, *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, México DF, Siglo XXI, 2002.

SHEEHAN Paul, *Modernism, narrative and humanism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

SIRKÓ Oksana María, « La crónica modernista en sus inicios: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera", dans José Olivio JIMÉNEZ (dir.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, New York, Torres Library of Literary Studies, 1975, p. 57-73.

Société luxembourgeoise de littérature générale et comparée / Congrès- 1990 - Luxembourg. *La littérature de fin de siècle, une littérature décadente: actes du colloque international*, Luxembourg, septembre 1990. Luxembourg: [s.n.], 1990.

SUÁREZ MIRAVAL Manuel, « Algunos aspectos del modernismo en el Perú », *Cultura Peruana*, année XV, n° 90, décembre, 1955, p. [90-92].

SUMALAVIA Ricardo, « Aproximaciones al ideal estético en *Cuentos malévolos* de Clemente Palma », *Ajos & Zafiros*, n°. 3-4, 2002, p. 215-224.

_____, « La estatua de blancura marmórea': Manuel González Prada y el cuento modernista »,dans Isabelle TAUZIN-CASTELLANOS, *Manuel González Prada: escritor entre dos mundos*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos / Embajada de Francia en el Perú / Université Michel de Montaigne Bordeaux 3 / Biblioteca Nacional del Perú, 2006, p. 279-286.

TAMAYO VARGAS Augusto, *Literatura peruana*, 3 tomes, 4e. éd., Lima, Librería Studium, 1976.

TAUZIN-CASTELLANOS Isabelle, (éd), *Textos inéditos de Manuel González Prada*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2001.

_____, « Los románticos peruanos y París », dans *París y el mundo ibérico e iberoamericano*, *Actas del Congres de la SHF*, Paris, Université Paris X – Nanterre, 1998, p. 231-242.

_____, *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*, Lima, IFEA, 2006.

TRAZEGNIES Fernando de, « El proceso de modernización del Perú del XIX », *Historia de la cultura peruana II*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2001, p. 441-465.

URRELLO Antonio, *Verosimilitud y estrategia textual en el ensayo hispanoamericano*, México, Premiá Editora, 1986.

VADE Yves (dir.), *Ce que modernite veut dire*, vol. I, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1994.

VAILLANT Alain, « Mesure de la littérature dans la crise de la littérature », dans Alain Vaillant (dir.), *Romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, 2005, p. 75-102.

_____, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.

VARGAS LLOSA Mario, « Chocano y la aventura », *Estudios americanos*, vol. XVII, n°. 90-91, mars-avril 1959, p. 147-149.

VELA Arqueles, *El modernismo. Su filosofía, su estética, su técnica*, México. Porrúa, 1974.

VELÁSQUEZ Marcel, « La Generación del 900 y Colónida », *El Peruano*, Lima, 17 juin 2002, p. 12.

VILLEGAS Jean-Claude, *La Littérature hispano-américaine publiée en France (1900-1984).* Paris, CNRS (GRECO 26) / Bibliothèque Nationale, « Études, Guides et Inventaires » n° 4, 1986, p. 260.

_____, *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007.

WARD Thomas (dir.), *La insólita modernidad de Manuel González Prada*, Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2010.

YANHI Roberto, *Prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.

YURKIEVICH Saúl, *Celebración del modernismo,* Barcelona, Tusquets, 1976.

ZAVALA Iris, *El modernismo y otros ensayos, Rubén Darío*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.

ZAVALA Iris, *En rapto de América y el síntoma de la Modernidad*, Madrid, Montesinos, 2001.

ZAVALETA Carlos Eduardo y Sandro CHIRI (dirs.), *El cuento en San Marcos*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.

ZAVALETA Carlos Eduardo, « Los cuentos de Clemente Palma », *Alma Mater*, ns° 13-14, août 1997, p. 17-27.

Annexes

Manuel González Prada

Una de Mefistófeles[834]

(nouvelle)

I

Zósimo, a quien yo titulo Mefistófeles por las razones que se verá más adelante- ha cumplido cuarenta años, pero les lleva tan bien que nadie le echaría más de treinta.

No conozco hombre dotado de conmiseración más profunda ni más extensa, pues abraza a todos los seres del universo, de modo que si estuviera en sus manos, suprimiría el dolor y la muerte. Viéndole y escuchándole, comprendemos a los antiguos ascetas indos que permanecían inmóviles por no pisar a los insectos. Un día que viajábamos juntos, le vi descender del caballo para salvar una mosca enredada en las telas de una araña, y otra vez que penetré en su habitación le sorprendí seriamente ocupado en librar unas cuantas hormigas medio ahogadas en el aguamanil de su lavatorio.

Esta conmiseración universal le ha conducido a un ateísmo sincero y razonado. Si Dios existiera dice Zósimo, sería bueno; y siendo bueno, suprimiría el dolor y la muerte. Es así que… etc.

Sólo una especie animal queda excluida de la piedad zosimiana: el sacerdote católico. En este punto se le halla intransigente, pesado y majadero. Cuando sufre una indigestión, exclama en medio de sus contorsiones: -¡Demonio, parece que yo me hubiera desayunado con un beef-steak de fraile! Cuando le dan un vino con sabor a vinagre, dice: -¡Diantre, creo que me han soplado sangre de obispo! A veces coge una piedra, la arroja con todas sus fuerzas y me pregunta: -Sabes dónde quisiera yo que fuese a rebotar esta piedra? A la coronilla de la cabeza de Pío IX.

Conociendo algo al personaje, se comprenderá mejor lo que sigue.

[834] Manuel González Prada, « Una de Mefistófeles », dans Isabelle Tauzin-Castellanos, *Textos inéditos de Manuel González Prada*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2001, p. 11-15.

II

A las seis o cinco de la tarde de un domingo, atravesaba yo con Zósimo la calle de Mercaderes cuando divisamos en el centro de la calzada a un clérigo que hablaba como una verdulera y accionaba como mal actor en un quinto acto de Echegaray. La gente formaba ya corrillo, y un buen señor, que probablemente sería miembro de la *Unión Católica*, hizo detener un coche para llevarse el clérigo y evitar el escándalo.

Zósimo interviene, coge al clérigo del brazo y repite con la mayor gravedad: -Este sacerdote es mi primo. El clérigo fija en Zósimo esa mirada estúpida de los que miran sin ver y murmura maquinalmente: -Sí, mi primo. Nadie arguye lo contrario, el miembro de la *Unión Católica* se aleja, y mi excelente amigo, arrastrando al primo, se dirige a la Plaza de Armas. Yo les sigo a tres o cuatro varas de distancia.

Era día de toros, y el largo jirón de Mercaderes hasta la iglesia de San Lázaro hormigueaba de tal modo que a un pacífico transeúnte le habría sido imposible abrirse camino y marchar en sentido contrario de la inmensa multitud; pero nuestro clérigo, armado ya con el bastón de Zósimo, maniobraba con tanta decisión y asestaba tan buenos palos a los remisos que al poco rato divisó delante de sí un sendero libre y desocupado: un toro bravo habría producido igual efecto. De las diez a quince mil almas aglomeradas en el trayecto, ninguna dejó de ver las maniobras del sacerdote ni de comentar la degradación del clero.

Al llegar a la iglesia de san Lázaro, los dos primos torcieron por la calle de Miranda, a tiempo que en sentido contrario, y por la acera opuesta venía un fraile descalzo, muy orondo con su nuevo hábito castaño, llenando la vereda con su persona, contoneándose y caminando con ese airecito meloso y serpentino, tan peculiar a las gentes de iglesia.

No sé lo que diría Zósimo a su *primo* ni de qué medio se valdría para hipnotizarle: lo cierto es que el clérigo atraviesa la calle, se dirige al franciscano y le pega por detrás un garrotazo tan furibundo en el lomo izquierdo que habría sido capaz dez echar por tierra al mismo Farragut. El fraile permanece firme sobre su base, probando así la … y el poder vigorizante del bacalao vizcaíno y del vino catalán. Si lee el Evangelio, no le practica: arremete a puño limpio contra el clérigo, y se arma una formidable lucha entre los discípulos del Señor. Abrazados como si desearan estrangularse, caen por el suelo y empiezan a rodar y enlodarse, como si se tratara de presenciar una riña de gallos: -Voy al *ajiseco*, grita un muchacho. –Voy al *giro*, responde otro.

III

Imposible narrar todas las barbaridades cometidas por el clérigo abajo del Puente: aquí abraza a una mujer, allá rompe un vidrio; en esta calle cubre de insolencias a un transeúnte, en la otra se mete a una casa y derriba un lamparín; en la puerta de un callejón canta la *Pobre chica* y en el interior de una pulpería baila una chilena. El escándalo llega a su colmo en el Puente Nuevo. Una beata que viene al lado de su marido, no puede contener su asombro al ver al clérigo borracho como una uva y exclama: ¡Padre, usted en ese estado! –Ah grandísima bribona, hazte la santa conmigo que soy tu confesor y conozco tus gracias… Dime ¿todavía engañas a tu marido con su dependiente?

Marido y mujer empiezan a reñir en plena calle. –Si me confieso una sola vez en mi vida, que me emplumen, dice una mujer de pueblo. –Desde hoy, ni Iglesia, ni monago, agrega otra.

Yo, fatigado de la peregrinación y de los escándalos, dejo a Zósimo y al clérigo.

IV

A las ocho de la noche del siguiente día, Zósimo y yo nos hallamos sentados a la mesa de un hotel, en un saloncito reservado. Habíamos comido juntos.

-Mira, me repetía por la décima vez tomando una buchada de café, ustedes los liberales y librepensadores son marinos de agua dulce y no pasan de unos camuesos; así cuando se topan con un fraile borracho y pendenciero creen poner una pica en Flandes si le llevan a la comisaría o hacen escribir su nombre en la crónica de un diario. ¿Qué sucede? Muchos no lo creen, y aunque lo crean, nadie se acuerda el otro día del fraile pendenciero y borracho.

Pues bien, yo sigo de un sistema diferente: cuando en la calle me doy con uno de esos pájaros negros y le siento el olorcito de odre bien curtido, le reclamo por mi pariente, le cojo del brazo y le exhibo por medio Lima. Cuando se me quiere *despejar* o no se halla muy *cargadito* entro a una botica y con achaque de que mi hombre se encuentra enfermo, le soplo dos copas de bitter. Y te aseguro que no necesito del alcohol: unos domestican perros, otros gatos o monos; mi especialidad son los tonsurados. No puedes imaginarte el dominio que adquiero sobre ellos a los dos minutos de tenerles cogidos en mis manos: les hipnotizo de tal modo que les gobierno con la vista y les impongo mi voluntad con un simple contacto de codos. Has presenciado el efecto maravilloso de mi sistema: amén de un fraile descalzo en la

Intendencia, muchas gentes del pueblo renegando de la Religión y sus ministros. No acertarás en el número de tonsurados que en toda mi vida he paseado en los extramuros y barrios populares: lo de ayer fue el golpe magno, que no se repite más de una vez y que di por el gusto de deslumbrarte. ¿Quién no sabe hoy todo lo ocurrido? Ve los periódicos…

Y Zósimo extrajo del bolsillo un grueso paquete: -No hay uno solo que deje de narrar la odisea. Y lo más gracioso está en que todos me echan incienso, alabando la paciencia, el noble corazón y los sentimientos religiosos del señor don Zósimo García, que durante dos o tres horas luchó desesperadamente por evitar los escándalos del clérigo beodo. Temiendo estoy que la *Unión Católica* me otorgue una medalla. Grandísimo bellaco, exclamé, tú no debes llamarte Zósimo, y por lo que hace a mí, te llamaré desde hoy *Mefistófeles*.

El manco[835]

(nouvelle)

I

En un vagón del expreso que va de Cherbourg a París, nos embarcamos sólo dos viajeros. Repantigado cerca de una ventana, abrí mi periódico y me puse a leer hasta que fatigado de la lectura me vino curiosidad de examinar a mi compañero de viaje. Nuestras miradas se cruzaron y a la vez nos saludamos con una ligera inclinación de cabeza. Era hombre de unos treinta y cinco años, de rostro muy blanco, de patillas negras, de ojos un poco salidos de sus órbitas y manco del brazo izquierdo.

En la travesía hasta Caen cruzamos una que otra palabra, sin anudar conversación seguida, pues todo nuestro diálogo se redujo a uno que otro comentario sobre las campiñas de Normandía, las vacas lecheras y las gigantescas pirámides de heno que brillaban al sol como conos de oro.

En Caen almorzamos juntos y nos hicimos amigos: me había inspirado confianza y no dudo que yo también se la inspiré. Inútil decir que durante el almuerzo le presté el auxilio de mis dos brazos, cuando el suyo no le bastaba. -¡Ah! Ser manco es una polaina, exclamó, con aire agridulce, mientras yo me ocupaba en despedazarle su ración de *beefsteack*. –Una verdadera polaina, continuó al ver que yo no le contestaba. –No lo niego, respondí al ver que deseaba una respuesta, como si yo pusiera en duda los inconvenientes de no poseer más que un brazo. –Y ¡decir que yo mismo soy la causa! Amigo, en la vida, culpamos siempre a la suerte o a los demás hombres, pero si nos encerramos en nosotros mismos y echamos una mirada retrospectiva al camino recorrido, juzgamos las cosas como si se tratara de otro y no de uno mismo, veremos que la mayor parte de nuestros males nos viene de la imprevisión o de imbecilidad… -Así que su brazo… -Oiga usted la historia en cuatro palabras.

[835] Manuel González Prada, « El manco », dans Isabelle Tauzin-Castellanos, *Textos inéditos de Manuel González Prada*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2001, p. 19-23.

II

“Desde la más tierna infancia me unió con Timoteo una amistad fraternal; nacimos en el mismo barrio, nos criamos juntos, estudiamos en el mismo colegio, en las mismas clases, concluimos juntos nuestra educación y continuamos tan amigos que nos decían “los inseparables”. Le serví de testigo en su matrimonio, fui su comensal indispensable jueves y domingo. Ambos días, mi cubierto estaba en mi sitio, y cuando por casualidad faltaba un jueves o un domingo era seguro que el viernes o el lunes venía Timoteo a reprenderme dulcemente por mi ausencia de la víspera.

Su mujer aficionadísima a la ópera italiana y medio cantatriz (poseía una espléndida voz de *primadona*) se desconsolaba de no entender una jota del italiano y se empeñó en aprenderlo. -¿Sabe usted italiano? Me preguntó un día a quema ropa. –Sí, le respondí, sin embargo que Timoteo sabía mi completa ignorancia en la lengua de Dante. –Entonces, déme usted unas cuantas lecciones, porque de veras me fastidia cantar u oír cantar sin entender lo que digo u oigo. –Con mucho gusto. Timoteo me dirigió una mirada de soslayo, como diciéndome “¡Qué valor tienes de mentir!” pero yo señalé con el mayor empaque días y hora para la lección, y me lancé a maestro de italiano, enseñando de noche lo que aprendía de mañana. En cuanto a la pronunciación, un amigo italiano me la enseñó en sus más elementales rudimentos.

La lección se efectuaba un día sí y otro no, de ocho a nueve de la noche, hora en que Timoteo no se hallaba jamás en casa, por dar pábulo a su prurito de pertenecer a cuanta sociedad se formara. En unas era simple socio; en otras, secretario; en otras, tesorero, de modo que tenía sus noches ocupadas en sesiones que le quitaban el tiempo y a la vez le aligeraba la bolsa, pues como usted bien lo sabe no hay sociedad sin cotizaciones.

De lección en lección y casi sin pensarlo me sucedió lo que sucede siempre que nos ponemos en contacto íntimo con las mujeres de nuestros amigos… Quise alejarme de la casa para vencer una pasión que me hacía traicionar a mi mejor amigo; pero Timoteo me obligó a regresar.

Mi amor fue tan grande que empecé a tener celos. La idea de que Luisa pasaba de mis brazos a los de su marido, de que le hacía disfrutar en completa plenitud los placeres que yo gozaba con susto y a escondidas, me sublevaba, me irritaba y toda mi cólera iba naturalmente a desfogarse en Timoteo. Bastaba que él afirmara una cosa para que sostuviera lo contrario, de modo que si él hubiera dicho que la nieve era fría, yo habría porfiado que era caliente. El buen

Timoteo se sonreía y cuando mucho me decía: -¡Vaya, hombre, que estás echando un genio! Dicen que la lengua italiana es muy dulce, pero a ti te está dando un alma de vinagre…

Luisa por su parte me encarecía tanto su amor, me hablaba tanto de su indiferencia por Timoteo, que al fin logré convencerme que entre marido y mujer no existía ya más relación que de hermano a hermana. La buena concordia que reinaba entre ellos pudo infundirme dudas sobre esa indiferencia; pero yo ¡qué quiere usted! Quien ama bien, ve mal.

III

Una noche, no sé por qué raro capricho, en lugar de ir a casa de Timoteo a las ocho me presenté a las siete. Luisa acostumbraba aguardarme en el salón; pero esa noche el salón permanecía oscuro; más bien débilmente iluminado por un rayo de luz que venía del cuarto de Luisa y filtraba por las rendijas de las cortinas.

Sentí primero un cuchicheo y concluí por distinguir claramente la voz de Timoteo. Avancé de puntillas hacia la puerta del dormitorio y entreabrí la cortina: Luisa, sentada en las faldas de su marido, le pasaba el brazo izquierdo por el cuello (como lo hacía conmigo) le decía las mismas palabras de ternura que a mí me decía y le daba los mismos besos a que mí me daba. Los abrazos, los besos, las palabras me impresionaron tanto como las pupilas aceradas y lúbricas, relampagueantes del mismo fuego, de la misma pasión, del mismo deseo que sorprendía yo al tenerla en mis brazos. No, no era la esposa que cumple con un deber: era la hembra enamorada del hombre.

No pude más. Salté del medio del cuarto y arrancando a Luisa de las faldas de Timoteo exclamé: -Miserable, me eres infiel con tu marido.

Timoteo me clavó la mirada, y con serenidad increíble, se acercó a su ropero, extrajo un revólver y me lo descargó a boca de jarro… Sentí como un golpe seco en el lado izquierdo y una nube en el cerebro… No recuerdo más. Un día abrí los ojos en mi habitación; tenía el brazo cortado. Después de quince días entre la vida y la muerte, pues una bala me había roto el brazo y otra me había atravesado el pecho.

Sin averiguar la suerte de Luisa y Timoteo abandoné la ciudad y desde hace cinco años ando recorriendo el mundo.”

El amigo Braulio[836]

(nouvelle)

En ese tiempo era yo interno de San Carlos. Frisaba en los dieciocho años y tenía compuestos algunos centenares de versos, sin que se me hubiera ocurrido publicar ninguno ni confesar a nadie mis aficiones poéticas. Disfrutaba de una especie de voluptuosidad en creerme un gran poeta inédito.

Repentinamente nacieron en mí los deseos de ver en letras de molde algunos versos míos. Por entonces se publicaba en Lima un semanario ilustrado que gozaba de mucha popularidad y era leído y comentado los lunes entre los aficionados del colegio: se llamaba "El Lima Ilustrado". Después de leer veinte veces mi colección de poemas, comparar su merito y rechazar hoy por malísimo lo que ayer había creído muy bueno, concluí por elegir uno, y copiarlo en fino papel con la mejor de mis letras. Temblando como un reo que se dirige al patíbulo, me encaminé un domingo por la mañana a la imprenta de "El Lima Ilustrado". Más de una vez quise regresarme, pero una fuerza secreta me lo impedía. Con el sombrero en la mano y haciendo mil reverencias, penetré en una habitación llena de chibaletes, galeras, y cajas llenas de tipos de imprenta.

—¿El señor director? —pregunté queriendo mostrar serenidad, pero temblando.

—Soy yo, joven.

Me dio la respuesta un coloso de cabellera crespa, color aceitunado, mirada inteligente y modales desembarazados y francos. En mangas de camisa, con un mandil blanco, cubierto de sudor y manchado de tinta, se ocupaba en colar fajas y pegar direcciones.

—Me han encargado que le entregue a usted una composición en verso.

—Pasemos al escritorio.

Ahí se caló las gafas, me quitó el papel de las manos y sin sentarse ni acordarse de de convidarme asiento, se puso a leer con la mayor atención.

Era la primera vez que ojos profanos se fijaban en mis lucubraciones poéticas. Los que no han manejado una pluma no alcanzan a concebir lo que siente un hombre al ver violada,

[836] Manuel González Prada, « El amigo Braulio », dans *Obras*, Luis Alberto Sánchez (éd), Lima, Ediciones Copé, Petroperú, 1985, Tome I, Vol. II, p. 63-69.

por decirlo así, la virginidad de su pensamiento. Yo espiaba la cara fisonomía del director para ir adivinando el efecto que le causaban mis versos: unas veces me parecía que se entusiasmaba, otras que me censuraba acremente.

—¿Y quién es el autor? —me dijo, concluida la lectura.

Me pues a tartamudear, a quiere decir algún nombre supuesto, a murmurar palabras ininteligibles, hasta que concluí por enmudecer y tornarme como una granada.

—¿Cómo se llama usted, joven?

—Roque Roca.

—Pues bien, yo publicaré la composición en el próximo número y pondré el nombre de usted, porque usted es el autor: se lo conozco en la cara. ¿Verdad?

No pude negarlo, mucho más cuando el buen coloso me daba una palmada en el hombro. Me convidó asiento y se puso a conversar conmigo como si hubiéramos sido amigos de muchos años.

Al salir de la imprenta, yo habría deseado poseer los millones de Rothschild para elevar una estatua de oro al director de “El Lima Ilustrado”.

II

Cuando el semanario salio a luz con mis versos, produjo en San Carlos el efecto de una bomba. !Poetam habemus!, gritó un muchacho que se acordaba de no haber podido aprender latín. En el comedor, en los patios, en el dormitorio y hasta en la capilla, escuchaba yo alguna vocecilla tenaz y burlona que entonaba a gritos o me repetía por lo bajo una estrofa, un verso, un hemistiquio, un adjetivo de mi composición. La insolencia de un condiscípulo mío llegó a tanto que al pedirle el profesor de Literatura un ejemplo de versos pareados, indicó los siguientes:

El poeta Roque Roca
echa flores por la boca.

Con decir que el mismo profesor lanzó una carcajada y me dirigió una pulla, basta para comprender el maravilloso efecto de los dos pareados: a la media hora los sabía de memoria todo el colegio y andaban escritos con lápiz negro en las paredes blancas y con polvos blancos en las pizarras negras. No faltaban variantes, como:

El poeta Roque Roca
echa coles por la boca.

El poeta Roque Roca
echa sapos por la boca.

Un bardo anónimo no muy versado en la colocación de los acentos, escribió:

El poeta Roque Roca
es un inconmensurable alcornoque.

Agotada la paciencia, recurrí a las trompadas; mas como el remedio empeoraba el mal, acabé por decidir que el partido más cuerdo era no hacerles caso y no volver a publicar una sola línea.

Sólo encontré una voz amiga. Había un muchacho a quien llamábamos el Metafórico, por su manera extraña y alegórica de expresarse. El Metafórico me llamó a un lado y me dijo, con la mejor buena fe:

—Mira, no les hagas caso y sigue montando en el Pegaso: el ruiseñor no responde a los asnos; Poeta-aurora, desprecia a los Hombres-coces.

Las palabras me consolaron, aunque venían de un chiflado. ¡Qué voz no suena dulce y agradablemente cuando se duele de nuestras desgracias y nos sostiene en nuestras horas de flaqueza!

Yo contaba con un amigo de corazón: Braulio Pérez. Juntos habíamos entrado al colegio, seguíamos las mismas asignaturas y durante cinco años habíamos estudiado en compañía. En cierta ocasión, una enfermedad le retrasó en sus cursos: yo velé dos o tres meses para que no perdiera el año. ¿Quién sino él estaría conmigo? Como ni una palabra me había dicho sobre mis versos, ni salido en mi defensa, su conducta me pareció extraña y le hablé con la mayor franqueza.

—¿Qué dices de lo que pasa?

—Hombre —me contestó—, ¿por qué publicar los versos sin consultarte con algún amigo?

—De veras.

—Tú sabes que yo…

—Cierto.

—Estoy hasta resentido de tu reserva conmigo.

—Lo hice de pura vergüenza.

—Si alguna vez vuelves a publicar algo…

— ¿Publicar? Antes me degüellan.

Mantuve mi resolución un mes, y la habría mantenido mil años, si el director de "El Lima Ilustrado" no se hubiera aparecido en el colegio a decirme que se hallaba escaso de originales en verso y que me exigía mi colaboración semanal. Quise excusarme; pero el hombre —lisonjero— me comprometió a enviarle cada miércoles una composición en verso.

Concurrí al amigo Braulio, le conté lo sucedido y le enseñé todo mi cuaderno de versos para que escogiera los menos malos; pero no logramos quedar de acuerdo: todas mis inspiraciones le parecía flojas, vulgares, indignas de ver la luz pública en un semanario donde colaboraban los primeros literatos de Lima. Imposible sacarlo de la frase: "Todas están malas". A escondidas del amigo Braulio copié los versos que me parecieron mejores y se los remití al director de "El Lima Ilustrado".

La tormenta se renovó con mi segunda publicación, pero fue amainando con la tercera y la cuarta; a la quinta, las burlas habían disminuido, y sólo de cuando en cuando algún majadero me endilgaba los pareados o me dirigía una pulla de mal gusto.

El único implacable era el amigo Braulio, convertido en mi Aristarco severo, todo por amistad, como solía repetírmelo. Apenas recibía el número de "El Lima Ilustrado", se instalaba en un rincón solitario y, lápiz en mano, se ensañaba en la crítica de mis versos: uno era cojo, otro patilargo; éste carecía de acentos, aquél los tenía de más. En cuanto al fondo, peor que la forma.

—Mira —me lanzó en una de esas expansiones íntimas que sólo se conciben en la juventud—, mira, el hombre no sólo se deshonra con robar y matar, sino también con escribir malos versos. A ladrones o asesinos nos pueden obligar las circunstancias; pero, ¿qué nos obliga a ser poetas ridículos?

III

Hacía dos meses que publicaba yo mis versos, cuando en el mismo semanario apareció un nuevo colaborador, que firmaba sus composiciones con el seudónimo de Genaro Latino. El amigo Braulio empezó a comparar mis versos con los de Genaro Latino.

—Cuando escribas así, tendrás derecho a publicar —me dijo, sin el menor reparo.

Fui constantemente inmolado en aras de mi rival poético: él era Homero, Virgilio y Dante; yo, un coplero de mala muerte. Cuando mi nombre desapareció de "El Lima Ilustrado" para ceder sitio al de Genaro Latino, muchos de mis condiscípulos me reconocieron el merito de haber admitido mi nulidad y sabido retirarme a tiempo. Sin embargo, algunos insinuaron que el director del semanario me había negado la hospitalidad.

Todos creían envenenarme la bilis con leerme los versos de mi rival, figurándose que la envidia me devoraba el corazón. Braulio mismo me atacaba ya de frente, y se le atribuía la paternidad de este nuevo pareado:

Ante Genaro Latino
Roque Roca es un pollino.

Un día, Braulio, triunfante y blandiendo un papel, se instaló sobre una silla, pidió la atención de los oyentes y empezó a leer una silva de Genaro Latino, publicada en el último número de "El Lima Ilustrado". De pronto, cambió de color, se mordió los labios, y estrujó el periódico y lo guardó en el bolsillo.

—¿Por qué no sigues leyendo? —le preguntó una voz estentórea: era el Metafórico.

—¡Que siga, que siga! —exclamaron algunos.

—Yo seguiré —dijo el Metafórico.

Se encaramó en la silla que el amigo Braulio acababa de abandonar, y leyó:

Nota de la Dirección.- Como hay personas que se atribuyen la paternidad de las obras ajenas, avisamos al público (a riesgo de herir la modestia del autor), que los versos publicados en "El Lima Ilustrado" con el seudónimo de Genaro Latino son escritos por nuestro antiguo colaborador, el joven estudiante de Jurisprudencia don Roque Roca.

El amigo Braulio no volvió a dirigirme la palabra.

La evocación de Zósimo[837]

(nouvelle)

Mientras mi buen amigo el Espiritista cumple con los ritos de su ciencia oculta para verificar la evocación, yo me consagro a observar la marcha de los fenómenos. Reina en la habitación una luz de clorofila, crepuscular y difusa, filtrada por una gruesa pantalla verde. Los dos estamos sentados a una mesa de pino, sin tapiz ni más objetos que un tintero, una pluma, unas cuantas hojas de papel y una lámpara. Mi amigo apaga la luz y -nos quedamos en una noche sepulcral.

De pronto asoma delante de mis ojos una lucecilla viva y oscilante que palidece gradualmente hasta despedir el brillo blanco-mate de una perla. Siento como si en la nuca me proyectaran un chorro de agua fría y de la cabeza a los pies me corre un espeluznamiento nervioso. Sin embargo, me domino y con la mayor serenidad continúo mis observaciones.

El foco luminoso se dilata y adquiere la forma de un gran óvalo, presentando el aspecto y las dimensiones de una Luna convertida en elipse. La dilatación continúa, a la vez que asoman cinco apéndices, los cuales se precisan y toman la forma de una cabeza, dos brazos y dos piernas. Al fin diviso una figura humana, hecha de niebla comprimida o de nebulosa condensada. Súbitamente, como sucede cuando se coloca una luz en un estetoscopio, los ojos se inflaman, las mejillas se sonrosan, los labios se entreabren,

en una palabra, la vida se comunica a la aparición. Estoy en presencia de mi amigo Zósimo, vestido de rigurosa etiqueta. La lámpara sigue apagada, mas la habitación se encuentra débilmente iluminada por un fulgor blanco y difuso que en forma de una gran elipse rodea la aparición: Zósimo está como retratado en la cáscara de un huevo gigantesco y de luz propia...

[837] Manuel González Prada, « La evocación de Zósimo », dans *Obras*, Luis Alberto Sánchez (éd), Lima, Ediciones Copé, Petroperú, 1985, Tome I, Vol. II, p. 73-78.

Yo. -(Usted, don Zósimo, usted en persona!

Zósimo.-No, hombre, en espíritu.

Yo. - ¿Qué significa eso de "en espíritu"?

Zósimo.-Nada expresan las diferencias escolásticas y sutiles de alma y cuerpo: no hay más que una sola sustancia; la misma en el mineral, en la planta, en el hombre, en los superhumanos. ¿Se dirá que el alcohol o espíritu de vino es de sustancia diferente del vino? Pues bien, cuando el hombre muere, se escapa de su cuerpo un algo que es al mismo cuerpo, como el alcohol al vino, como el perfume a la flor. La muerte, se reduce a un proceso químico, a una destilación de espíritus.

Yo. -Me sorprende usted con sus palabras.

Zósimo. -Dejemos el *usted* y hablémonos de *tú*, como se usa en el otro mundo: el que se paga de un *usía*, de un *ilustrísimo*, de un *excelentísimo es* un necio, lo mismo en la Tierra que en la luna.

Yo.-Entonces ¿cómo te va en la otra vida?

Zósimo.-Cuando se existe, en ninguna parte va del todo bien. Sin embargo, estoy muchísimo mejor que en la Tierra.

Yo.-Y ¿qué haces?

Zósimo.-Versos. Entre los vivos era yo financista, como bien lo sabes; entre los muertos, donde no se conoce el dinero, soy poeta. Y no desdeñes el oficio: mientras la metafísica, la teología, la historia, la jurisprudencia, son mentiras graves, rastreras y enojosas, la poesía es una mentira alegre, alada, luminosa. Mentira por mentira, me declaro por la más bella.

Yo. -Pues yo creí que te fuera por allá mucho peor que por aquí: tu manera de morir...

Zósimo.-Bien y mal, mérito y demérito, castigo y premio -concepciones puramente humanas. ¿Me creías en el infierno por haber sido muerto en pecado mortal? La

responsabilidad supone el libre albedrío, y ¿qué libre albedrío se concibe donde reina un determinismo inviolado e inviolable? (Pobres hombres que se juzgan libres y señores de sí mismos porque mueven un pie o agitan una mano! Olvidan que no hay mucha diferencia entre ellos y la bola de billar lanzada por el taco o el marionete movido por las invisibles cuerdas del titiritero. Quien roba o mata, quien obra bien y se sacrifica, no hacen más que obedecer a una fuerza irresistible, superior a ellos: se corre al bien o al mal, como por una pendiente se rueda a un campo de flores o a un abismo de oscuridad y muerte., Hay un solo culpable -la Naturaleza. Castigar al que roba o mata vale lo mismo que volverse contra una piedra que nos hiere o una lluvia que nos moja.

Yo.-Y ¿Dios?

Zósimo. -Mejor sería que habláramos de otra cosa.

Yo. -Tú en la vida fuiste católico rancio, y hoy...

Zósimo.-También el niño ha sido acuático en el vientre de su madre.

Yo. -Así que ¿no guardas rencor a tu asesino?

Zósimo.-(Qué idea! Los que nos matan nos hacen un beneficio: nos lanzan de una vida que no vale la pena de ser vivida.

Yo.-Quiere decir que eres amigo de XX.

Zósimo.-¿Quién es XX?

Yo.-Tu matador. ¿Olvidaste ya su nombre?

Zósimo.-Efectivamente, di poca significación al instrumento, porque "no, mata el hierro que penetra en... sino la mano que lo empuja".

Yo.-Si se conoce el hierro inconsciente ¿dónde se oculta la mano?

Zósimo. -Las manos, querrás decir.

Yo.-Nómbrame a tus asesinos para entregarles a la reprobación universal.

Zósimo.-No me cumple nombrarles: mis declaraciones encenderían nuevos odios, concitarían venganzas sangrientas y macularían a personajes colocados muy alto y revestidos de muchos honores. Aunque debiera parecer el más interesado en que se descubriese la verdad y se castigara a los culpables, todo eso me importa hoy un comino. Desde el otro mundo (vemos con tanta indiferencia las cosas de la Tierra!: nuestros padres, nuestros hijos, nuestra misma reputación. ¿Te acuerdas hoy de los viajeros que ayer estuvieron a tu lado en un tranvía? ¿Piensas en el vestido viejo que diste hace un año al trapero? Esos vecinos de tranvía son nuestros parientes más cercanos, ese vestido viejo es nuestro mismo cuerpo que dejamos en la tumba. Y ¡la reputación! Maldito lo que valen las personas que la otorgan. ¿Te importaría el concepto que de ti se formaran los insectos de una carroña o los vibriones de una sepultura? Insectos y vibriones: nada más que eso me parecen hoy los vivos, desde la altura serena de la muerte. Oye, y no lo olvides: todo el bullicio y toda la agitación de la Humanidad en sus innumerables siglos de existencia, no valen más que el murmullo de una espuma desvanecida en la playa o el aleteo de una mariposa abrasada por el fuego de una lámpara.

Yo. -¡Cáspita! La Filosofía del otro mundo había sido tan amarga y desconsoladora como las de Schopenhauer y Hartmann.

Zósimo.-Cuando nosotros queremos despreciar una cosa decimos: "eso no vale una Tierra", como ustedes dicen: "eso no vale un pepino"; y si deseamos infundir mala idea de algún espíritu, exclamamos: "ese es un hombre", como ustedes para infamar a un individuo: "ese es un perro".

Yo.-Ya esto pasa de castaño a oscuro.

Zósimo. -Comprendo que fui muy lejos: acabo de herir el orgullo humano; pero yo no hago más que anticiparte el conocimiento de la verdad: cuando salgas de la *Cueva,* pensarás como yo pienso.

Yo.-Dime, ¿salir de la *Cueva, o* morir, causa mucho dolor?

Zósimo.-¿Has leído el *Fedón?* La muerte por vejez debería ser la única, la natural; y lo será en la Tierra el día que la Higiene evite las enfermedades y suprima médicos y medicinas. Ahora bien, la muerte por decrepitud no puede llamarse un fenómeno inesperado y súbito, como el trueno en una atmósfera serena, sino una serie de fenómenos enlazados y sin solución de continuidad. No se muere un día, se está muriendo desde que se nace.

Yo.-Así, tú podrás indicarme el día y la hora de mi muerte.

Zósimo.-Algo me impide revelártelo; como un hombre no descubre a un niño de seis o siete años los secretos de la generación, así un espíritu no revela jamás a un ser inferior los misterios de la muerte. A mis ojos apareces no sólo cadáver, sino podredumbre, esqueleto, ceniza.

Yo.-¿Adivinas el porvenir?

Zósimo. -Adivinar, palabra terrestre, sin ninguna significación en el lenguaje de los superhumanos. Nosotros, siguiendo la hilación entre causa y efectos, podemos deducir lo que sucederá mañana en el orden humano, como si se tratara de un eclipse o de una marea: todo lo seguimos como se ve a la aguja de un cuadrante marcar las horas. ¿Te parece mucho predecir que después de las cinco, el puntero señalará las seis y luego las siete? Como la sustancia es una, la ley es también una y rige tanto lo que ustedes llaman el orden moral como lo que nombran el mundo físico. Y no creas que nosotros lo sabemos todo: dudas tan negras y tan amargas devoran a los espíritus como a los hombres. El vulgo terrestre se imagina que por el solo hecho de morir el hombre adquiere facultades tan poderosas que penetra la esencia íntima de las cosas y se convierte en una especie de...capaz de crear seres y mundos: es como concebir que el enano se agiganta por el solo motivo de pasar de un calabozo hasta un palacio. Entramos al *otro* mundo con todos nuestros errores y todas nuestras miserias, y tenemos el inmenso trabajo de rehacer nuestra moral y nuestras ciencias: discípulos de una mala escuela, nos educamos de nuevo. Practicamos una ortopedia intelectual y moral. ¡Si tú supieras lo que vale casi toda la ciencia humana! Aquí, *inter nos*, sólo hay verdadero el 2 + 2 = 4.

Yo. -Pero, hombre, ya que te molestas en venir del otro mundo, enséñame algo útil, dime siquiera una frase que me sirva de norma segura en el incierto camino de la vida.

Zósimo.-El "conócete a ti mismo" del filósofo griego no conduce a mucho ni sirve de gran cosa, pues el hombre, por más que se aísle del mundo y sondee los misterios de su ser, no adquirirá un conocimiento exacto de sí mismo. A más ¿de qué aprovecharía al hombre conocer una parte infinitesimal del Universo? ¿Se conocería el parque de Versalles por una de sus hormigas, al león por uno de sus piojos? *Para saber algo sería preciso saberlo todo, y* eso no lo podrán nunca los hijos de la Tierra. Para mí, la frase magna, la que yo me repetiría sin

descanso si tuviera la desgracia de volver a la vida terrestre, es la siguiente: "Desprécialo todo, empezando por ti mismo".

La figura de Zósimo pierde su coloración, se transforma en una estatua de blancura marmórea y en seguida empieza a disminuir de volumen y redondearse hasta convertirse en una estrella y desaparecer.

Algo de París – Los Bulevares[838]

(chronique)

De día

Veamos: una calle muy ancha, aceras amplísimas limitadas por frondosos castaños de la India, de follaje transparente, verde claro, glauco casi.

Los edificios, de alto regular, extienden sus dos alas monótonas semicubiertas por el follaje, sin ofrecer en sus fachadas casi nada digno de mención bajo el punto de vista estético. En resumen, una gran calle, bien edificada, adoquinada con madera, iluminada con hermosos pilares de luz eléctrica colocados en el centro de la calzada, a la que dan color y aspecto suntuoso los magníficos árboles que se destacan sobre la decoración gris de los frentes de las casas.

Tal es en esta estación el escenario durante el día. La vida que en él se desarrolla durante estas horas, prescindiendo del número de personas y de la costumbre de transformar las aceras en salas de café, tiene rasgos muy poco definidos.

En la calzada circulan continuamente miles de fiacres vacíos, ómnibus tirados por pesados frisones tordillos con la cola atada, y uno que otro carruaje particular.

No es raro ver pasar por el entrevero a una fila de seis u ocho landós viejos tirados por caballos más viejos aún: es una boda de obreros que se pasea, yendo en el primer vehículo la novia vestida de raso blanco con azhares en la cabeza, el novio de frac y los acompañantes con las prendas de domingo.

Así van al Louvre, el jardín de aclimatación (donde a menudo los sorprende la lluvia) y sobre todo al bosque de Boulogne.

¡Qué levitas! Y ¡qué sombreros! ¡qué bigotes hirsutos domados a hierro candente como los leones de Bidel!

---

[838] Manuel González Prada « Algo de París – Los Bulevares », dans Isabelle Tauzin-Castellanos (éd), *Textos inéditos de Manuel Gonzalez Prada*, Lima, 2001, p. 89-93.

Aquí me he convencido de que la mitad del talento que atribuimos a los caricaturistas franceses depende de que nosotros no conocemos los originales. Aquí se tropieza con sus modelos a la vuelta de cada esquina, y en no pocos casos sus creaciones son meras copias. Los fiacres destartalados, sus caballos con el lomo, pescuezo y anca colocados en una línea estrictamente horizontal, sus cocheros gordos, apopléticos, de nariz violácea, *cresta rosa*, que han dado fama universal a Cham; los *caniches* negros, lanudos, tusados a lo león, con manguitos en las patas, la cola como un pincel y unos bigotes humanos bajo unos ojos de mono, los caniches de Daumier; las viejas petizas redondas cual melones cantaloup y de caras como lunas surcadas por arrugas montañosas, las viejas de Stall; las muchachas de cuerpo serpentino y perfil apenas diseñado, de aspecto ambiguo con sus trajes lisos medio masculinos, la cabeza cubierta por un sombrero de paja, la nuca erguida por un cuello recto cayendo sobre la blanca pechera una corbata regata, las mujeres de Mars y de Grevin; el *fiaucheur*, el el *copurchic* [sic] de Van Beers, de cuerpo decadente, bigotes erizados, monóculo impertinente, jaquet corto, pantalones doblados en los bordes, zapatos de charol largos y puntiagudos, con un bastón inglés tomado por la mitad en una mano y un par de guantes, para solo citar los tipos culminantes, los *pioupious* de Caran d'Anche, boquiabiertos, nariz remangada, kepís encajados hasta la nuca, manos metidas entre guantes formidables, y todos rubios, de ojos y *pas plus grands qu'une botte*, no son tales caricaturas, pero sí copias cuasi fieles, en las que los artistas, como sucede en los tres últimos casos que cito, apenas afean o embellecen los modelos.

En un paseo por el bulevar se los ve a todos y es posible observarlos y hasta dibujarlos con comodidad, pues millares de ellos se pasan el día entero frente a una mesita de brasserie bebiendo cerveza y charlando en voz baja y sin hacer gestos.

En esta aglomeración ordenada del bulevar, si se pone a hablar con un poco de calor un sud-americano o sobre todo un español, no parece sino que estuviera concitando a las muchedumbres para ir al combate, y todos le miran con ojos azorados, temerosos de que vaya a ocurrir algo.

Luego, la cerveza: por todas partes este letrero: *Choucroute et jambon* en letras doradas sobre los cristales de las brasseries, de las brasseries espléndidas que remedan salas de castillos góticos, el uso de la pipa y del tabaco de oriente, y por fin el acento gutural, áspero de los vendedores ambulantes: -*Le Jockey*! Le rresultat complet des courrrrrses! Son otros tantos pequeños elementos que concurren a producir la sensación de depaysement [sic] que tienen que experimentar en París quienes siempre han vivido en un medio ambiente latino, y sobre todo, los que amaban a la gran unidad a través del admirable temperamento

literario de los escritores meridionales, como Zolá, Mistral, Paul Arène o Daudet, artistas que al conjunto de sus frases harían cantar a las cigarras en el polo.

Si hay algo que sorprenda y admire al viajero americano al llegar a Europa, es la perfección maravillosa de su viabilidad: si hay algo que lo anonada al establecerse en París es la cultura general. La máquina enorme es tan perfecta, sus engranajes están tan bien pulidos que su funcionamiento no produce más frote ni más ruido que el de un deslizamiento sordo.

Jamás en ningún sitio ni por ningún motivo se produce un incidente ruidoso. El conflicto personal más grave se desarrolla en silencio y termina ostensiblemente con un cambio de tarjetas. Para mí el síntoma típico de la cultural lo encuentro en este detalle:

En la acera del bulevar por más concurrida que esté jamás se tropieza con nadie. Todo el mundo sabe caminar y proceder como si estuviera en un salón.

En este sentido París es verdaderamente delicioso.

De noche

Una decoración teatral, un bosque de ópera iluminado por múltiples lunas eléctricas, bajo el cual circulara la más aparatosa aglomeración de comparsas, tal es el aspecto nocturno del bulevar.

Las vidrieras deslumbrantes que limitan la calle, las mesas de los cafés repletas de concurrentes, los garçons de delantal blanco, los vendedores de diarios y baratijas, las floristas cargadas con mazos de rosas, el pintoresco traje de los cocheros, cubierta la cabeza con sombreros ora negros y brillantes como zapatos de baile, ora blancos y relucientes cual potes de farmacia, y especialmente las orquestas de damas húngaras o de *lautars* rumanos que chicotean el aire con el ritmo audaz de sus cantos nacionales, todo contribuye a producir la sensación de una inmensa kermesse, de una feria de la elegancia en la que miles de mujeres de «mercaderes de sonrisas» como las llama el Japón con delicada injuria, lucen más que el lujo, el arte plástico de sus trajes caprichosos.

Hablar del bulevar y pasar por alto a las horizontales, fuera censurable hipocresía. Parece increíble, pero es así: ellas son las únicas mujeres que pasean de noche por las aceras de la prodigiosa calle. La libertad absoluta de costumbres reunida al decoro más perfecto ha dado este deplorable resultado.

Jóvenes distinguidos, hombres graves, ancianos que debieran ser venerables no reparan en detenerse a conversar y hasta en sentarse en una mesa a beber un bock en compañía de una damisela, siempre que ésta esté correctamente vestida y tenga buenas

maneras. Claro está que, fuera de otras razones, el temor de hacer encuentros desagradables tenía que eliminar el bulevar a todas las mujeres honestas de posición distinguida.

La impresión que dejan las primeras noches que se pasea por el bulevar es harto empalagosa, pues nada hay en él que eleve o esparza el espíritu.

Luces, muchas luces, borbollones de gente que circula con aire indiferente; en las vidrieras muchas cosas bonitas, joyas, flores, telas, muebles, bombones, perfumes, pero ni un solo objeto de arte; en la calzada miles de carruajes en los que no es raro ver una pareja atortolada; en las caras de las mujeres, sonrisas estereotipadas con simulacro de incendio en los ojos…

En fin, el bulevar presenta aspectos diversos y tan pronto hace exclamar ¡bonito! como ¡enorme! ¡soberbio! O ¡monstruoso! pero jamás se dice «bello». Todo en él habla demasiado a los sentidos para que merezca tan noble calificativo. El bulevar sólo puede ser bello para los espíritus triviales, capaces de confundir a un Henner con una oleografía.

Quizá el mérito principal del bulevar consista precisamente en que por sus aceras se observa en contacto con todas las razas del orbe, sin que ello jamás origine un conflicto. Quizá sólo en este punto del planeta pueden discurrir dos chinos por entre las elegancias de occidente sin que llamen la atención ni su traje nacional, ni sus ojos oblicuos, ni su tinte cetrino, ni sus largas trenzas de seda negra caídas a la espalda; quizá sólo pueda pasar por el bulevar sin mover a risa el japonés vestido de levita y de sombrero alto, cuya cabeza enorme se debe a la peluca de rizos bajo la cual oculta su peinado nacional; quizá sólo por esta calle en que coinciden de manera admirable todos los refinamientos de la civilización y todas las concupiscencias de la barbarie sea dado contemplar una pareja más extravagante que la que forman una *cocotte* y un negro: ella con el pelo teñido de rojo, los labios violentamente pintados de punzó, el cuerpo cubierto por un traje liso de franela blanca, rayada de celeste como papel de carta, y en la cabeza un sombrero de paja con alas extendidas de paloma; él, correcto como un gentleman, erguido, apuesto, con el bigote de crin erizado sobre el bronce barbedienne de la morena tez.

El entierro de Renán[839]

(chronique)

I

Después de una helada y nebulosa semana que había desterrado a las últimas golondrinas, el cielo amaneció despejado y azul; sin embargo, unos cuantos nubarrones de fondo negruzco y perfiles blanquecinos, amenazaban con lluvias y oscuridad.

Desde las primeras horas de la mañana, las calles inmediatas al Colegio de Francia presentaban la fisonomía que hace decir al transeúnte: *Hay algo en París*. Los agentes de policía, capote al hombro, iban y venían de dos en dos; los bancos públicos rebullían de curiosos que pintaban en el semblante la satisfacción de haber atrapado un asiento; y desde la buhardilla de interminables y monótonos caserones, los vecinos asomaban de tiempo en tiempo la cabeza, en actitud de olfatear si la cosa empezaba ya.

Como engruesa un río con los arroyos tributarios, el boulevard Saint-Germain se repletaba con la afluencia humana de las avenidas transversales, mientras ómnibus, tranvías y coches se agolpaban en las esquinas, recordando algo así como el atropellamiento, de un ejército derrotado.

Empezó la lucha de la policía con la muchedumbre, esa lucha que suele transformar en campos de batalla las plazas y calles de las grandes ciudades europeas. Como el gentío no era exorbitante ni rebelde, bastaron las palabras y los hombres para detener en las aceras a los curiosos. Cuando la muchedumbre obstruye las calzadas y desobedece las intimaciones del agente de policía, entonces vienen partidas de coraceros. Y sucede algo brutal, inconcebible: a

[839] Manuel González Prada, « El entierro de Renán », dans *Obras*, Luis Alberto Sánchez (éd), Lima, Ediciones Copé, Petroperú, 1985, Tome I, Vol. II, p. 89-92.

fuerza de pechadas, los enormes caballos normandos dividen a la masa humana, la arrojan contra los muros de piedra, la aprietan, la reducen y la amoldan como arcilla plástica.

Las calles, vacías ya por el medio, con una temblorosa y oscilante muralla de carne humana a cada lado, semejaban el surco abierto por un arado gigantesco, hacían pensar en la leyenda judía, cuando las aguas del Mar Rojo se abrieron para dar camino enjuto a los israelitas acaudillados por Moisés. Quien atravesaba hoy ese mar de hombres no era un elegido del Eterno, sino un librepensador muerto en la impenitencia final.

De las casas, almacenes y pisos bajos brotan gentes, como hormigas de un hormiguero anegado, y en un momento rebosan de curiosos los imperiales de los ómnibus, los paseantes de los coches y hasta las copas de los árboles. De algunas ramas penden y se balancean verdaderos racimos humanos. A la agitación del hombre sonríe la Naturaleza: las hojas secas de los castaños revolotean y caen, como lentejuelas de oro; el firmamento, libre ya de las nubes que presagiaban mal tiempo, resplandece como inmensa copa de zafir volteada sobre París; y la tierra, húmeda con las últimas lloviznas de la noche, tiene la apetitosa frescura de una mujer que sale del baño.

Sólo las ventanas de los aristocráticos palacios permanecen herméticamente cerradas.

II

Por casualidad, para ver desfilar el cortejo, me estacioné frente a Iglesia de Saint-Germain-des-Prés, junto al monumento de Diderot. Sentado, con el cuerpo ligeramente caído hacia adelante, con la mano izquierda apoyada en el brazo de la poltrona, con el codo derecho articulado sobre el muslo para sostener en la mano una pluma de ave, el infatigable enciclopedista parecía meditar. A sus pies, bajo el sillón, se amontonaban unos cuantos volúmenes. Largo rato contemplé la fisonomía leal y abierta del hombre acaso más entusiasta del siglo XVIII, del fogoso propagandista que "prodigó su genio sin venderle jamás", del escritor, en f in, que mojó su pluma en el arco iris y usó como arenilla el polvillo de oro arrojado por las alas de una mariposa.

Un grupo de ingleses con la roja Guía de París en la mano, se había posesionado de los escalones del zócalo, y permanecí de pie, en el asfalto de la acera, cediendo al oleaje de la multitud: de esa impaciente y a la vez sufrida multitud que aguanta seis horas de sol para

conocer a un reyezuelo de África o pasa la noche al raso para ver guillotinar a un asesino. Escuchaba yo la algarabía de muchachos que pregonaban la *vida y testamento* de Renán, sentía que vigorosos brazos me estrujaban contra prominentes pechos forrados de seda, y percibía la exhalación acre de las aglomeraciones populares, aquel olor sui géneris que recuerda las emanaciones del humus en fermentación.

El sordo runrún de la muchedumbre empezó a disminuir; se oía caminar el silencio.

Pasan guardias civiles, atropándose, con el andar desgarbado del hombre que a medias posee la disciplina del soldado. Pasan dragones con cascos de metal amarillo, crines negras que descienden por la espalda y lanzas agudísimas que producen escalofríos en la piel. Pasan infantes con kepíes de fuego y rifles centelleantes. Pasan disformes coronas formadas de lilas, violetas y rosas blancas y partidas por bandas moradas donde en letras de oro amarillea el nombre de Renán. Pasan carros atestados de flores, altísimos que parecen jardines babilónicos en movimiento. Pasa, o más bien asoma, inmensa carroza tirada por caballos con caparazones negros y franjas de plata, cuando me sucede una cosa extraordinaria.

Los relampagueos de rifles y corazas, la reverberación del Sol en los sillares y pizarras de la iglesia y, más aún, la atmósfera toda donde se respiraba y hasta se bebía claridad, me causaron un deslumbramiento inefable terminado por la embriaguez de la luz. Estaba yo como en el interior de un gran diamante, y a fuerza de ver la explosión de chispas irisadas, acabé por mirar la vertiginosa danza de átomos negros. El cerebro se evaporaba en mi cráneo, mis manos eran plomo que hormigueaba, mis pies se convertían en sustentáculos de lana que cedían a mi peso... Poco me faltó para caer. Instintivamente, como buscando el socorro de un amigo, volví la cabeza en dirección a la estatua.

A ese mismo tiempo, Diderot enderezaba sus articulaciones de bronce, se ponía de pie y extendiendo brazo y pluma hacia el carro mortuorio, exclamaba: "Si tú, hereje y excomulgado, no ardiste en la hoguera de Juan Huss y Giordano Bruno; si tú, desheredado hijo del pueblo, obtienes hoy el funeral de un rey; si tú, muerto impenitente y laico, vas a dormir tranquilamente en el regazo de la tierra, sin miedo de que tus restos sean insultados y profanados; todo eso lo debes a nosotros, a los combatientes del siglo XVIII.

Mientras la estatua recobraba su posición natural, uno de los volúmenes se abrió, dejando leer en letras de fuego esta sola palabra: *Enciclopedia*.

Clemente Palma

Idealismos[840]

(nouvelle)

Una noche encontré en un asiento de un coche de ferrocarril un cuadernito de cuero de Rusia, que contenía un diario. En las páginas finales estaba consignado el extraño drama, que transcribo con toda fidelidad:

Noviembre 14.

Estoy contentísimo: mi buena Luty se muere. Luty era hasta hace poco una muchacha rozagante, alegre y que ofrecía vivir mucho. ¡Quién la reconocería hoy en esta jovencita pálida, delgada y nerviosa! ¡Cuán hermosos eran sus grandes ojos azules y su amplia cabellera de color de champaña! Mi novia se muere y afirman los sabios que ello es debido a la doble acción de una aguda neurastenia y de una clorosis invencible.

Hoy la he visto; tenía la cabeza entre los almohadones de fino encaje, parecía una flor de lis desfallecida. Luty me miró con los ojos brillantes de fiebre y me tendió su mano alba y enflaquecida, que estrechó la mía con misteriosa intención. Me pareció comprender su pensamiento: «No olvides, amigo mío, de poner en mi ataúd pensamientos y gardenias, esas flores amadas que yo he colocado tantas veces en tu pecho; no olvides, amigo mío, mientras los que velen mi cadáver dormiten rendidos por el cansancio y el dolor, no olvides el darme un beso muy largo y apretado en los pálidos y rígidos labios». ¡Pobre amada mía! Se moría sin guardarme rencor, y, sin embargo, era yo quien la mataba; yo, que la adoraba. Vosotros, los espíritus burgueses, si leyerais estas páginas no podríais comprender jamás que la muerte de mi adorada prometida, de mi inocente Luty, pudiera alegrarme profundamente. Al contrario, sentiríais hacia mí viva repulsión y gran horror por mi crueldad. ¡Bah, pobres

[840] Clemente Palma, *Narrativa completa*, vol. I, Ricardo Sumalavia (éd), Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, p. 183-189.

hombres!, no pensáis ni amáis como yo, sino que sois simplemente ridículos sentimentales. Quiero a mi novia con todas las energías de mi juventud —y oídme bien, que esto os espeluznará, como si sintieseis pasar rozando vuestro pecho una serpiente fría, viscosa y emponzoñada—: si el beso que he de dar a su cadáver pudiera resucitarla... no se lo daría.

Noviembre 18.

Cuando comenzaba Luty su adolescencia le hablé de amor. ¡Pobre nerviosa! El primer amor fue penetrando paulatinamente hasta lo más pro-fundo de su ser. La gestación de su alma, el modelado de su corazón y de su cerebro se realizó conforme a mi deseo, formé su alma como quise, en su corazón no dejé que se desarrollaran sino sentimientos determinados, y su cerebro no tuvo sino las ideas que me plugo. ¡Oh!, ¡no sé qué prestigio tan diabólico, qué cohibimiento tan absoluto, qué influencia tan poderosa llegué a ejercer y ejerzo aún sobre Luty! Era tan grande la sugestión que obraba mi alma sobre la suya, que podía hacer llorar a Luty como una chiquilla o enfurecerla, hacerla gozar las mayores delicias ideales o mortificarla con las más horribles torturas y casi sin necesitar hablarla. Cuando yo iba donde ella, mortificado por algún pensamiento doloroso o por alguna pesadumbre, la pobre muchacha palidecía como un cadáver, como si sintiera súbitamente la repercusión centuplicada de mis angustias íntimas. Asimismo sentía resonar en su espíritu la jovialidad y la ventura con que el amor inundaba mi alma. A pesar de la temprana perversión con que estaban contaminadas mi filosofía y mi vida íntima, jamás había tratado de pervertir el alma de Luty, ni de poner en juego sus energías sensuales. Luty era pura aún, sin malicia, sumida en la ignorancia más profunda de las mise-rias e ignominias del amor.

Una noche de insomnio, sentí rebullir en mi cerebro la tentación inicua, y como un escarabajo de erizadas antenas, el deseo de corromper la inocencia de mi Luty. ¡Ah!, ¡maldito insomnio! Felizmente, vi con colores sombríos el derrumbe espantoso de la pureza moral de mi prometida, vi la explosión de fango salpicando la albura incólume de su alma. Yo era el amo absoluto de Luty, el tirano de su vida interior, ¿para qué someterla a una nueva tiranía, a la tiranía innoble de la carne?; ¿para qué someterla a esa inicua autocracia, en la que el dogal acaba a la postre por estrangular el cuello del mismo tirano? Ya era yo bastante infame con haber esclavizado el alma de Luty. Más de una vez sentí, en las agitaciones del insomnio, las impulsiones malvadas de mis instintos, y más de una vez me vencí. Pero ¿podría vencerme siempre? Mi deber era libertarla. ¿Cómo? Casarme con mi novia era sujetarla para siempre entre mis garras; y mi dignidad, en una violenta sublevación, rechazaba con horror ese anonadamiento del alma de Luty; esa absorción de su ser por el mío, ese nirvana de la

voluntad, del pensamiento y del deseo revelados en esa sumisión incondicional, en esa fe irreflexiva y confiada que había nacido entre las inocentes expansiones del amor puro y había de terminar en las ignominias carnales de la vida conyugal, en las que muere toda ilusión y todo encanto, para ceder el sitio a una amalgama de animalidad y respeto. Yo la amaba, la amo con todas las fuerzas de mi alma y me horrorizaba, por ella y por mí, el inevitable desencanto, el rebajamiento del espíritu de Luty y al mismo tiempo el remache de esa cruel tiranía de mi alma. Mi deber era libertarla de la demoníaca influencia que yo ejercía sobre Luty, libertarla por un último acto de la tiranía moral, que había de ser la única forma noble posible de mi absolutismo; crear la libertad por un acto de opresión, puesto que ya el regreso a la primitiva independencia era imposible; esto os parece, señores burgueses, una absurda paradoja. Y desde ese momento toda mi labor sugestiva fue la de imponer al alma de Luty la necesidad de morir, la necesidad dulce y tranquila de desaparecer del mundo, de este mundo ignominioso. —Te amo —la decía mentalmente a mi Luty—, te amo y eres mi esclava. La mayor prueba de amor que te doy es la de romper la cadena que te une a mi ser, envileciéndote; muere, Luty mía, muere sin sufrir, muere de un modo paulatino, como por una recobración lenta e inconsciente de tu dignidad moral...

Noviembre 19.

No hay temor de que mi Luty se salve. Se muere, se muere. Apenas tienen fuerzas sus grandes ojos azules para mirarme y absorber la matadora influencia de mi amor. Luty, con mis caricias apasionadas, con mis frases de amor tóxico, se estremece; y cada emoción de Luty es un salto que da la muerte hacia ella. Bien claro lo dijo el médico: «Evitadla emociones fuertes, que la son mortales...»

Noviembre 21.

Siento la necesidad de evocar recuerdos. Mi obra, desde hace tiempo, ha sido imbuir en Luty cierto pesimismo celestial, ir matándola moralmente con nociones ideales mortíferas. La convencí de que la muerte es una dulce ventura, un premio inefable de los amores profundos y castos, el nudo infinito del amor. Todas mis palabras y mis caricias llevaban escritas con caracteres invisibles, pero hipnóticos, la orden: —«Muere, Luty mía, muere»—. Y yo sentía que desde el fondo de su ser había algo que me respondía: —«Se te obedece como siempre»—. La idea de la muerte era el sedimento impalpable que quedaba en el alma de Luty, después de todas nuestras conversaciones, aun de las más apasiona-das.

¡Oh!, lo recuerdo muy bien. Una noche estre-llada estuve hasta muy tarde conversando con Luty en la terraza y haciendo observaciones con el telescopio. ¡Qué paseos tan hermosos dimos con la imaginación por los mundos astrales! ¡Todo ello sentaba la premisa de la muerte de ambos! Nuestras almas con formas imponderables, unidas en abrazo estrechísimo, cruzaban los espacios planetarios, como visiones del Paraíso de Alighieri. Yo, con amoroso desvarío, prendía a Aldebarán, rojo como un rubí incendiado, en los rubios cabellos de mi amada; arrancaba perlas a la Vía Láctea y formaba collares para la garganta de Luty. Luego seguí-amos en maravillosos ziszás, recorriendo eterna-mente mundos encantados, en donde los seres tenían sentidos nuevos, en donde la corporeidad desaparecía y las formas se esfumaban entre gasas sutiles y tules luminosos... En Urano vimos una flora colosal, en que las rosas eran como catedrales y entre los pétalos vagaban microzoarios humanos, de formas vaporosas, repartidos en enamoradas parejas, que se entregaban a deliquios sublimes, aspirando deliciosas fragancias. Luego seguíamos subiendo; siempre teníamos delante mundos nuevos, y a cada instante encontrábamos en nuestro camino amantes, como nosotros, que hacían la misma peregrinación. La ruta era interminable, eterna; la creación es infinita. Con frecuencia nos deteníamos para ver algo esplendoroso: ya era un cometa que surcaba el abismo, ya la explosión de una estrella. Vimos llegar a Venus trayendo sus idilios de amor: pequeñita, lejana primero, creció luego, creció hasta que percibimos sus enormes bosques perfumados, poblados por hermosas jóvenes, bellos mancebos y niños alados que atravesa-ban las praderas bailando bulliciosas farándulas y luego se perdían en la poética umbría de una selva. Pasó Venus ante nuestros ojos deslumbrados con tanta dicha, y bien pronto se confundieron los suspiros, los besos y los cantares de ese mundo feliz, con el estallido de un bólido chispeante o con el zumbido de algún cometa que pasaba agitando su deslumbradora cauda...

Para ver esto era necesario morir: morir joven, morir antes de que la vida nos encenagara y obturase nuestra facultad de apreciar las bellezas del ideal; cortar a tiempo la cuerda que sujetaba el globo cautivo de nuestra alma a las miserias de la tierra. Luty, entusiasmada, anhelosa, viajaba conmigo por las profundidades insondables del Cosmos. Temblorosa, cogida a mi cuello, me escuchaba desvanecida, como si sintiera el vahído de lo infinito, sin sospechar que detrás de mi narración estaba embozado, como un bandido hidalgo, mi deseo de verla muerta, de verla libre de esa tiranía infernal a que la tenía sujeta.

Poco después Luty cayó enferma, con gran contentamiento mío, y entonces continué con más bríos mi obra matadora. La anemia, esa enfermedad romántica, acudió en auxilio de mis deseos y de mi trabajo sordo. Luty se muere; sus nervios, enfermos y espoleados por mí,

contribuyen eficazmente a estrangular, en una red de emociones viví-simas y de extravagancias increíbles, esa vida que yo deseo aniquilar. Hoy Luty está agonizando, es decir, está reconstituyendo su dignidad moral de persona; resucita...

Noviembre 21.

[3 de la madrugada.]

Todo ha terminado, Luty ha muerto; ha muerto tenuemente, como yo deseaba, contenta, feliz, satisfecha de mi amor, sospechando acaso, en la lucidez de los postreros instantes, mis escrúpulos por su esclavitud y mi alegría profunda y noble por su muerte. Creo que me agradece mi conducta. Guardo en mis labios, como un tesoro, su último beso: el de la cita para la eternidad venturosa.

¡Pobre Luty! Siento alegría melancólica de haberla libertado y, además, la satisfacción de haber creado su alma y haberla extinguido. ¿Contribuye esto a hacer impura mi alegría? No sé; pero pienso que quizá la felicidad es, más que el poder de crear, el placer de destruir.

Ahora comprenderéis, espíritus burgueses, que desear y cooperar en la muerte de una novia joven, bella, inocente, amada y amante, no es, en ciertos casos, una paradoja espeluznante, ni mucho menos una crueldad espantosa, sino un acto de amor, de nobleza y de honradez.

La aventura del hombre que no nació[841]

(nouvelle)

Son muy pocas las personas que, como Pascal, tienen la preocupación persistente de lo que es y de lo que no es la personalidad, discutiendo con la propia conciencia dónde está el *yo,* ese *yo* que no se define claramente ni en el cuerpo ni en el alma. Desde la aventura que me aconteció hace veinte años, no sé si vivo o si no vivo, si soy o no soy, y me hallo entregado a la atonía de una indiferencia sorda, de una vacuidad de mí mismo que me deja la impresión de que no soy sino un espejo que reproduce la realidad, o mejor dicho las imágenes de la realidad repetidas en otros espejos. Claro es que soy sensible a las modificaciones físicas de la acción, que me duelo de las desgracias o dolores que yo y los demás seres sufren, que reacciono al acicate de los acontecimientos, y que como todos los que viven, parezco seguir la línea de mi destino. Pero tengo al mismo tiempo la sensación de que en todo ello no hay sino la prestación emocional o sentimental de un otro *yo* cuya vitalidad se desborda sobre mí; más claro, me parece que estoy bajo el imperio cognoscitivo y afectivo, no de la consciencia sino de algo así como de una *subconsciencia consciente,* que me mantiene en el estado de *larva,* de un yo *non nato,* de un yo excedente no incorporado en el catálogo viviente de la Humanidad. Vais a ver cómo todo esto ha provenido de una aventura trivial de mi vida.

En 1897 fui elegido diputado por una circunscripción territorial del país, y una mañana me dirigí al palacio de gobierno para hacer una gestión ante el presidente de la república que me habían solicitado mis mandantes... Diré de paso dos palabras sobre mi persona hipotética o real. Dedicado a las labores agrícolas desde que, sin llegar a graduarme, abandoné la Universidad, carecía de roce social y se acentuó en el contacto con la gente ruda de campo mi carácter arisco y huraño. Adquirí versación en materia agrícola de un modo mecánico: mi verdadera afición era a los estudios filosóficos, llegando a tener una cultura en la materia que no creo ser inmodesto al asegurar que era poco común, por lo menos entre gente de actividad rural. En mi biblioteca de trabajo se mezclaban los tratados sobre cultivo del café y caña de azúcar, crianza de animales y tratados de agricultura con los libros de Platón, Séneca,

[841] Clemente Palma, *Narrativa completa,* vol. II, Ricardo Sumalavia (éd), Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, p. 72-81.

Aristóteles, Epicuro, Spinoza, Leibniz, Locke, Descartes, Krause, Kant, Hegel y demás pensadores psicólogos, moralistas y metafísicos. El contacto con el alma de estos directores de ideas, lejos de familiarizarme con los hombres me hicieron más tímido y desconfiado, más retraído y distanciado de ellos, al extremo de que en mi comercio con ellos, todo mi esfuerzo se encaminaba a poner término a las pláticas de cualquiera índole que hubiera trabado. Ignoro hasta ahora qué razón pudieron tener mis electores para confiarme la representación política. Supongo que lo hicieron porque, aunque era seco con mis peones y empleados, en cambio era también justiciero y tolerante con sus faltas cuando no provenían de maldad ingénita o de incapacidad insubsanable. Al comunicárseme en medio de grandes ovaciones mi elección que se había guardado en la mayor reserva, me espanté de tal modo, que hasta pensé querellarme ante la justicia de que se me exigiera una función que, en mi concepto, no había el derecho de imponérseme. Pero el ministro de gobierno —el verdadero culpable de esta imposición— me escribió una carta muy afectuosa exigién-dome este sacrificio, a título de vieja y leal amistad, guardada desde que éramos condiscípulos en el colegio y en la Universidad y tuve que aceptar a regañadientes la representación parlamentaria. Un día, cuando ya estaba ejerciendo mis altas funciones políticas en la forma cómoda del mutismo más absoluto mientras mi espíritu estaba entregado a las más hondas meditaciones sobre las próximas cosechas del café, o sobre las antinomias matemáticas y dinámicas de Kant, recibí un despacho urgente de mis electores en el que reclamaban de los abusos cometidos por una autoridad violenta que hasta se había permitido la irregularidad de hacer asesinar a un individuo con el que tenía enemistad personal. Y se me pedía que solicitara el inmediato cambio de una autoridad que evidentemente era incómoda para la provincia. Tal era el motivo por el que una mañana, poco antes de las once, me encontraba yo ante un guardia situado de centinela en la puerta del departamento presidencial, procurando convencerle, por el principio *de los indiscernibles de Leibniz,* de que debía dejarme pasar como a los demás diputados que habían entrado an-tes que yo. El buen hombre, que creo que por instinto era epicúreo y adepto del principio de *Locke* de que *nihil est in intelectu quod prius non fuerit in sensu,* no tuvo la sensación ante mi persona de que yo fuera miembro del parlamento, y solo cuando un asistente llevó mi tarjeta al edecán de servicio y este ordenó mi ingreso es que pude entrar a la sala de espera, a aguardar mi turno. Mi entrada en la sala no produjo la menor sensación y hasta creo que nadie la advirtió. Mis compañeros del parlamento formaban grupos y departían con entusiasmo de temas que no me inspiraban el menor interés. Me pareció escuchar en un grupo que se trataba del asunto del día: la crisis ministerial provocada por divergencias respecto a un impuesto a las cebollas. En el rincón más lejano vi un sillón desocupado y allí me repantigué. Había leído

en la noche unos hermosos capítulos de Hegel, desenvolviendo su teoría del *devenir,* y al acomodarme en la amplia butaca de cuero me dediqué con fruición a meditar en la teoría hegeliana y a relacionarla con las teorías evolutivas de Spencer muy en boga en esa época. Y en esta deleitosa ocupación mental estuve sumergido no sé cuánto tiempo, sin preocuparme del momento en que me llegara el turno de entrar al despacho presidencial, confiando en que la oportunidad me sería advertida por el ujier o el edecán de servicio. De pronto cruzó la sala un asistente, quien acer-cándose al edecán que justamente estaba de pie junto a mí, le presentó una tarjeta, de alguien que, como yo, había tenido dificultad para entrar. El edecán leyó en voz alta la tarjeta.

—Aristipo Bruno, diputado... ¡Que pase!

Me quedé estupefacto... ¡Aristipo Bruno soy yo! y no había dos diputados con el mismo nombre, ¡por lo menos en la legislatura en que yo estaba!... No sé si hacía cinco minutos o cinco años desde el momento en que de igual modo había hecho yo pasar mi tarjeta a ese edecán, estaba casi tocándole, sentado en un cómodo sillón, el edecán debía recordar, como yo, que *ya Aristipo Bruno estaba esperando turno...* Y sin embargo ese oficial ordenaba que se dejara pasar de nuevo a una persona *que estaba en la sala...* Sin duda se trataba de una equivocación del asistente que había repetido la presentación de mi tarjeta, en vez de mostrarle la de un nuevo visitante. También, era posible que algún fresco, haciendo uso de alguna tarjeta mía quisiera valerse de ella para obtener una audiencia presidencial. En fin ya veríamos de qué se trataba. Se comprenderá la ansiedad con que yo es-peraría ver la fisonomía del interesante personaje. Poco tardó en presentarse a la puerta... Cuál no sería mi asombro, digo mal, mi espanto cuando vi penetrar en la estancia... ¡mi propia figura! Después de saludar al edecán se dirigió a un grupo de camaradas que le acogió con cariñosa deferencia, y abordaron el tema del día, haciendo alusiones a las probabilidades de que entrara en la combinación ministerial que debía sustituir el gabinete dimitente. Desde el fondo de mi butaca veía yo, presa del mayor terror esta actuación de mi *duplicado,* que reproducía con admirable similitud física mi persona. Escuchaba mi misma voz en conversación suelta, llena de agilidad y elegancia de frase, que contrastaba con la concentración e inmaleabilidad de mi espíritu. Y lo más asombroso era que yo *sentía* que ese que hablaba *era* yo, y que yo, es decir el individuo que estaba dentro de mi cuerpo en el sillón, no era sino *una sombra consciente del otro* y desprendida del que hablaba. Recordé el cuento de Chamisso del hombre que perdió su sombra, y me imaginé por el momento que el se-gundo Aristipo Bruno, el político decidor y conceptuoso que tenía enfrente carecía de sombra y que esa sombra era yo. La locura daba vueltas en torno de mi cerebro, *del mío* de mi uso directo, y con los ojos

desmesuradamente abiertos me incorporé para mirar: mi *alter* tenía sombra como los demás políticos que le rodeaban. ¿Quién era yo entonces?... Creí que me iba a dar un violento ataque de demencia furiosa. Necesitaba moverme, hacer algo que físicamente me diera siquiera la persuasión de mi vida fisiológica, y me levanté como impelido por un resorte, dando un fuerte golpe en el brazo de la butaca, con el deseo vehemente de atraer sobre mí la atención de todos... Nadie me miró: solo el edecán del presidente advirtió mi emoción y me preguntó con voz que tenía acento irónico:

—Eh, buen hombre... ¿qué le pasa?... ¿Se sien-te mal?... ¿Quiere tomar un vaso de agua?...

—No, señor —le respondí con la voz atragantada—, no quiero sino que me diga ¿quién soy yo?

El edecán me miró con expresión de extrañeza, de arriba a abajo, y me respondió secamente:

—No señor, no sé quién es usted... Supongo que un señor que quiere hablar con el presidente para que le acuerde su indefinida... Tiene usted cara de no ser de aquí.

—Sí ¿eh?... Pues yo soy el Aristipo Bruno a quien hizo usted pasar no hace mucho y antes que al *otro*...

—Es posible que sea usted pariente del caballero a quien nombra y está allí, al frente, conversando con sus compañeros... Espere a que le nombren ministro y le podrá servir... En efecto, fijándose bien se observa que se le parece usted mucho...

—No es que me le parezco: *¡es que yo soy él y él es yo!*...

Volvió a mirarme de la cabeza a los pies ya con aire de lástima, y sin decirme una palabra se alejó de mí, aprovechando del ingreso de otro diputado. Pensé dirigirme al balcón, tirarme a la calle y estrellarme la cabeza contra la calzada. Me dirigí dando traspiés al grupo en que estaba mi *alter ego.* Lo que más me atormentaba era que ninguno de mis compañeros de cámara fijase la menor atención en mí, a pesar de que yo me daba cuenta de que tanto mis movimien-tos como la expresión de mi rostro eran completamen-te normales. Observé con gran sorpresa que por descompasados y bruscos que fueran mis movimientos *no hacían ruido,* y de mis propias palabras, cuando hablé con el edecán, tengo hoy así como un vago recuerdo de que *yo no me las oía auditivamente,* sorprendiéndome que el oficial me hubiera respondido. Casi me atrevería a decir hoy que he atribuido las respuestas apuntadas. A medida que me acercaba al grupo de *mi doble* sentía que una gran angustia me oprimía el corazón, que todo el coraje desesperado que me impulsaba se debilitaba y me invadía la timidez y encogimiento de espíritu que me caracterizó siempre en mis relaciones con mis semejantes.

Con voz que me esforcé para que fuera clara y tranquila, pero que debió ser débil y opaca, puesto que no mereció atención alguna de nadie, como si no hubiera sido percibida hablé a mi doble. Las personas que rodeaban a mi *segundo yo* ni siquiera dieron muestras de haber advertido mi presencia entre ellos. Solo mi doble me miró con mirada triste y compasiva que me exasperó.

—¡Ea, basta de comedia! —le dije cogiéndole bru-talmente de la manga y estrujándole un brazo convulsivamente— ¡vengo aquí solo por usted, usurpador de mi personalidad!... ¿Quién es usted que así me suplanta y excluye?... ¿Por qué se llama usted Aristipo Bruno como yo, y me repite?...

—Amigo mío, ¿qué hay en la vida que no se repita? —me respondió con voz dulce, a la vez que con mano firme y suave me cogía de la muñeca y me obligaba a soltarle—. Créeme, amigo querido, que yo soy tu persona, tu alma, tu ser... No te entristezcas ni sufras de ello porque no tienes derecho de impedirme que yo sea el que soy, cuando tú no eres el que eres, sino que eres el que soy... Con esto ya tienes ideología, ontología y metafísica para rato. Que Platón, Maine de Biran, Pascal y Leibniz te ayuden a desentrañar el problema de las entelequias. Y si ellos no te bastan haz como Hermolao Bárbaro: invoca al demonio para que te diga el valor de la palabra *perfectihabia,* clave de tu existencia larvada...

No conservo el recuerdo de nada más. Solo sé que estuve algún tiempo entre la vida y la muerte, víctima de un ataque cerebral. Cuando sané me sentí completa-mente vacío e ingrávido. Lo primero que hice en cuanto estuve en condiciones de poder leer y pensar fue el buscar las crónicas parlamentarias: Aristipo Bruno era una de los representantes más distinguidos y el *leader* más brillante de la política ministerial.

Una tarde, pocos días después, en que ya me encontraba capaz de experimentar emociones fuertes, asistí a una sesión de mi Cámara. El asiento inmediato al que yo escogí fue al poco rato ocupado por mi doble quien se sentó sin manifestar la menor sorpresa de verme a su lado. Algo más, procedió como si yo no estuviera allí, pues una parte del cartapacio que traía lo colocó en mi pupitre. Se trataba en la sesión de un proyecto del gobierno reduciendo el personal de las dependencias del estado para disminuir la burocracia y orientar al espíritu y la actividad de los hombres hacia el trabajo de la tierra, las industrias y el comercio. Naturalmente, el proyecto encontraba en las Cámaras gran resistencia, porque cada perjudicado con la reducción había procurado ganarse el apoyo de un representante, pariente o amigo, a fin de continuar disfrutando la prebenda o destinillo. Mi doble estaba encargado por el gobierno de defender el proyecto. Apenas se levantó para hablar una salva de aplausos de la galería le saludó cariñosamente. Fue un discurso admirable de elegancia, de fluidez, de

robustez en los argumentos, de matización en el vocabulario. La Cámara, entusiasmada, aplaudía cada uno de los rotundos y vibrantes períodos del orador. Hubo un momento en que se refirió a la esterilidad de la vida de los hombres que constituían el mecanismo burocrático de la administración:

«...Son seres que la molicie de la vida sin esfuerzo, reglamentada en un automatismo y un isocronismo envilecedor, han llegado a la atrofia de su personalidad, a la muerte de toda iniciativa para la vida y de toda autonomía espiritual. Hay que salvar esas almas regresándolas a los castigos moralizadores y disciplinarios de la vida difícil, entregarlos de nuevo al engranaje de la actividad, a los estímulos regeneradores del dolor y de la lucha... Oh, señores, vosotros que solo veis de la vida la superficie visible a la mirada vulgar, no os dais cuenta de todas sus complicaciones y mirajes... No todos los que viven viven, ni todos los que mueren mueren. Hay vivos que están muertos y muer-tos que están vivos en este complejo hervor de parado-jas y absurdos, de realidades obscuras y de misterios reales que se barajan con la vida misma. Aquí, estad seguros, en las galerías, en los pasillos, en las oficinas, en esta misma sala, hay seres que son un error biológico, seres que juzgan vivir y desarrollarse, y sin embargo no viven, no han nacido aún, son reflejos de otras existencias sin existencia real sino imaginaria, seres *non natos*, larvas...»

Y al accionar para dar vigor a su palabra colocó su mano derecha sobre mi cabeza. Di un grito espantoso de desesperación, un gemido de suprema angustia y levantándome violentamente salí huyendo por la sala de pasos perdidos.

Al día siguiente al dar cuenta los diarios de la sesión, encomiaban el éxito grandioso de Aristipo Bruno, que con su admirable discurso consiguió que la ley fuera aprobada por unanimidad de votos. Y refería también que en una parte de la peroración, se produjo una interrupción ligera, motivada por un sollozo de indescriptible dolor que se oyó, seguido de un portazo, ignorándose quién fuera de los asistentes de la galería que se permitió esa broma de tan mal gusto. Sépase que fui yo, el *non nato,* el hombre que no nació, quien se hizo oír una vez.

Regresé a mis labores del campo a vivir mi vida de larva, y a estudiar en los textos de Aristóteles, Kant y Hegel la importancia de las entelequias. Y lo que más me aterra es la duda en que estoy, dentro de la penumbra espesa en que flota mi pensamiento, de la perduración de este estado de angustia en que vivo... o no vivo. Tengo el terror de la inmortalidad porque si *soy el hombre que no nació* debo ser también *el hombre que no muere jamás.* ¿Os imagináis el horror de la duda y de la angustia eternas?... Bendito sea el Infierno que es la eternidad del mal y del dolor... ¡pero del dolor y del mal de los que no se duda!

En el carretón[842]

(nouvelle)

I. —Me creyeron muerto, y como soy un pobre dia-blo de estudiante sin familia y sin fortuna, el carro mortuorio de los paupérrimos me recogió para conducirme al cementerio a la fosa común de los anónimos.

II. —Yo había bebido mucho ajenjo en la taberna, y Karl, que había bebido más, mucho más que yo, quiso jugarme a los dados el amor de su querida, una rubia anémica, con ojos luminosos de tuberculosis —contra el amor de mi novia ideal: la Luna. —¡Oh, no acepto —le dije— Silvia es bella, pero no lo es tanto que su belleza pueda compararse a la de mi amada!... Karl se irritó grandemente con mi menosprecio por su dama: arrojó su capa sobre el mostrador de la taberna, desenvainó su daga y vino violento hacía mí: —Heinrich, el viejo Kauffmann nos ha enseñado a hacer la transfusión de la sangre, y necesito de la tuya para hacer que los lirios de las mejillas de mi Silvia se truequen en rosas... ¡Ea, defiéndete! Y luchamos, tambaleándonos de borrachera y de furor. Herí dos veces a Karl; pero al fin caí herido mortalmente de una feroz puñalada que recibí en el hombro. Después no sé lo que pasó, ni cuánto tiempo transcurrió... Me creyeron muerto, y como soy un pobre diablo de estudiante sin fortuna y sin familia, la carroza de los muertos paupérrimos cargó piadosamente con mi cuerpo.

III. —Abrí los ojos. Me rodeaba lóbrega oscuridad. El carretón rodaba escandalosamente sobre las piedras de las callejas. Sentí una cabeza recostada pesadamente sobre mi hombro, y que los labios fríos y viscosos de un muerto besaban mi oreja. Estaba entre mis vasallos, entre los muertos, entre mis buenos amigos de la sala de disección, a quienes descoyuntaba los huesos, abría las arterias, sajaba los músculos y arrancaba las vísceras con la colaboración de mi camarada Karl y de mi viejo maestro el profesor Kauffmann.

IV. —Rodaba el carretón. Por las rendijas penetraban fugitivas las miradas de los faroles, resbalando rápidamente sobre los rostros lívidos o amoratados de mis compañeros de

[842] Clemente Palma, *Narrativa completa*, vol. II, Ricardo Sumalavia (éd), Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, p. 82-86.

viaje, sobre sus miembros lesionados y sanguinolentos, sobre cóndilos que asomaban por las heridas abiertas, sobre encéfalos que se desbordaban de los cráneos rotos, sobre los abscesos y tumefacciones monstruosas; y luego los viajeros rayos de luz cruza-ban mi cara, como un latigazo. El carretero gritaba: —¡Arre! ¡Arre! —y el carro seguía su endemoniada fuga.

V. —Salimos de la ciudad. Las ruedas resbalaban sobre la tierra blanda y sobre el césped, y, al cesar el estrépito, pude escuchar a mis caros amigos los muer-tos cómo charlaban, cuchicheaban y se reían. Mis ojos vieron ya claramente en las tinieblas. Un viejo, a quien la epilepsia mató, galanteaba con ridícula mimosidad a una cortesana que había muerto como la amada de Raimundo Lulio: aún tenía abierta la llaga que hicie-ran en su pecho el bisturí y el cauterio; un ladrón de caminos tenía horrible herida en el vientre, y abrazaba con fraternal ternura a un sacristán a quien el badajo de la colosal esquila de Santa Gudula abrió la cabeza, en el curso de un desaforado repique de Pascua.

VI. —Entretanto yo estaba añorando la tenue caricia de mi novia ideal: la Luna. ¡Oh, la inconstante, creyéndome muerto, prodigaría en otras frentes sus besos azules, acaso en la de Karl, mi rival, que quiso arrebatármela en un juego fullero de dados!... El paso de la ciudad al campo me distrajo de mis meditaciones, y fijé mi atención en mis acompañantes. Yo sé el lenguaje de los muertos, como que es el mismo de los vivos, enriquecido con los vocablos creados por los dolores y los misterios de esa vida extraña y penumbrosa que se llama Muerte. Me incorporé y busqué con quién conversar. ¿Sabéis a quién vi entre mis clientes? Pues... a Rob, a ese mocetón de blusa y pantalón rojo, a quien todos los estudiantes hemos conocido y con quien nos hemos emborrachado, Rob, el ayudante del verdugo titular, y que desde ha varios días dejó de concurrir a la taberna. Rob estaba sin cabeza: la tenía sobre las rodillas.

VII. —Mi pobre Rob —le dije— cuéntame por qué es-tás aquí. El mozo puso cuidadosamente su cabeza sobre los hombros, y me miró azorado y agradecido. —Oh, gracias —me respondió en voz baja— sois el primero en hablarme con afecto... todos estos me desdeñan por razón de mi oficio.

VIlI. —Y me contó su historia. Amaba a la hija de su patrón y fue calurosamente correspondido. Sucedió lo que era natural que sucediera: ella tenía mucho fuego en los ojos, él tenía mucho fuego en la sangre... Una mañana despertó su amada pálida, descompuesta, ojerosa, y sobre todo turbada el alma y llena de confusión y angustia... El verdugo titular, que amaba entra-ñablemente a su hija, pensó que la vergüenza y el sufrimiento de ella se debían a la infamación injusta que la humanidad hacía caer sobre su oficio. Le dijo que ya tenía riquezas suficientes para vestirla y alhajarla como a una duquesa, que se irían a un país lejano, donde algún príncipe bello y valiente se prendaría de su belleza y pediría su mano… —Padre

—contestó ella, esforzándose por sonreír— ya tocó a mi puerta el príncipe gallardo que reclamó mi amor, y lo obtuvo... — ¿Quién es él? —Rob. —El verdugo dio un rugido de rabia, llamó a Rob y le despidió brutalmente de su servicio. —¿Por qué me maltratáis y me despedís, patrón? —Porque eres un miserable, que has osado levantar tus ojos hasta mi hija. —Pues ya es tarde, patrón: Luty es madre y vos sois abuelo. —El ofendido padre cogió rápida-mente el machete de gran filo que, según el protocolo penal, servía para degollar hidalgos copetudos. Y la cabeza de Rob rodó por el suelo.

IX. —Cuando Rob terminó de referirme su historia de amor y de muerte, los demás muertos se percataron de mi presencia, y principiaron a murmurar, señalándome: —¿Quién es el que habla con el vil Rob? —La cortesana me dijo resueltamente: —¿Eh, amigo, quién sois? —Hola, Lulú, ¿no me reconocéis? Yo soy el que os sujetó de las piernas en la clínica para que se os aplicara el cauterio... Hola, Moor, ¿no os acordáis de mí, vos que pataleabais en la cama 217 en un acceso furioso de epilepsia?... Pues, sabedlo todos, soy Heinrich, el estudiante, ¡y estoy vivo!...

X. —Al saber que yo no estaba muerto una gran irritación se apoderó de estos. Rob mismo se puso fu-rioso. Los ojos del viejo fulguraron mientras su boca y sus flácidas mejillas se torcían con *tics* espasmódicos. La cortesana avanzó hacia mí con sonrisa cruel, y de su rebanado seno salió una tufarada de pestilencia. —¡Pronto serás un muerto también!... —exclamó, y todos sus compañeros avanzaron con las manos erizadas para estrangularme. Solo un muerto quedó acurrucado en un rincón del carro. Era Pierrot, el de la cara enharinada, el de los saltos mortales grotescos, el de las risotadas estúpidas en el circo, el de los chistes de ingenio barato, el buen Pierrot, que había muerto desnucado en una pirueta peligrosa y mal calculada. No se movió para ofenderme: se reía como un idiota, me hacía muecas, y hacía bailar por el vértice su sombrerete cónico sobre la punta de la nariz teñida de rojo. Se reía, se reía con idiotismo inextinguible.

Xl. —Ya me iban a estrangular, cuando se detuvo el carretón y los portalones se abrieron. Estábamos en la entrada del cementerio. En brusca inundación de luz penetraron los rayos de la Luna y besaron mi frente: —¡Oh, mi novia celestial me amaba todavía!

XII. —Al abrirse los portalones los muertos detuvieron su agresión y volvieron rápidamente a las posturas en que estaban. Solo Pierrot, ese maldito Pierrot continuaba riéndose estúpidamente... Más de pronto se puso excesivamente pálido, lívido: su fisonomía se contrajo horriblemente, quiso hacerme una última mueca burlesca, pero solo hizo un gesto de rabia, y dos gordas lágrimas rodaron por sus mejillas, des-prendiendo la harina. Comprendí: Pobre Pierrot, él también estaba enamorado de la Luna, mi amada.

XIII. —Entonces me levanté y el carretero al verme de pie se desmayó de espanto. —Buenas noches, señores míos —dije a los muertos, con acento burlón. —¡Maldito seas! —respondieron en coro. Solo el infeliz Pierrot, ocupado en llorar desdenes en el fondo oscuro del carro nada me dijo. Paso entre paso y en dulcísimo coloquio con mi novia ideal llegué a mi casa. Abrí la ventana de la buhardilla que desde mi lecho me permitía ver el cielo. El viento me pareció que entonaba la vieja canción de las Desposadas del Rhin, que compusiera un trovador de la lengua de *oc*. El resto de la noche dormí con mi novia.

XIV. —Al despertar, ya muy avanzado el día, me dolía fuertemente la cabeza y tenía en la boca un acre aliento de absintho.

El credo de un borracho[843]

(nouvelle)

Mi hermano Feliciano, hermano gemelo mío, era un borrachón consuetudinario, que más de una vez me puso en apuros a causa de la semejanza de nuestros rostros.

Cuando murió nuestra madre, quedamos de únicos herederos de una inmensa fortuna, que administraba un tío, y nos producía una renta más que suficiente para la satisfacción de nuestras necesidades. Feliciano se había hecho construir un palacete, casi en las afueras de la ciudad. En él había infinidad de rarezas, y sucedían allí cosas que en verdad eran para escandalizar o por lo menos asombrar a los individuos de temperamento normal, que a veces, so pretexto de amistad, se unían a mi hermano en la realización de alguna calaverada. Tenía en su palacete una habitación subterránea espaciosa, que llama el templo de Sileno, y cuyo fin principal era el de servir de amplio y bello estuche a sus borracheras caseras. He aquí cómo lo había arreglado. Media habitación estaba alfombrada con piel de vicuña tendida sobre un pavimento blandamente colchado; había cuatro mesitas de un pie de altura, formada por cuatro bacantes de plata quemada que sostenía un octógono de mármol negro; por todas partes había cojines desordenadamente esparcidos. La otra mitad de la habitación estaba estucada con un mosaico negro sembrado de lises rojos y todo el mobiliario se reducía a dos sofás, exageradamente mullidos, y a dos *chaises-longues* de convaleciente. Empotrados en las paredes había seis estantes de una sola puerta con un solo cristal, detrás del cual había una cortina en la que un hábil pintor había simulado diestramente los lomos variados de una biblioteca. Los estantes tenían en el fondo un espejo finísimo y arriba una lámpara con un poderoso reflector. Detrás de la cortina estaba la formidable batería de Feliciano, constituida por siete filas de botellas conteniendo los licores más variados, arreglados según las clasificaciones de un catálogo o Index, como él decía, que guardaba en un artístico tabernáculo de cedro. En uno de los estantes estaban los licores de *transición*. Eran las cervezas, entre ellas una cerveza holandesa que era, en su concepto, la mejor; las sodas, las aguas gaseosas, oxigenadas y carbonosas, las aguas de Vichy y Magenta, las limonadas, las

[843] Clemente Palma, *Narrativa completa*, vol. I, Ricardo Sumalavia (éd), Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, p. 421-427.

sidras y otros mil preparados en extraños envases.

En otro estante, tenía las *sangres*, eran los vinos tin-tos de mesa, los Oportos, y tintillos, los Burdeos y Borgoña, los vinos obscuros del Rhin; en graves filas de botellas esbeltas, los vinos de Holanda y Austria. Uno de los estantes que más estimaba Feliciano era el que llamaba de las *piedras*. Allí estaban los pálidos Jerez, los ajenjos y *pipperment* con sus tonalidades variadísimas de esmeraldas en solución; los Champagnes con sus brillores de topacios descoloridos; las mistelas luciendo sus coloraciones caprichosas de encendidos rubíes; intensas amatistas y zafiros violentos; los cacaos y Curazaos con sus fulguraciones de sangres bravas; los hidromieles con sus irisaciones oleosas, los *chartreuses* verdes y amarillos, los marrasquines coloreados, los *cognacs*, etc.

Otro estante, que Feliciano llamaba de las *aguas*, contenía los licores alcohólicos transparentes; allí estaban los aguardientes en infinita variedad, desde los sacados de la caña y de la uva, hasta los extraídos de las frutas, de las remolachas y betarragas; los *kummel*, los *kirchen water*, los extractos de absintio y de menta, los alcoholes de raíces y aun de flores, los *alkermes*, gingembres, *whiskies* y ginebras, etc.

Por último, otro estante contenía los licores raros y curiosos. Había allí vinos asiáticos de arroz y de plantas extrañas, vinos del África, que eran repugnantes brebajes, mezclas alcohólicas extravagantes, concebidas por el sibaritismo de otras razas, quizá más idealistas y por tanto más refinadas y corrompidas que las nuestras; había licores que contenían infusiones de opio, *hatchis*, café y yerbas de propiedades misteriosas, vinos extraídos en Oriente de raíces pérfidas, de bayas escondidas en los bosques de la India, Cachemira y Afganistán, de líquenes cogidos en las estepas septentrionales y en las soledades hiperbóreas, aceites de los esquimales y groenlandeses, las chichas de granos, hechas por las mujeres salvajes por medio de masticaciones asquerosas, licores rudimentarios elaborados entre las tribus de negros del África Central y de la Polinesia...

En este extraño recinto era donde acostumbraba mi hermano embriagarse, ya revolcándose sobre la piel y los cojines como una bestia epiléptica, ya arrellanado en sus blandos sillones. Feliciano tenía también clasificadas en su Index las diferentes embriagueces que podía provocar en su organismo, y por consiguiente las distintas sensaciones que con ellas podía experimentar.

Una noche reunió a varios desequilibrados como él, y como él borrachos, y vestido de soldado etrusco les pronunció un discurso, cuyo principio no alcancé a escuchar, desde el escondite en que yo me había colocado. Cada uno de sus amigos estaba echado en el suelo con una serie de botellas y copas delante. He aquí un fragmento del discurso extravagante e

incoherente de mi hermano:

"¿Acaso es robar o asesinar? No por cierto. Yo bebo mucho. No hay café en el que no haya dejado yo recuerdos de mi embriaguez. Todas las mesas de las tabernas tienen la huella de mi mano y todos sus rincones me han visto luchar a brazo partido con mi estómago sublevado. Hay veces en que el estómago es más rebelde que la cabeza, ante una pinta de alcohol... Sí, alcohol, ron, ginebra, *whisky*, esa es la fuerza, la virilidad... La cerveza es femineidad. El vino es andrógino. ¡Cerveza y vino! Sabrosos pero anémicos licores, que solo pueden turbar la serenidad de los cerebros degenerados. El ron es el rey de la energía... Bebamos, amigos míos, bebamos ron.

"La invención de las copas, es una invención estúpida... Odio a los judíos porque hicieron beber al Redentor un mal trago de vinagre cuando desfallecía de fiebre en el santo madero... ¡Darle vinagre! Este solo hecho es suficiente para hacerles acreedores a mi indignación. El único modo por el que yo me reconciliaría con esa maldita raza sería cuando Rothschild, el riquísimo banquero judío, empleara tres cuartas partes de su fortuna en comprar ron para obsequiar a la humanidad sedienta y la otra cuarta parte a la santa industria de fabricarlo. ¿No lo hace? Pues juro que seremos enemigos irreconciliables... No concibo el cielo sin que allí se beba. Si el Padre y el Hijo beben... ¿cómo beberá el Espíritu Santo? Y a propósito, ¿cómo beben las aves, pues no hay duda que beben? Yo, si fuera pájaro, no bebería por el pico, sino que aprovecharía los canutillos de mis plumas para beber por todo el cuerpo... Yo quisiera ser cuervo; negro, muy negro. El cuervo bebe más que cualquiera otra ave; se come o mejor dicho se bebe a los borrachos que mueren desamparados en algún estercolero o muladar. ¡Sería curioso! Yo de cuervo tendría que comerme a mí mismo ¡Compañeros, una copa de *whisky* por los cuervos!...

"Odorífero Naxos, Falerno sabroso. ¡Mentira! era el ron, *Rhum of Jamaica*, Chipre y Campania. Falso, eran Ginebra y Whisky. ¡Oh historiadores! Mentís mucho y falseáis la historia. ¿De dónde diablos habéis sacado la fábula aquella de la fundación de Roma por Rómulo y Remo? Tengo en mi poder inscripciones etruscas y papiros vetustísimos con los que se prueba de un modo irrecusable que el fundador de Roma fue Rom; de allí tomé el nombre. ¡Salud, compañeros! ¡por el fundador de la ciudad eterna!

"¡Schopenhauer y Hartmann! Dos estúpidos que dis-gustados de la vida, porque no la veían a través de un vaso, embotellaron su pesimismo en unos libracos que corren por el mundo, y se lo dieron a beber a los espíritus débiles e incapaces de desangrar un tonel en veinticuatro horas. ¿Por qué disgustarse de la vida, cuando es tan fácil darle el color que se quiera? Sois avaro y amas el oro: pues, ved la vida a través de un vaso de Jerez y la veréis

dorada; sois violento y belicoso, amáis las glorias de la espada y de la contienda, pues bebed Borgoña y veréis la vida, a través de vuestra copa, del color de la sangre; sois poeta fantasista, sois un enamorado del arte, sois delicado de gusto y nervioso, pues miradlo todo a través del ajenjo que todo lo tiñe de idealidad y de ilusión; por último queréis verlo todo color de alegría, queréis olvidar amarguras añejas y dolores recientes, pues bebed alcohol puro, bebed alcohol y más alcohol... ¡Salud!...

"El hombre es el rey de la Creación, porque ha inventado la bebida y el arte de beber. La vida es hermosa porque se bebe, y la más bella de las instituciones humanas es la taberna: allí nacen las grandes obras, y las grandes hazañas, y los grandes libros. La taberna es el medio social del genio. Estoy seguro que al calor vinoso de algún tabernucho nacieron el *Don Juan* de Byron y los cantos de don Pope; allí han debido también incubarse las baladas de Petœfi y la *Reina de las Hadas* de Spenser. Bajo la caricia inspiradora de algún vinillo sustancioso de Fráncfort han debido nacer en el cerebro de Goethe, las figuras de Carlota y del Doctor Fausto. (Bebamos por el poeta de Weimar una copa de vino del Rhin.) Entre los espasmos de una furiosa borrachera surgieron en la fantasía hirviente de Edgar Poe, confusos y fantásticos: *El Cuervo*, *Legeia* y *El tonel de amontillado*. (Bebamos amontillado por el gran Edgardo.) ¡Oh grandes hombres! Bebed, bebed... Sed castos si queréis, sed caritativos, probos y veraces, sed virtuosos, pero no dejéis de ser borrachos, porque el licor es el conservador más eficaz de las facultades intelectuales. ¡Dejad de lubrificar la más perfecta locomotora y veréis cómo muy pronto se la lleva el diablo; así es el cerebro humano; dejad de echarle alcohol y adiós grandes libros, adiós grandes obras, adiós grandes ideas! Fijaos bien en este aforismo de un sabio: «Toda borrachera es la gestación de algo grande». Cierto es que a veces, después de una embriaguez, viene como consecuencia la muerte, y casi siempre la degeneración... Pero ¿queréis algo más grande que la muerte? Cuán necios son los que hacen campaña contra el alcoholismo. Bebamos compañeros, en desdoro de ellos, un trago de soda.

"Morir es acaso dormir", decía el pobre Hamlet. Morir es embriagarse eternamente, digo yo. Los difuntos se adhieren debajo de la tierra a las extremidades de las raíces y se beben los fermentos alcohólicos de los árboles... De allí las formas caprichosas que tienen las raíces.

"También pienso a veces que los muertos no están ociosos debajo de la tierra: Ellos son los que elaboran la sangre de la caña y el alma de la uva... Bebamos por los difuntos un vaso de ron de Jamaica.

"Pero basta ya... amigos míos, quiero morir. Venid, borrachos egregios y borrachos inéditos; venid que os congrego para mi borrachera final, para la orgía de la muerte. Quiero

morir parodiando a mi modo al gran Petronio, ese fino bebedor de la decadencia romana. Construidme una gran copa y llenadla de cognac tibio, y sumergidme en ella. Luego, mientras yo me abro las venas, no tanto para que salga la sangre, cuanto para que el licor entre en ellas, bailad en torno mío, borrachos, bien borrachos, cantando con voces quebradas, con chirridos de marranas apaleadas y de viejas mendigas que se disputan un duro; bailad, como nuevos Silenos en torno de un nuevo Baco, bailad; y cuando yo con el corazón, el vientre y las venas repletas de cognac me asome al borde de la gigantesca copa y con mueca cómica de agonía os dé expirante mi bendición, entonces cesad de bailar, cargad con la copa y llevadme a Heidelberg, la ciudad amada de Heine. Y como quien vacía heces, arrojadme dentro de la panza del gran tonel. ¡Ya que no contiene ron me contentaré con la cerveza que contiene! Llorad mi muerte, amigos míos, llorad y al recordarla bebed por mi alma. Os ruego que me recordéis con mucha frecuencia. R. I. P. Amén. ¡Salud!...”

Ventura García Calderón

La esclava[844]

(nouvelle)

Yo acababa de llegar a la pensión de familia *Nelson's boarding house*, cercana a dos museos, una iglesia reformista y un jardinito, sin contar con la inapreciable ventaja —me aseguraba la dueña— de estar solo a un cuarto de hora de *Hyde Park.* La casa, en su modestia, podía satisfacer sin embargo al más exigente enamorado del *home*. Los pisos brillaban como el bronce de las perillas, se os daba a las cinco un té excelente, y los ingleses repetían mascando un *cake* con dientes artillados, la frase que encierra toda amabilidad en ese turbio país de nieblas y chimeneas:

—Nice day, sir.

Yo convenía fácilmente en la excelencia del tiempo aunque estuviera el sol vacante. Pero fugaba luego al grupo de extranjeros que charlaba, en el *smoking-room*, un babélico idioma.

No me era nueva esa agradable disparidad de gentes. La pensión, como ciertos barcos, es un resumen de razas. Pero nunca la suerte me había favorecido tanto. Se juntaban un japonés, Kosimura, venido a Europa a estudiar cañones o museos, nunca lo supe exactamente; una pareja de franceses, Monsieur y Madame Duchatel, piano y violoncelo, primeros premios del Conservatorio, que daban conciertos por Europa; un egipcio obeso, Firuz-bey, personaje condecorado y enigmático; y un rebaño tedioso, siempre junto, de alemanas afligidas de soltería. Olvido a un americano original y afable, que pasaba las horas en el bar alternando cerveza con ginebra y con whisky.

Éramos el grupo estable allí. Invasiones de vándalos con casqueta y con pipa llenaban los sábados la pensión de una humareda picante; se improvisaban nuevos comedores en el *smoking room*, y desaparecían el lunes los viajeros por artificio de magia. Fuera de estas

[844] Ventura García Calderón, *Narrativa completa*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011, vol I, p. 85-109.

periódicas mareas, la pensión se podía llamar tranquila. Por la noche, quienes no nos arriesgábamos en el fangoso invierno de afuera, quedábamos al amor de la chimenea, bebiendo *grogs* calientes. Y por esta fraternidad ilusoria del hogar, intimábamos contándonos aventuras en un francés demasiado internacional. Yo trataba de exprimir como a un limón exótico al japonés y de extirparle precisiones sabre las geishas y los dibujos de Hokusay. Él me decía su entusiasmo por Rops como cualquier melenudo de París, y en cuanto a la vida ligera de las geishas para después casarse ricas, solo podía extrañarse de mi extrañeza. Sonreía diplomáticamente, con beatitud cortés de bonzo de museo.

Más intimaba yo con la pareja francesa. Se casaron, según supe, por ser ambos primeros premios, y aquella razón social y musical solo aspiraba a títulos de renta, después de haber contagiado por el mundo la neurastenia de Chopin. En cuanto al egipcio, hablaba poco por exigencias de su tejido adiposo y la necesidad de mascar un puro prieto. El americano, en cambio, nos hablaba de Boston, "una Atenas, dear Sir".

Llegué, después de cinco días, a una completa intimidad con el extraño personal. Por algo la pensión se llama «de familia». La francesa me contaba las miserias de su marido. El egipcio me hablaba de una alemana inflamable y sentimental como Gretchen. Y el americano me juraba fraternidad a su regreso del bar. Señalándome a las ovejas alemanas que bordaban infatigablemente, me decía con una mueca:

—¡Qué asco! Si usted conociera a las americanas.

En realidad yo deseaba inmoderadamente, de Yanqui- landia o de allende, cualquiera linda mujer para distraer el tedio de las veladas. Madame Duchatel nos fatigaba por sus maneras desvanecidas y su alocado hablar. Cuando yo les confiaba al americano y al egipcio mis congojas de soltería, repetían:

—Nos hace falta Mademoiselle Zelmira. Se fue pocos días antes de que llegara usted. Pero promete volver. ¡Una real hembra!

El americano chasqueaba la lengua con paladeo goloso. Y Monsieur Duchatel, en ausencia de su mujer, nos confesaba también que aquella señorita Zelmira tenía en realidad «un chic supremo».

Comiendo una mañana un repugnante tocino frito con huevos —*eggs and bacon*— la señora del pianista nos enseñó una postal con un paisaje de los lakistas en donde Zelmira anunciaba su llegada. Una semana después, en lo mejor de la tertulia nocturna, rodó, afuera un *hansom* apresurado. Me presentaron a la señorita, un poco desencajada por el viaje. Al levantarse el velo, los ojos me parecieron extraordinarios, pero nada hallé en el rostro que justificara los entusiasmos. Su palidez consumida, bien rimaba con el negro de los cabellos.

En la meliflua languidez de la sonrisa había como una pena arcana y de toda su persona un poco frágil, se escapaba un escandaloso olor a chipre inglés.

Pero en la noche siguiente, con audaz escote y bien peinada, me pareció haber cambiado. Su risa trinaba a cada instante escalas locas. En el piano cantó una canción mon-martresa a un tanto verde. Después, riendo siempre, ensayó un paso de boston, hasta caer encendida en una silla. Y a pesar de haberme conocido minutos antes, me cogió del brazo para decirme:

—¿Mauricio Landa? Qué horrible nombre. Nunca podré llamarle así. Pero, mire, se parece usted mucho a un primo mío. ¿Quiere que le llame primito simplemente?

Hablaba con un ruego mimoso, como si en realidad implorara un gran servicio. Después una hora entera me olvidó contando a todos con frase alocada, y sin embargo adjetivos cursivos de pintor, sus galopadas por bosques musicales y las alboradas en los lagos, cuando ella sola manejaba las velas. De improviso, sentada frente al piano, pareció acordarse de mí:

—Primito, venga a pasarme las páginas de la música.

Estaba abierto sobre el piano un libro mío. Al acabar de cantar, cogiólo alborozada:

—¿Baudelaire? ¡Qué encanto! Figúrese que lo sé casi de memoria.

Y con ronquera de contralto, paladeando las palabras con una lenta sensualidad:

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne Ô vase de tristesse, ô grande taciturne.

Después hablamos de literatura familiarmente, y al decirme los devotos de su cariño, con los ojos brillantes, yo sentía en mi brazo la presión entusiasta de su mano.

Pero se había acercado el americano.

—Señorita ¿quiere usted que bailemos la *matchiche*?

Advertiré que había emigrado a los dormitorios el rebaño alemán y solo quedábamos los íntimos en la sala. De otro modo hubiera sido *shocking* aquella danza. Y nuestra pensión —me aseguraba la dueña— era «una de las más correctas, dear Sir». La madre de Zelmira estaba allí, pero antigua institutriz o profesora de algún arte muy liberal, autorizaba con un secreto orgullo de esa soberbia hija.

—Un poco loca Zelmira. ¡Qué quiere usted! Tan muchacha. No ha cumplido veinte años. Y además yo siempre he querido educarla a la americana. Es un sistema excelente, ¿no le parece?

El sistema americano comprendía sin duda la *matchiche,* porque aquella muchacha la bailó como una profesional del *Rat Mort.* El pianista de los «Nocturnos» y las «Polonesas»

tocaba a maravilla esta música abarrajada. En una esquina de la chimenea, el japonesito retenía en sus ojos exiguos esta visión ligera del mundo occidental, mientras el egipcio, sacudido un instante de su marasmo, me aseguraba que la *matchiche* era solo una corrupción de la danza del vientre, no la bailada en los cafés conciertos, ¡voto a Alah! sino la verdadera, la sagrada, en una noche de luna, al son de brazaletes llenos de cabujones, por una mujer solo vestida de sus cabellos...

Fue menester que la enteca dueña viniera a recordarnos la hora tardía, porque se nos había contagiado la flama del *punch.* Cuando Zelmira me dijo, «buenas noches pri- mito», me pareció una amiga antigua. Seriamente escarbé en la memoria para buscar si no la había conocido en otra parte. Mis impresiones antes de dormir y bostezando se resumieron en la palabra «encantadora».

Al bajar en la mañana al desayuno, ya había vaciado el yanqui un *half and half.* Me arrastré sin dificultad a la Tate Gallery donde quedara mi alma esclava de una Astar- té prerrafaelista. Y hasta la tarde erramos contemplando aquellas divinas tísicas de Rosetti: Lady María que recibe tan pálida como el lirio de los candores la anunciación del cariño divino; Beata Beatriz que se despierta, en fin, a la vida inefable con las manos abiertas a la esperanza humana. Cuando nos detuvimos ante la mendiga del rey Cofe- túa, el americano observó:

—Dígame ¿no es cierto que se parece mucho a Mademoiselle Zelmira?

De mi altura nublada iba a descender para gritar anatema, pero tuve que confirmar el parecido. Era la misma hermosura triste cuya fatiga conserva la huella de los antiguos hambres en los caminos. Era la Zelmira de la primera noche. El americano insistía.

—Voy a llevarle una postal con el grabado. ¿Qué tal haría Firuz-bey de Cofetúa?

Reía de imaginar a nuestro obeso amigo posando para una placa artística.

—Está perdidamente enamorado, agregó. ¿Ha observado usted la coquetería de sus nuevas corbatas?... Y siempre, un clavel en el ojal. El otro día le sorprendí cuando obsequiaba a Zelmira unas violetas.

Como viera incredulidad en mi sonrisa, aquel hom- brón me dijo grave y serio:

—Por lo demás todos estamos perdidamente enamorados. Usted también... Inútil es que finja esa sorpresa. Le propongo una idea. Uno de estos días hacemos una lotería entre todos —incluso el japonés— y solo el poseedor del número premiado tendrá la exclusiva de enamorarla.

Todavía yo negaba débilmente:

—¡Qué idea hombre! Yo cedo mis derechos de antemano.

Pero en la noche, como todos, sentí un vago disgusto cuando la señorita Zelmira,

adorablemente moldeada en un vestido celeste de seda y tules, vino a despedirse para el teatro.

—¡Una deserción, un cobarde abandono! —murmuramos en coro. El americano, previendo una noche de aburrimiento, ordenó una batería de cerveza. El egipcio comenzó un madrigal de estilo árabe sobre la oscuridad de las almas cuando la luz de una pupila se aleja. Y yo, más simple y occidental, me contenté con suspirarle al oído en alargado tono de ruegos y de mimos:

—Es una maldad dejar *en panne* al primito.

Quedamos mirándonos en los ojos como dos niños que ensayan a cuál bajará primero la mirada. Yo fui el vencido. Creo que algo apasionado murmuré, porque ella sacudiendo los lindos rizos retorcidos en caracol sobre las sienes, me respondió las palabras que en el gentil idioma de Francia, expresan ternuras y perdones:

—¡Qué loquito!

La velada fue como presumíamos, un aburrido beber. La Gretchen estaba catequizando a Firuz-bey. Yo me entretuve charlando de París con un jovencito recién llegado. Era un francés, profesor de liceo de provincia, pero sin ninguno de los atributos del catedrático, ni lentes pellizcando el extremo de la nariz, ni zapatos plantagenetas, ni pedantería, ní barba rala. Escandalizado contemplé sus puños a la moda. Y creció de punto mi simpatía cuando vi que no llevaba los cabellos inmensos como todos los genios del Barrio Latino. Hablamos de arte, intimamos en la admiración de Puvis de Chavannes, y, —la cerveza mediante— me contó sus proyectos mostrándome el retrato de su novia.

Yo miraba al japonés y comprendía su impaciencia por la mía. Sin mutuo acuerdo, los cortesanos de Zelmira la esperábamos. Cada cual disimulaba el deseo de quedar solo a su llegada. Pero solo el japonés, acostumbrado a dominar como un samurái, las más grandes insurrecciones del corazón, se fue a soñar en las noches de Yosiwara. Firuz-bey, el americano Monson, el profesor y yo quedamos dormitando en las mecedoras. ¡Qué despertar! Con el mantón, Zelmira nos azotaba la cara riendo a carcajadas:

—Cuatro filósofos que meditan.

Hasta al profesor le habían correspondido algunos suaves azotes. Después, una hora entera nos resarcimos del *spleen.* Zelmira tenía en el cuerpo un demonio encantador. El francesito me confiaba azorado en un rincón:

—Es una cocota.

Pero yo, indignado, le explicaba.

—Sangre ligera sí, pero una correcta señorita. Además, sabe usted, está educada a la

americana.

Casi me reía al escucharme repetirle con una seriedad convencida las palabras de la madre.

—Un excelente sistema ¿no le parece?

Cada cual lució su habilidad. Después de unas canciones de Zelmira, opusimos desesperada resistencia a la audición de versos de La Fontaine, propuestos por el joven profesor. Transigimos en una declamación del «Lago» de Lamartine que el egipcio escuchaba meciendo la cabezota con el vaivén de las rimas. La señora mamá se quejó en el piano de una pena monótona y Firuz-bey, contagiado por tantas muestras de sensibilidad, nos declamó, en su lengua, una poesía amorosa a juzgar por sus ojos extraviados. Era —según tradujo después— una oda llena de invocaciones a Alá donde un enamorado le contaba a la amada su corazón sediento como las coloquíntidas del Sahara bajo el sol. Zelmira, comprendiendo la alusión, nos guiñaba los ojos desde lejos. Pero el francés, cautivado, me decía:

—Sería curioso traducir esta poesía. Mucho color local. ¿No cree usted que los simbolistas hayan tenido influencia sobre la nueva generación egipcia?

Yo aseguraba, convencido:

—Es muy posible.

Pero pensaba en los labios de Zelmira. Como mis ojos golosos seguían la dirección del pensamiento, el francesito comprendía muy luego cuán poco me interesaba la nueva generación egipcia, y por ese deseo de todo intelectual de catalogar en casillas psicológicas a la infinita diversidad de las almas, me aseguraba:

—Su amiga me parece el tipo de la joven moderna. Sus maneras desenfadadas son de una generación que va al matrimonio con escasa inocencia y está libertada de lo que un filósofo ha llamado...

Zelmira dijo bostezando:

—Vámonos a dormir.

Yo no pude cumplir este mandato. En mi cuarto llené de colillas el cenicero y a las cinco de la mañana me convencía a mí mismo de sentir únicamente por Mademoiselle Zelmira «una fría curiosidad de naturalista». Por esto a las nueve de la mañana, en el almuerzo, decidí copiar alguna linda perspectiva del Támesis, en vez de quedarme al abrigo de esos ojos. Pero se requiere intrepidez de colonizador y un *water-proof*, para extraviarse bajo esa lluvia terca, flemática y sajona. Los otros compañeros de la pensión habían partido temprano a una excursión, en uno de esos plebeyos carromatos llenos de sajones abotagados y oscuras *ladies* sin sexo definido. La *Nelson's boarding house* quedaba solitaria. Nuestra

Zelmira, sin duda estaba con ellos.

Pero al entrar al salón exclamé con alegre sorpresa: —¿Usted aquí, señorita?

Zelmira me habló de un vago malestar que la retuvo y siguió descifrando en el piano una habanera. Entonces —no sé porqué exactamente— me acerqué muy despacio a sus espaldas y como quien cumple un acto necesario, cogí su cabeza entre mis manos sellando los labios rojos, — rojos como el borgoña bueno. Fue el beso perfecto de que todavía me enorgullezco. Generalmente malogramos el primero por apresuramiento o timidez. Este fue serio, lento y convencido. No sé si habéis visto saltar a una ardilla o una serpiente en los jardines zoológicos. Solo en el caso afirmativo podéis representaros el salto de Zelmira. Su cuerpo se incrustaba en la pared, detrás del piano, como queriendo abrirse brecha con la espalda. Y en los ojos había un terror extraordinario mientras jadeaba:

—¡Déjeme!

Notadlo bien: no era la negativa de la coqueta por la costumbre antiquísima en las mujeres de rehusar lo que anhelan conceder. No era tampoco el recato de la dama ofendida que va a deciros con un silbido viperino:

—Se ha equivocado usted, caballero.

Yo no acertaba a comprender aquel terror. Debió adivinar indecisión en mis ojos porque la ninfa se escapó del fauno bobo. Yo quedé con un vago bochorno hojeando periódicos ilustrados.

Sentí, naturalmente, ardores de trabajo extraordinarios. Quise copiar la abadía de Westminster por dentro y fuera, con las mil flechas que acribillan el cielo violeta como una carne de mártir y los sarcófagos tumulares donde esforzados antiguos duermen en piedra con un crinado compañero. El arte me parecía la salvación, el faro, la torre de marfil y refugio de pecadores. Me repetía las opiniones de los santos padres sobre la «bestia inmunda» que otros han llamado «arcilla ideal». Pero adentro, donde mora el demonio fisgón, su voz me repetía que estos salmos tan duros se cambiaran en letanía amorosa si los labios de Zelmira me fueran hospitalarios. El americano, entusiasmado ante mi fuerte indiferencia de asceta que desdeña las zalemas del sexo me seguía hasta Westminster, asombrado. Él confesaba su flaqueza. Por el camino me hablaba de Zelmira con ojos encandilados. Pero yo le reprendía, autoritario y familiar como San Antonio con el demonio de turno:

—¡Trabaje hombre! Usted mismo confiesa que no esculpe desde hace más de seis meses. Le aseguro que el artista de raza...

Pero él se engañaba a sí mismo con una de esas tretas amables que imagina el amor: proyectaba el busto de Zel- mira en terracota.

—¡Qué garganta! —decía diseñando la curva con la mano—. La nariz un poco respingada, «llueve adentro», como dirían en Francia. Pero la boca es de querida real. ¿No ha visto los retratos de la Pompadour? Y en cuanto a la línea, no le digo nada. No hay una arruga en esas caderas.

Me detuve a mirarlo. Súbitamente rojo, él comprendía haber dicho demasiado y balbuceaba explicaciones confusas. Palmeándole en los hombros guaseé entonces con perfecto disimulo:

—Mis felicitaciones, my dear.

Tuvo tentaciones de negar: vi en sus ojos la mentira. Pero engañado por mi franqueza aparente acabó por decirme:

—¿De veras no se enfada? Yo le creía muy entusiasta por Zelmira, a pesar de sus protestas y no me había atrevido a confesárselo. Sí, desde ayer es mi querida. No se lo dirá a nadie ¿eh?

Mientras bebíamos un aperitivo en un bar de Picadi- lly, yo le miraba a hurtadillas con esa curiosidad celosa del amante preterido que indaga cuáles encantos sedujeron a una mujer. Como si fuera a pintarlo examinaba las espaldas fornidas, los ojos sin expresión, los pómulos de piel roja, la mandíbula azulada y feroz. Era cierta la observación del joven profesor: la predilección de las muñecas por los Vulcanos de pecho velludo y manos grandes.

Nunca dibujé tan mal como aquella tarde. A cada instante la goma deshacía sarcófagos y guerreros. Empezaba a fatigarme de tantos rostros góticos, adormilados en la beatífica certidumbre de otra vida, en vez de dibujar sencillamente a las coloradas criaturas que en ceñidos jerseys claros van derramando un aroma de salud y *peter's soap.* Cuando volví a la pensión, el profesor me recibió alegremente:

—¡Qué furia de trabajo! Vengan a hablarme de la pereza de los artistas. Anoche en el club la señorita Zelmira lo extrañaba.

El “club” llamaba él a la tertulia nocturna en el salón, que yo había desertado pretextando labores. Ante el recuerdo de Zelmira me crispé:

—Le falta un cortesano a la señorita Pompadour.

No seguí al ver en los ojos del francesito, un dolido reproche.

—¡Qué injusto es usted! —me dijo—. Ella parece tenerle una sincera simpatía.

Iba yo a recordarle su azorada afirmación de la primera noche, pero él pareció adivinarme preludiando ideas generales:

—¡Cómo engañan las gentes! Todo es cuestión de carátula. Hay esposas que son cortesanas podridas y viceversa.

Mire, por ejemplo, la señorita Zelmira. La primera impresión no es favorable, pero después, cuando se conoce su carácter angelical...

Tenía los ojos bobalicones de los peces que acaban de ser cogidos en la red. Cambié de tema, pero como todo enamorado, se obstinaba en mariposear alrededor.

—Mire, ayer me decía su admiración por usted. Quisiera pedirle alguno de sus dibujos y no se atreve. En el fondo es una tímida que finge ser alocada para disimularlo. ¡Pobre muchacha! Necesita casarse con un hombre que la comprenda.

Él era ese hombre. Lo vi en sus ojos honrados. ¿Cómo desbaratar aquella tierna fe, cómo contarle los besuqueos golosos del Calibán norteamericano? Con reprensible altruismo murmuré todavía:

—¡Pstt! Por regla general, yo no creo en las mujeres angelicales. Tienen oculta la garra, simplemente.

—Es usted un escéptico —afirmó con una sonrisa desagradable.

Unas palabras más y hubiera perdido su amistad.

Entraba en ese instante la pareja filarmónica. Madame Duchatel, más ojerosa que nunca, me rogó con ese mimo de falsa chiquilla que mal sentaba a sus treinta años evidentes:

—Esta noche no nos falte usted. Pedro y yo tocaremos algunas cosillas de Chopin, Zelmira cantará la «Invitación al viaje» de Baudelaire. Es un concierto en toda forma.

Desde aquel beso furtivo solo viera a Zelmira en las comidas. La saludaba ceremoniosamente. Ella me respondía con sonrisas, pero en sus ojos viera siempre el mismo terror de la primera vez cuando los míos querían descifrar con una tenacidad de Champollion el arcano lenguaje de las miradas. Por una coquetería disimulada, yo escogía en el comedor un asiento en donde podían cómodamente fijarse mis ojos en su semblante sin parecer buscarlo. Decidí tener con ella aquella noche una explicación mefistofélica.

Nos vestimos de etiqueta con el ojal florido. Escotada como una cliente del Maxim's bajó Madame Duchatel con los cabellos oxigenados, casi rojos y envuelta en una zona de clavel. El marido aceitara los bucles tenebrosos de la peluca y os confiaba los dedos pálidos y afilados como se entrega una reliquia de marfil.

Cuando todos estaban en el salón, yo todavía en la puerta, fumaba un cigarrillo. La señorita Zelmira llegando retardada y algo roja, se me acercó para decirme en voz baja.

—¿No estamos resentidos, diga?

Su mano estrujó la mía un instante. Después ella se fugó al salón con esa suavidad de su andar indeciso y oscilante, inclinando un poco el busto. Tiré el cigarrillo malhumorado. En un rincón de la sala, observando bajo la luz lechosa esa mórbida nuca besada por el yanqui,

yo me decía furibundo: “¡Qué abominable coqueta!” Titilaban en el piano las notas con bruscas detenciones de suspiros y detenidos ayes, como un alma que vacila en confiarse. Era uno de los nocturnos donde el maestro, acaparado por la ogresa Jorge Sand, puso toda la pena de su alma enferma, incomprendi- da y arisca. La madre de Zelmira me malograba la fina sen- timentalidad de aquella música, llorando a lágrima viva.

—Va al corazón —decía con obesas convulsiones del pecho. El violoncelo, como una ronca garganta, esparcía entonces una pena confusa a la que para ser desgarradora, solo parecían faltar palabras. Y la señorita Zelmira empezó a detallar con una lentitud de gavota, una romanza de amor.

Para oírla, el americano juntaba en éxtasis ambas manos. De pie, como arrobado, con el estúpido asombro que caracteriza en las leyendas las entrevistas con Dios, el joven profesor sorbía con delicia el chorro de aquella voz. Hasta el japonés sonreía con la cara crispada. Y sobre todos, con equitativa intermitencia de faro, dejaba caer Zelmira un ojear lánguido y atortolado.

En mi rincón, repulsivamente, ideaba suplicios de mandarín. Aquello era un juego cruel. Éramos sus muñecos, criaturas de trapo a quienes se puede destrozar en añicos. Tenía sin duda el temple de esas damas de corte que nacieron para ser rodeadas y aduladas, acaparar corazones a cambio de un raro beso, rodearse de cortesanos y nunca darse con entero abandono a un solo hombre. Sin duda con el yanqui, por ser de raza práctica, no halló mejor manera de hacerlo esclavo que otorgándose. Pero a nosotros, sentimentales manidos, debía bastarnos con una ojeada eléctrica, una lánguida conversación al atardecer, el demorado roce de una mano. ¡Caramba, ya verá! Me levanté decidido a los grandes gestos. Aprovechando del entusiasmo despertado por una gavota del maestro, me senté sin ser notado en el sofá donde descansaba Zelmira, un poco lánguida.

—¡Maravillosa voz! —le dije—. ¿Nunca ha pensado en la Ópera Cómica de París? Haría usted un Orfeo arrebatador. “*J'ai perdu mon Euridice”,* ¡con esa voz de contralto!

—¿Ha perdido usted a la suya, a su Eurídice?

Yo la miraba con fijeza. Absurdo deseo de adivinar las intenciones de su alma mezquina y encantadora. Después extendiendo una mirada circular:

—Debe usted estar contenta. Los tiene a todos enloquecidos. ¡Qué risa! Mire usted cómo se pone de feo el japonés cuando la mira. Un Buda flaco, la más triste condición para un Buda. Vaya, cuénteme como a un viejo amigo, qué les dice.

Ella, un poco seria:

—Irónico está usted, muy bien, muy bien.

Entonces deseando lastimar a aquella mujer con alguna brutalidad, le confié en el más amable y pulido de los tonos:

—Es que en realidad todos tenemos por qué alabarla. Yo por su pudor que se asusta de los besos, su compatriota por su alma angelical y el yanqui, más terreno, me confiaba ayer mismo los secretos admirables de sus caderas.

Sentí un descanso singular. Ella convulsionaba la boca como si fuera a morderme. Tal vez de hallarnos solos, me hubiera abofeteado. Vio en el sarcasmo de mi risa que lo sabía todo. Otra vez apareció en sus ojos aquella desolación inmensa como de una carne flaca bajo los clavos de un martirio inhumano.

—Si le ha contado eso, es un miserable...

¡No había negado! Aquella tácita confesión me sacudió. No era, sin embargo, una revelación, pero ciertas verdades solo inesperadamente parecen hacerse realidad de dolor. Ella seguía en mis ojos el progresivo desprecio como un reo ante el juez.

Pero son molestas en este mundo las actitudes de juez y de verdugo. Me levanté y salí. En mi cuarto escuchaba todavía los ecos de la música. Venía mezclada a las carcajadas de Madame Duchatel coqueteando con Firuz-bey. Y recordaba las murmuraciones sobre la pareja de músicos. El marido, con un cinismo elegante de francés, hiciera al yanqui confidencias. Era un asociado de su mujer y nada más. Ambos tenían vicios solitarios que él explicaba recordando una frase de su maestro: «No hará carrera si corre tras de faldas». Y él se había contentado con esa simili-cas- tidad para “llegar”. ¡Qué suciedad! Fumé una docena de cigarrillos. Sentí el paso de oso del egipcio subiendo la escalera. Paulatinamente se adormecía la pensión. Detrás del vidrio de mi ventana se deslizaba felinamente la luna entre tejados pardos. En el ambiente claro parecían puntos de admiración oscuros y enfáticos, las escurridas chimeneas. Londres y la *Nelson's boarding house* dormían con la inocente tranquilidad de una miss. Solo a intervalos la esquila de un *hansom* apresurado removía las ondas de silencio.

Una visión de sueño era, sin duda, porque me había adormecido en un sillón. Pero no pude dudar, era Zelmira en carne y hueso quien cerraba la puerta con cuidado. Y quedaba así espléndida y mórbida en su kimono como una imagen clara del azulado país de los biombos. No acerté a descifrar esa mirada. Pero toda mi carne aspiró a aquella carne con un turbado frenesí de mancebía. Tal vez salía de otra alcoba con los labios calientes por los ajenos besos. Pero no me expliqué ni pregunté ni vi mi turbia miseria. Ella tampoco hablaba. Con los dientes titilando de frío cayó en mis brazos pegándose a mi cuerpo con el deseo de fundir su carne a la mía. Y por un instante sobre el lecho solo fuimos una pareja de cerdos que se

revuelca gimiendo. ¡Qué grito aquel! Pareció una agonía. Palpé el cuerpo inanimado, liso como bronce. Los párpados cerrados con crispada violencia dejaban sobre la piel un arco cárdeno. Yo sentía una floja piedad ante aquel abandono: la cabeza rodada entre las mechas locas, los brazos inútiles, vencidos. Así parecía pura, buena, un niño, una huerfanita. Pero ella despertando me besó, diciendo con voz de confesonario:

—Dime que me has perdonado.

Ella insistía ante mi silencio:

—¡Di una palabra no más! ¡soy tan desgraciada, si supieras!

Era la voz mimosa, el ruego falso con que, apelando a mi piedad, otra mujer también engañara mis veinte años. Fui entonces brutal y breve:

—¿Para qué esta comedia de pasión? ¡Qué tengo que perdonar! Acabado el placer, tú buscas a otros hombres, yo a otras mujeres.... y hasta luego.

Sin chistar se revistió de la bata y apenas tuve tiempo de verla escurrirse por la puerta. Me reproché mi brusquedad. En suma, aquella mujer me hiciera el don que ellas estiman más: el cuerpo. ¿No mentiría el yanqui? Pero no; ese hombrón macizo no tenía malicia. Entonces ¿por qué venir a mis brazos mintiendo halagos? ¿Era por esa ley terrible del amor que ordena amar y perseguir a quien os huye?

Tocaba el *gong* chinesco para el *breakfast* cuando me desperté con las sienes adoloridas y molido. En el espejo vi mis ojos estriados de rojo, toda la fatiga de la mala noche en el tinte lívido. ¿Bajaría Zelmira? Yo deseaba explicarme y confesarla. Pero cuando bajé ya estaba ella riendo y cacareando enlazada del brazo a Madame Duchatel que repetía con aspavientos de fingida modestia:

—Oh, *ma chérie,* si anoche lo hice muy mal, tenía las manos agarrotadas. ¿No es verdad, señor Landa?

Yo contradije, asegurando que Beethoven nunca halló una intérprete más comprensiva y apasionada.

Ella insistía, pidiendo miel:

—El *adagio* no salió mal. Pero el *scherzo,* ¡un horror!

Y volviendo al egipcio la figura ruborosa y empolvada:

—Usted me intimidaba, señor Firuz-bey.

¡Qué disimulación la de Zelmira! Se diría que yo había soñado aquel abrazo nocturno, por su manera distante y amistosa. Aprovechando de un minuto de soledad, le dije con seca brevedad de orden:

—Esta noche me hará el favor de subir a mi cuarto. Tenemos que charlar.

Silenciosamente me envolvió en una de esas miradas largas tan enervantes como caricias, que hacen perder a los hombres apasionados toda noción de decencia, de moralidad y de honor. Sin duda con esos ojos se podía remover el mundo. Casi comprendía al francesito. Esta mañana le vi sacudir con impaciencia la cabeza cuando una *miss* roja y saludable le trajo en un platillo dos cartas con estampillas de Francia. De la novia, sin duda. Alguna oscura muchacha provincial cuya bondad doméstica y hacendosa, desaparecía ante el prestigio corruptor de Zelmira.

Toda la tarde, después del *lunch*, no pude sacudírmelo.

—¿Va usted a dibujar? —me dijo viéndome coger el saco de útiles de dibujo—. Pues permita que le acompañe: ¡me gusta tanto la forma! En Poitiers tengo un amigo pintor, un chico inteligente. Pero en su casa no le permiten que reciba modelos. La provincia ¡uf, qué asco!

Yo comprendí que pensaba en la novia. Caminábamos por una calle escueta de una monótona paridad de ladrillo hasta lontananzas sucias. El cielo gris parecía desteñirse sobre los muros. Quizá fueron el silencio y la fúnebre calma de aquel paisaje urbano o premeditara tomarme por confesor, porque comenzaron las confidencias. Me dijo cogiéndome del brazo para dar más intimidad al relato:

—Siento por usted un afecto sincero. Como buen amigo, quiero confiarle una noticia: he decidido pedirle a la señora Dupuy la mano de su hija Zelmira.

Iba yo a decir: "¿Está usted loco?" Con la sensación grave y jocosa de enredar en mis manos el hilo de una vida, sentí un minuto, un minuto no más, el malvado deseo de tentar una experiencia interesante. Quizá sería el más feliz de los maridos. Cuando el engaño es perfecto, equivale o supera a la verdad. «Amor, terrible amor», me decía yo casi alborozado al comprobar una vez más la obra del dios terrible. Aquel mozo tan listo tenía ya la antigua venda.

—¡Es tan buena! Y lo que ha sufrido... Ayer me contaba un pasado de mártir.

Iba a decirle: "Usted está loco". Como quien cauteriza una llaga para curarla le contaría todo, sus amores con Calibán, el espasmo rauco y agonizante sobre mi lecho. Hubiera sido brutal y generoso. Pero ¿me creería? Seguramente no. Estaba en ese instante que Stendhal llamó de cristalización, en que se ve la realidad deformada por el amor.

—Muy ligero va usted. Recuerde que tiene novia. Y la señorita Zelmira podrá ser excelente, pero no la conocemos, no conocemos sus antecedentes. ¡Caramba! esta cuestión del matrimonio... Es como para suicidarse. Se calcula todo, la finura del arma, la sangre fría. En mi lengua dicen que se requiere valor de torero, usted comprende porqué.

Él replicó serio y pálido:

—Tiene usted un carácter singular. Le estoy hablando seriamente y responde con una chuscada. Tratándose de Zelmira el chiste es una grosería.

Entonces, abandonando a aquel muchacho a su destino molieresco, me excusé. Sí, yo era burlón a veces. ¿No se puede bromear? Pero en el fondo respetaba y admiraba a la señorita.

—¡Qué talento! ¿no es cierto? —dijo olvidando su enfado—. Es una mujer moderna. El arte, la literatura, todo le interesa.

Aquel juego empezaba a hacerme daño. Era un capricho fácil y felino estar provocando elogios de pureza cuando yo conservaba en mis venas el magnetismo de aquella carne espléndida y cenagosa.

Lo dejé pretextando una visita, en el square de Trafalgar, y fuime solo por el Strand, colmado en ese instante de tísicas venales que mostraban en la sonrisa el calibre exagerado de los dientes, jockeys inflamados de alcohol y jovencitos vestidos como un grabado de modas. En la pensión hallé al yanqui desolado. Era cómica la tristeza en esa cara de niño grande:

—No sé qué pensar —me dijo llamándome a un lado—. Figúrese que Zelmira no quiere nada conmigo. Ese francés maldito no la deja un instante. ¿Qué me aconseja? Si esta noche se le acerca voy a decirle las verdades.

Al abrir la puerta del salón pudimos ver apenas a Madame Duchatel separarse del egipcio bruscamente. Con una mano aliñaba el desorden del peinado y fingía buscar sobre la chimenea un magazine. El egipcio, menos habituado a disimulaciones occidentales, quedó mirándonos con asombro abobado de colegial culpable. Preguntamos por Zelmira. Saliera con la madre y Monsieur Duchatel a un concierto de Beethoven. Afuera el americano moralizaba: —¡Qué porquería! ¿Ha visto cómo empuja al marido en brazos de Zelmira? Todo para flirtear con Firuz-bey. Ya no toma precauciones. Está alocada. Ayer la sorprendí sentada en sus rodillas.

Con exasperante lentitud transcurrió la comida. Pude deslizar en los oídos de Zelmira:

—Ya sabe, esta noche, lo más temprano posible.

Fumé. Las letras de la novela brincaban lo mismo que mi corazón. ¡En fin, ella! Se dejó caer con desaliento en una silla. Yo empecé fríamente, con tono de hermano mayor que guía y amonesta:

—Mire, Zelmira, lo que está haciendo con el joven francés no tiene nombre. Es preciso que lo rechace sin brusquedad porque piensa pedirla en matrimonio.

Ella convino conmigo, seria y triste.

—Créame usted, no es culpa mía. Le he tratado como a un hermano. No se ría, se lo juro. Es una fatalidad. Le diré que no tengo deseos de casarme, si usted quiere.

Había en su voz como una sumisión, como el deseo de plegarse a mi capricho con el abandono de una voluntad amante. Quedamos silenciosos y llenos de palabras. Se propagó un estridor de silbato a lo lejos. El rodar ronco de un coche se apagaba. Dieron las once fatigadamente. Entonces ella acercándose de salto, me cogió la mano para decirme con la más tentadora de las sonrisas:

—¿Era todo lo que tenías que decirme?

Iba a ceder como otra vez, pero subió de fondo ignorado un rencor áspero, una sorda necesidad de quemar esa carne con afrentas como se graban iniciales, con fuego, en los rebaños comprados. ¿Por qué aquella imprudencia? ¿Por qué la necesidad de rodearse de cortesanos, despertar mil deseos, ser una carne provocando sin tasa desde las candorosidades del francés hasta los estrujones del Calibán? Era una criatura envenenada, una Elisa gratuita de lupanar que solo nuestra impureza de sensuales podía aceptar para satisfacer la inmunda gula de un minuto:

Yo decía estos horrores ululante como debió hablar Savonarola. ¡Cómo vociferé! Parecíame vaciar un absceso purulento, quedando limpio y aliviado. Ella me miraba con los ojos inmensos y los labios convulsos. Con el brazo derecho sobre el rostro para ocultarlo, murmuró:

—Tienes razón, soy la más vil de las mujeres. Me doy asco. Pero, sabes, tengo miedo, miedo a la muerte... solo por eso no me mato. Créeme, te lo suplico, mira, así de rodillas, por lo que más quieras en el mundo. A ningún hombre, créeme, a ninguno lo he querido como te quiero.

Comenzó a llorar con una queja lenta y pueril que estremecía. No parecían lágrimas destinadas a conmoverme, sino las que lloramos solos, que ninguna mano enjugará, monótonamente, en son bajo y terrible, como el eco de todas las miserias resignadas del mundo. ¡Ah! no puedo ver llorar a una mujer. Acercándome conmovido le imploré:

—No llores así, no llores. He sido brutal contigo, pero fue solo porque estaba desesperado. Confiésame todo y creo que tendré la fuerza de perdonarte.

Ella levantó los ojos con un reproche abatido:

—Me dices eso, pero después de mi confesión me despreciarás.

Lenta, fatigada, con pausas de sollozos, empezó a decir la historia de su triste vida. Su padre murió de borracheras, después de haberle tatuado el cuerpo a golpes. Un novio abusó de su inocencia. Y entonces vino el mal terrible. Los médicos le decían que era histérica.

Cuando la miraba un hombre fuerte con deseo, sentía la necesidad de ser su presa. Se había dado con asco, con terror, con desesperación, juzgándose maldita cada vez. Y solo al recuerdo de sus caricias, parecía fundirse su corazón. Coqueta no; era una esclava, la esclava del primero que pase, de la primera masculina voluntad que sea déspota.

—Soy una esclava ¿comprendes? Nunca he sentido sino esta necesidad de sumisión. Y ahora todo ha cambiado. No es deseo, no, te lo juro. Es como la necesidad de hacerte feliz, una pena infinita. Y a pesar de todo me entrego al yanqui, por ejemplo, por esta fatalidad de mis sentidos. Pégame, castígame, pero no me mires así.

De rodillas, temblando de sollozos, jadeaba con voz ronca, desesperada.

—Llévame donde quieras, a donde no vea a nadie y verás como sé quererte y serte fiel. No merezco odio, sino piedad. Mira, vas a hacerme arrepentir de haber sido franca. Mauricio, Mauricio, contéstame...

No sé cuál hubiera sido entonces mi respuesta. Tal vez mi carne junto a aquella masa gimiente hubiera buscado su boca para perdonar. La piedad, terrible como el amor, me hubiera inclinado a esa desgarradora desolación para llamarla hermana. Pero alguien nos interrumpía bruscamente. El joven profesor entraba lívido.

—¡Ah, no me habían mentido, estaba aquí! Repetía estas palabras como una frase oscura y enigmática, como si ocurriera un cataclismo, como si cayeran fragmentos de planetas a sus pies en la ruina del mundo, mientras él eternizaba una frase hueca. Nos miraba con ojos extraviados de terror y de asombro. En la muda pantomima yo recuerdo con un extraño desagrado el titilar de sus dientes. Ni decía reproches ni yo acertaba a reprocharle aquella entrada brusca. Salió sin ruido y escuchamos sus pasos al descender. Los brazos de Zelmira seguían enlazados a mis rodillas. Su cabeza rodaba sin voluntad, como de muerta. Se deslizaba en mis venas la venenosa tibieza de su carne y mis manos, distraídamente, la despeinaban. Sacudiendo aquella molicie, dije de súbito:

—Mañana hablaremos. Ve a dormir, Zelmira. Estáis tan fatigada y yo necesito pensar y serenarme.

Se fue y en mis nervios quedó una de esas fatigas que llevan a los hombres a la muerte. La vida me pareció una cosa sucia, irremediablemente maculada. Nuestros amores son telarañas para ocultar la tenebrosa verdad. ¿Los idealismos de las novelas? Borrachera fugaz. Y yo estaba lúcido. Desnuda y repugnante era la vida como un aquelarre de brujas. Empezamos a amar, buscamos algún pecho que nos sirva de almohada en el camino triste y este pecho está manchado por otros besos, está mordido por mil deseos. ¿Dónde hallar pureza? ¿No es esta una cosa intangible y quizá ilusoria como ese azul del cielo que

contemplamos de nuestro fango triste? Yo no sé si soñaba o imaginaba. Pasaban con velocidad de cataclismo mil absurdas resoluciones de novela: matarla para denunciarme en seguida al comisario, fugar a tierras salvajes donde la mujer es como un animal doméstico, en quien no pueden buscarse las complicaciones de amor de que perezco. Un disparo me hizo erguir con sobresalto. Sentí pasos premiosos y ligeramente vestido salí al pasillo. Una voz flemática preguntaba en inglés:

—¿Qué pasa?

Bajé al piso donde vivía el francesito. Ya llegaba, sofocada, una *miss.*

—¿Ha oído? Un disparo.

Me señalaba el cuarto como indicando la posible procedencia del tiro. Un minuto escuchamos en un silencio ansioso. Golpeé la puerta con fuerza. La *miss* exclamó aterrada:

—Voy a buscar la otra llave.

Llegaba la señora del músico en bata, blanca de polvos y la cabeza llena de *bigoudis.* Yo la calmaba fingiendo serenidad:

—No debe ser nada. Quizás ha sido afuera, en la calle.

Pero el inglés, sacando por la puerta entreabierta una cabeza desgreñada, afirmó:

—Ha sido aquí. No hay duda.

Con las manos temblorosas, la *miss* tardaba en abrir, equivocándose.

Un olor de pólvora nos hizo estornudar. Vestido sobre el lecho yacía el joven francés con el cráneo horadado. La almohada, las sábanas, se llenaban lentamente de una sangre gelatinosa y oscura. Le cogí la muñeca: estaba fría. Conservaba en el rostro tal expresión de horror, que la *miss,* tomando un paño del lavatorio, lo cubrió. Sentí un cuerpo que rodaba sobre mí. Era el indispensable desmayo de la violoncelista. Se precipitó la *miss* a buscar sales, y el egipcio sobreviniendo más bronceado que nunca, me decía cómo son fugaces los bienes del mundo y a cada uno le han contado los días.

—Fue sin duda un ataque de locura.

Su adiposa persona no comprendía que se abandonara esta rica vida conscientemente. Repantigado en un sillón, filosofaba:

—Mire, le llegó su hora. El profeta ha dicho que somos como granos de arena...

Pero Madame Duchatel, volviendo en sí, esparcía una mirada circular y lloriqueaba:

—¡Pobrecito!

La *miss* se ofreció a velarlo, pero Madame Duchatel exigía para sí ese deber de compatriota. «Ella, además, estaba acostumbrada a las malas noches». El egipcio, mientras tanto, me convencía:

—Vayan a dormir. Está usted lívido. Era tan buen amigo suyo ¿no es cierto?

Salí asqueado pensando en los próximos besos de la terrible pareja, junto al cadáver. Madame Duchatel bajaba a prevenirle al marido que se quedaba y todavía en la puerta recomendó a la *miss:*

—Es inútil que advierta a la patrona. Podía hacerle daño la impresión.

Con un delirio lúcido, en mi cuarto renovaba los minutos intolerables ante cadáveres amados. Ahora compadecía al francesito como a un hermano menor. Había sido brusco el aprendizaje. Quizás con progresivos desencantos se hubiera al cabo resignado ante la inmunda realidad de la vida. Me remordía mi reserva para con él: lo hubiera tal vez curado. Y las horas caían de relojes cercanos o distantes con percusión de martillos.

Desde las seis de la mañana estuve en pie. Pero sentía repulsión ante la idea de bajar y hallarme frente al cadáver, junto al egipcio que me repetiría frases de Mahoma y Madame Duchatel, con sus cabellos teñidos, sus melindres y su desfachatado amor.

Bajé muy tarde al desayuno. El americano me atajó en la escalera para decirme angustiado:

—¿No sabe la noticia?

Yo asentí:

—¡Pobre mozo!

Pero él exclamó:

—No, no hablo de eso. Zelmira abandonó la pensión esta mañana con su madre. Ni dejaron su dirección siquiera.

Sin escucharle más, me precipité al *office* en busca de la dueña. Ella me confirmó la huida meneando la cabeza con desesperación concentrada y sajona.

—A las seis, como loca. ¡Quién se queda en una casa donde hay suicidas!

Después volviendo a mí su mirada gris y cándida de vieja solterona, me imploró:

—Usted no se irá ¿no es cierto? Es la ruina, señor. Pero también ¡por qué suicidarse aquí cuando hay tantos lugares! Es incalificable, chocante. Diga, señor, ¿no tengo toda razón?

Una obra de caridad[845]

(nouvelle)

—Toquen fierro, toquen fierro, gritó alegremente Gastón Miral ofreciéndonos el cabo metálico del paraguas. Pasaba un cura obeso que se volvió a mirarnos con rencoroso desprecio. Guillermo Echagüe dijo:

—¿Por qué haces eso, Gastón? Te aseguro que tratándose de gentes que no pueden defenderse, es una cobardía.

—¡Que no pueden defenderse! —guasó Gabriel, a quien por su odio sectario llamábamos el *comecura*. Pues más de una vez me ha sucedido que se me acercaran remangando las mangas. Y te aseguro que tienen tan buenos puños como cualquier pagano, esos sinvergüenzas.

—¿Qué razón tienes para odiarlos? —insistió Guillermo—. Nunca te hicieron daño.

—Los aborrezco porque sí, por su sotana, por su aire santurrón, porque se mezclan en todo lo que no les importa, porque son frailes, en fin.

Abel gritó:

—No, te lo suplico, vas a repetirnos la historia de tu noviazgo.

Gastón, todo rojo, respondió:

—¡Y qué! Eso prueba muy bien que son entrometidos.

Guillermo, entonces, carraspeando como siempre que enunciaba relatos:

—Pues, voy a contarles una historia en que uno de esos que tú, Gastón, llamas canallas, practicó la más linda obra de caridad.

Y ante baterías de cerveza y ajenjo, en la terraza del café, comenzó a hablar.

Voy a decir el milagro, pero no el santo. Estaba entonces locamente enamorado de una mujer lindísima e inteligente, lo que parece una prodigalidad de la Providencia. Ha sido el gran amor de mi vida, el único puedo decir.

El insoportable Gastón interrumpió:

—Morena, cabellos negros, treinta años, supremo confort, supremo chic.

---

[845] Ventura García Calderón, *Narrativa completa*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011, vol. I, p. 110-116.

Pero Guillermo, en voz cambiada, continuó:

—Te equivocas. Aquella fue una huésped de seis meses. La otra no la conoces tú ni nadie. Se murió. Toda la vida la lloraré... Pues bien, una semana antes de su muerte tuvimos una pequeña rencilla, esas rencillas inevitables de enamorados: ¿Por qué? ¡No sé! Tal vez por haber acudido tarde a aquella cita, por celos, por una broma, fruslerías. Pero, ustedes lo saben, son tan susceptibles los amantes que un pequeño disgusto se hace escena terrible. Nos separamos sin reconciliarnos aquella tarde. Ella me escribiría fijando próxima cita. Pasaron tres días sin una carta. Yo tampoco escribía a la dirección clandestina de correo, por el torpe orgullo de no ser el primero. No pude más. Escribí una larga carta apasionada, pidiéndole una respuesta inmediata en telegrama. Nada vino. Aquella tarde rondé la casa con la esperanza insensata de verla aparecer en la ventana.

Me retiré para volver mañana imaginando planes absurdos, subir a riesgo de encontrar al marido. Si le hallaba, fingirme empleado de la modista para hablar con ella. Comprendiendo cuán locas eran estas imaginaciones, me retiré con una confusa angustia.

Después de comer estaba contemplando como un sonámbulo las llamas del hogar, cuando llamaron a la puerta, arrebatadamente. Yo mismo salí a abrir. Despavorida, vi a su sirvienta, que yo conocía por haberme prestado algunos servicios clandestinos. Se dejó caer en una silla jadeando: —La señora se muere.

Quedé tan aterrado que perdí un instante el uso de la palabra. En fin, le cogí las manos suplicando:

—Dígame, María, la verdad, dígame si ha muerto. ¡Ay Dios mío! ¡Dios mío, qué horrible cosa!

Pero ella interrumpía con voz breve, urgente:

—No pierda tiempo. Abajo espera un coche. Me mandan buscar al cura. Corro. Pero antes vengo a prevenirle por si usted puede... puede buscar el modo de verla.

Le hubiera besado las manos. Sí, verla de todas maneras, sin tardanza. Pero ¿cómo? Daba vueltas al cuarto, entontecido, exclamando como un creyente.

—¡Dios mío, Dios mío!

Era preciso inventar una argucia rápidamente. Pero ¡la manera de imaginar algo en mi alocamiento! Parado ante la sirvienta, le imploré:

—María, aconséjeme lo que pudiera hacer. Usted conoce la casa. Dígame cómo pudiera entrar al cuarto. ¡Verla, un instante no más! Mire, no sabe usted cuánto haré por usted, María, se lo suplico.

Ella reflexionaba:

—El señor no la deja sola un instante. Él mismo le aplica los remedios. Es difícil.

Hizo un gesto como para hablar y se contuvo con embarazo. Yo la cogí del brazo, angustiado

—¿Qué iba a decir? diga, diga no más. Ella replicaba:

—Usted va a hallar que es un absurdo.

—Hable por Dios, se lo suplico.

—Pues yo en su caso iría donde el señor cura y usted comprende... le rogaría..., le suplicaría de rodillas que le prestara sus hábitos.

En toda otra ocasión hubiera reído de la propuesta. No vi cuán absurda era. Apretando la mano de la sirvienta murmuré:

—Me salva usted, María.

Cogí a escape el paletó y el sombrero. En la puerta di una gruesa moneda al cochero, gritando:

—A escape a la parroquia.

En la parroquia tuve que aguardar cinco mortales minutos. María me esperaba en coche, en la puerta. Al cabo me hicieron entrar a un cuarto alargado que olía a iglesia. Carraspeando, a pasitos cortos, se acercó benignamente el cura. Al ver mis ojos humedecidos y la zozobra en mi rostro, creyó que se trataba de un pecador y murmuró en voz blanda:

—Diga qué le trae, hijo mío.

No pude hablar. Ahora me parecía absurdo aquel pedido. Iba a juzgarlo sin duda una grotesca burla. Pero no, tal vez hubiera conocido penas como la mía, tal vez tendría piedad. El tiempo urgía. Le expliqué, para comenzar, que una señora se moría y le llamaban. Iba a coger el manteo y la teja; lo detuve.

—Mire señor, usted irá más tarde, después de mí. Pero voy a pedirle un servicio terrible. Estoy avergonzado... Usted va a creer que me burlo.

Me puse a sollozar como un niño. Él se había acercado y con las manos de pastor acostumbrado a guiar las ovejas de su rebaño, me daba pequeñas manotadas de caricia en los cabellos, exclamando con voz arrulladora:

—Mi pobre señor. No llore así. Haré lo que pueda para servirlo.

Hablé entonces. Estuve elocuente sin duda. En breves frases, porque no había tiempo que perder, expliqué cómo adoraba a esa mujer, mi temor de que muriera creyéndome enfadado y mi salvación puesta en sus manos: que me prestara una sotana y un manteo para hacerme pasar por sacerdote.

Él me miraba, aterrado. Si no hubiera visto lágrimas tan dolorosas en mis ojos, me

hubiera expulsado seguramente. Pero aquel hombre, sin duda, había amado en su juventud, sin duda había llorado como yo. Sin convicción, débilmente, se negaba diciendo:

—Pero, sería un gran pecado.

—Dios se lo perdonará, señor ¡Ha perdonado tanto a los que aman!

Tenía yo palabras de creyente. No era farsa. En esos instantes sentí nostalgia de mi pasada fe. Rojo y balbuceando como si hubiera perdido la serenidad de pastor de almas, él mismo sacaba del armario moreno una sotana y un manteo. Aquella era corta para mí, pero el amplio manteo me cubriría bien. ¡Qué importaba el sombrero muy grande, pues lo llevaría en la mano! El señor cura me ayudaba a revestirme los hábitos, repitiendo todavía:

—Es un gran pecado, señor.

Cuando yo iba a salir, me detuvo estremecido, para decirme con un escrúpulo nuevo:

—¿Y si se muere sin confesión? Yo tendría la culpa.

Le aseguré, dejándole las señas, que podía ir a la casa tras de mí. Yo solo deseaba un cuarto de hora.

—Mejor es que salga por la iglesia. Así lo notaran menos.

Antes de salir, instintivamente, por ver si mi disfraz era aceptable, me miré en el espejo que servía al señor cura de tocador. ¡Qué cabeza la mía! Me había olvidado del bigote. El señor cura tuvo que darme unas tijeras. Me despedí besándole las manos con una emoción de todo mi ser, casi filial.

Corrimos a la casa. María, la sirvienta, me precedía. Antes de entrar me arrebujé temblando en el manteo para que *ella* no fuera a reconocerme y dar algún grito de sorpresa que delatara.

El marido, llorando, me alargó la mano y se retiró. Os imagináis lo que ocurrió entonces. Fue el más largo y el más doloroso de los besos. Ella había creído por un momento en una alucinación. Cuando le expliqué mi argucia se estremeció de risa entre mis brazos. Era conmovedor el florecer de una risa en esa palidez. Casi olvidábamos a la visitante terrible. Parecía resucitar con besos y me explicaba:

—Solo he pensado en ti. ¡No sabes cómo me desesperaba morir sin verte!

—Oh, no vas a morir, no digas tonterías —decía yo riendo entre mis lágrimas.

—Sí, amor mío, estoy muy mal, muy mal. Has tenido una idea extraordinaria.

Yo besaba aquellas manos enflaquecidas en pocos días, dejando manchas rosas en forma de corazón. Ella tenía fuerza para decirme todavía.

—¿Quieres confesarme?

—No me dirías todos tus pecados.

—Es uno solo, el de quererte.

Pero se había fatigado con tan ruda emoción este cuerpo, que siempre fue tan frágil. Se adormeció un instante sobre mi pecho y al despertar, sobresaltada, se apelotonó en mis brazos como para que la defendiera contra la muerte. Yo ignoraba que se podía morir tan delicadamente. Con un beso murió. ¡Suave destino para una enamorada! Era como dormir después de las fatigas del amor.

¡Qué minutos aquellos! Mi último deber era ocultar las lágrimas. En la puerta, la sirvienta me aguardaba. Tan pálido debía hallarme, que adivinó la muerte sin que yo dijera nada. Corrió llamando al marido.

—¡Qué desgracia! Señor, se ha quedado muerta, así, de repente.

Vino el marido y pareció no comprender. Era un ser mezquino y torpe, pero la quería a su modo, plenamente. En ese instante sentí que su dolor era hermano del mío. Yo estaba de rodillas, disimulando con musitados rezos y la cabeza baja, mi palidez y mis lágrimas. La sirvienta lloraba ruidosamente. El marido, de rodillas también, se sacudía a intervalos con un sollozo profundo que hacía crujir la madera del lecho. Pasaba sobre nosotros el tic-tac afanoso de un relojito de cabecera.

Resonaron los pasos del cura que traía los óleos. Se había serenado su figura y fue en voz lenta y severa como dijo las plegarias rituales. Cuando descubrieron el cuerpo para cubrirlo con una nueva sábana, los vi tan blancos y pequeños, aquellos pies tantas veces rescaldados con besos, que mordisqueé el pañuelo para no llorar a gritos.

Todavía el señor cura musitaba latines. Yo escuchaba aquel balbuceo misterioso con una vaga nostalgia de la niñez en que también oraba por mis difuntos. Al acabar, dijo en mi oído severamente:

—Nos vamos.

Volvimos a la parroquia. Yo sentía otra vez el deseo de besarle las manos. Me despojé de los hábitos, que él iba a quemar, según me dijo. Sin duda para evitar mis acciones de gracias, recordó la voz autoritaria de los confesionarios:

—Hijo mío, hemos cometido un gran pecado. ¡Ojalá aquella pobre alma haya tenido contrición perfecta en la agonía! Ruegue usted al Señor que nos perdone.

Y yo, casi sincero, porque de la lejana niñez venían brisas de fe, le prometí:

—Sí, rezaré, señor.

Vean ustedes porque no puedo odiar a los curas desde entonces. Francamente, ¿creen que muchos hombres serían capaces de tal acto de caridad? A ver, tú, *comecura,* contesta:

Gabriel, el *comecura*, gruñó:

—Te lo he dicho. Acabarás por cantar misa.

Vagando[846]

(chronique)

El conocimiento de la ciencia de la vida, lleva a una cierta pereza divina.
Schlegel

Le but de la vie civilisée ou sauvage est le repos.
Balzac

Cuentan de Walt Whitman, -el humilde poeta de Yankilandia- una curiosa predilección. La amistad de un cochero de ómnibus, le valía un puesto a su lado y allí todos los días hacía y deshacía la ruta idéntica del carruaje. Elevado en el modesto y culminante sitial, observaba el movimiento babilónico de las calles de Nueva York con mirada de soñador y de filósofo. Pasaban los hombres apresurados y cavilosos, meditando en alguna vena oculta de dinero o quizás un inesperado juego de Bolsa; gentes y carruajes desfilaban con la mecánica precisión con que se cruzan las lanzaderas de un telar; y ese vagón genial sonreía, sonreía dilatada el alma por un goce intenso y silencioso. Él iba libre de cuidados entre un enjambre de abejas humanas, obsesionadas por los diarios menesteres de la vida; y su imaginación caprichosa y volandera se fingía a sí mismo que era aquella hirviente agitación un espectáculo preparado para encantar sus ojos de poeta.

Todos los que amamos la vagancia nos imaginamos lo mismo y comprendemos su placer refinado. La vagancia como toda profesión tiene principios fijos y reglas inviolables. Las horas predilectas deben ser las horas tempranas o cuando se fue el sol y empiezan a encenderse metódicamente, aquí abajo los faroles, allá arriba las estrellas. Toda idea que pueda arrojar una sombra triste sobre nuestro espíritu, se rechaza tercamente. Se le deja solo su *rol* de máquina receptora de sensaciones. Él va apuntando con fidelidad; "esta boca que ha pasado es exquisita y merece un soneto de Petrarca"; más allá: "la naturaleza tiene errores imperdonables"; más allá: "he aquí una Venus de Milo que no es manca." Un pordiosero os pide limosna y le dais un consejo; una florista os ofrece una flor y más bien quisierais un

[846] Ventura García Calderón, *Frívolamente… Sensaciones parisienses*, Paris, Garnier Hermanos, 1908, p. 35-36.

beso… Se deja correr en nosotros la corriente de la vida; sentirse vivir es el primer placer humano. Bien lo saben los vagabundos de Gorki y esos viejos marineros de Nápoles –la muelle tierra del *far niente*- que bajo el sol del mediodía se adormecen contemplando el mar.

Sentado en el banco de un jardín, me dejo ganar por el encanto de esta mañana clara y trasparente como la sonrisa de un niño. En la altura pasa melodiosamente un blanco triángulo de palomas. Sobre el cielo una nube solitaria camina y se detiene y torna a caminar. Es como un apretado rebaño que pastorea en la llanura o como la vela de una barca cuando no sopla viento… Al bajar los ojos a la tierra veo pasar a la distancia los carros formidables de la agencia Cook, repletos de ingleses que se dirigen a trotar algún museo. No pidamos a la vida, me digo, profundas alegrías, ni pasiones intensas que puedan dejar su fatal herencia de dolor. Como buenos discípulos de Epíteto y Marco Aurelio, exprimamos la breve alegría del momento; gocemos de las aves que se fueron, de la nube perezosa, de los ingleses con Boedecker…

Noël[847]

(chronique)

En la atmósfera turbia del *bar*, entre un aroma irritante de tabaco, de mujer y de ajenjo, mientras los violines húngaros sollozan su nostalgia exasperada, las risas funambulescas de las cortesanas celebran sonoramente la Nochebuena. Por los cristales se ve el bulevar con sus tiendecillas de baratijas y bombones, con sus vendedores ambulantes y sus tenaces floristas, con toda la alegría desbandada de un pueblo de estudiantes que pasan gritando canciones obscenas, a la luz de antorchas rítmicas, seguidos por una Musa desmelenada y ebria.

Aquí dentro la alegría por ser dispersa no es menos crepitante, y los taponazos del champagne se mezclan al escándalo de las risas en fuga. Una juventud dorada se aligera el espíritu de todo grave cuidado, bebiendo el buen veneno del champagne y la alegría fácil en las bocas hospitalarias de algunas Magdalenas de labios húmedos. Los zíngaros hacen latir esta atmósfera de embriaguez y de olvido con las titilaciones de sus arcos que van danzando una loca zarabanda sobre las cuerdas sensibles como nervios. Y en los nervios, en nuestros nervios irritados por el vaivén lascivo de una canción *bulevardera*, pasa el calofrío de un entusiasmo fácil y sonoro que es deseo de aplaudir y necesidad de gritar y delirio de besar. Furiosamente las luces dan un tono dorado a la carne lechosa de las cortesanas, la carne mórbida provocativamente realzada por un escote franco. Y los ojos afiebrados brillan con un temblor de lágrimas de embriaguez, con un temblor de deseo también. Porque es la hora de Murger, la hora bohemia en que ningún espíritu queda lúcido. Las Musas, estas innumerables musas del país latino se tornan pronto en bacantes, y con la mano trémula elevan la copa blonda que tiene forma de un seno de mujer.

Aquí un coro de estudiantes aplaude la *Matchiche* desenfrenada de una Museta, mientras allí Mimí Pinsón ofrece a todo el mundo sus labios generosos y Colombine se balancea a horcajadas sobre los hombros de un Pierrot borracho. Pero todos se interrumpen porque Rosalina, porque Lindamira, lloran inconsolables, abrazadas a una botella vacía de champagne. ¿Qué pasa? Las musas han bebido, las musas están ebrias. Cuatro, seis manos inhábiles empapan las frentes congestionadas mientras Sileno derrama en los labios

[847] Ventura García Calderón, *Frívolamente… Sensaciones parisienses*, Paris, Garnier Hermanos, 1908, p. 1-8.

contraídos un resto de licor y allí en el fondo, un estudiante demasiado alegre da grandes bastonazos sobre la mesa, vociferando:

- ¡Mozo, champagne!

El mozo nos trae pronto champagne y entonces los platillos y las copas caen destrozados en protesta. Pero las risas chillonas, toda la escala frenética de silbidos y aplausos, mueren entre los acordes apasionados del violón que ronca un tango sevillano. Un español quiere brindar, pero sus piernas flaquean. Se desploma sobre una parisiense con aire de manila que lo acoge en sus brazos y le balbucea en el oído incomprensibles ternezas de borracha. Chillidos, berridos, alaridos estallan en un rincón porque un estudiante se obstina en ceñir a la cabeza rubia de su compañera su sombrero de copa.

¿Pero cuál es la causa de aquel tumulto? Es Museta que llora. ¿Lágrimas en ojos crueles, inalterables? Museta llora por primera vez. Se queja injustamente de Roberto. En su frente ceñuda, en sus labios voluntariosos, en su nariz rebelde, hay un mohín violento de enfado, un mohín de muñeca preferida y mimada. Se le prodigan consuelos exagerados. Pasa un aura de ternura seráfica como si el ruiseñor de Asis hubiera hecho nido en este bar escandaloso y entre el ambiente pecador y encendido murmurara divinas consolaciones a su clarisa.

Pero en este pequeño mundo de Nochebuena todo pasa pronto, como la espuma del champaña. Solo queda la alegría en los corazones saltarines, la alegría en el fondo de las copas doradas… los colores han vuelto a las mejillas anémicas de Museta. Roberto la cura desaforadamente con mordiscos en la nuca, una nuca en que se enroscan los cabellos como sortijas de oro. Entretanto los violines húngaros (¿húngaros?) van jugueteando con modulaciones de canario, un ritmo de moda. ¿De Fragson, de Mayol?... Es una canción de amor y molicie. Si queréis el amor, vamos recordando en la cadencia burlona de la música, no perdáis tiempo: Coged la pasajera, la volandera felicidad. Y en una carcajada que estalla de improviso parécenos sentir el ritmo de la felicidad fugaz, que pasa, que vuelve, que vuela al cogerla ¡perversa mariposa! Que se acerca y se ofrece cuando nadie la llama. “No perdáis tiempo”; todos comprenden el consejo sonoro. Y la voz del estudiante demasiado alegre, ya no engolada, ya no despótica, suplica en un lloro:

-Mozo… champagne.

Esta vez el champagne llega al instante. El mozo y el estudiante se abrazan con la más democrática de las ternuras. Pero sobreviene el patrón anunciando como en una égloga antigua la venida del día. Hay que retirarse a dormir… o emigrar a otros viveros de alegría.

Levantamos los visillos y todos los ojos, estriados de sangre por la vigilia, contemplan con hostil sorpresa –más que sorpresa hostilidad- la presencia intrusa del sol.

Una vez abajo irrita este amanecer insidioso, desteñido, que interrumpe una noche fácil entre el reflejo benigno y dorado de las luces y el oro bullente del champagne y el oro bruñido de las cabelleras, y el oro desperdigado de los luises. En un rincón del cielo lívido apunta una claridad amarillenta y biliosa, mientras la ciudad se despereza con el bostezo de sus morosas chimeneas, mientras todo readquiere una escandalosa verdad de leproso mugre en vez de la buena mentira e las tinieblas. Más tarde, reposados, nuestros ojos verán otro aspecto mejor, menos cierto quizás, en la ciudad dilecta, pero nuestro espíritu tiene la amargura de la alegría truncada… tal vez el cansancio bilioso de la mala noche.

A los coches que conservan su cera amarilla entre la cenicienta neblina de la mañana, acuden los rezagados para dispersarse a otros campamentos. A beber leche con sabor horaciano en un retiro del bosque, cerca del "mundanal ruido" o mejor a Montmartre, para acabar durmiendo sin chaqueta sobre una mesa de mármol.

Y como no había practicado la temperancia, comenzó a correrme por las venas ese bienestar que da optimismo y luego esa ternura exagerada, esa bondad seráfica –deducciones lógicas del *Champagne Doyen*.- Porque nunca es mejor el hombre que cuando bebe. Todos los sentimientos magnánimos que dormitan en el más seco burgués, todo el romanticismo de la filantropía, solo burbujean y ascienden desde oscuras profundidades para hacerse fermento de buena pasta, a partir del tercer ajenjo. Entonces se transforma en la imagen de lo que pudiera ser un hombre tipo y no los sanchos que saludamos en la calle, que son nuestros amigos, los Sanchos insípidos, ni malos, ni buenos, pero egoístamente encerrados en su torre de carne.

Esta filosofía de optimismo y de amor tenía lugar a las cinco de la mañana. Era naturalmente una filosofía trasnochada. Y como para la plática no encontrara montaña ni discípulos, porque todos los publicanos estaban en Montmartre, comencé en si soliloquio a pensar en que era llegada la hora cándida de papá Noël, cuando a horcajadas sobre su barba bíblica se cuela por las estrechas chimeneas para traer a los niños buenos una muñeca rubia o un caballo de palo. Y danzaron como polichinelas en mi mente todos los recuerdos de un niño que fue y que llevaba mi mismo nombre, un niño candoroso que creía en los duendes y se persignaba al entrar en los cuartos obscuros, que consideraba el mundo un juguete mecánico muy bien dispuesto por un abuelo invisible, al que se le reza bostezando en las noches para pedirle el pan de cada día y los regalos que premian a los niños juiciosos. Recordé una primera comunión ejemplar –"el mejor día de la vida"- aseguraba el confesor, citando esta frase que había pronunciado un guerrero tremendo, un perseguidor de la Iglesia llamado

napoleón. Y, solo, en mi cuarto me hallé penetrado de esta alma antigua y candorosa, guardada como una envoltura inútil de crisálida, en el almacén de desechos y vejeces que todos conservamos, sin quererlo, en un rincón del alma… ¿Por qué papá Noël no ha de apiadarse de mi humildad y sorprenderme con un regalo barato? Pensaba yo acurrucado en las sábanas. Para que se cumplan los milagros es preciso tener fe, y yo la tuve. Puse toda mi buena voluntad, exageré mi candor a fin de alcanzar siquiera unos instantes la colombina pureza, la silvestre virtud de Bernardita. Quería forjarme un alma sonámbula a su imagen y semejanza, vacía divinamente.

Después de todo yo no pedía un gran milagro, la curación de los pobres de espíritu, la vista para los ciegos de entendimiento. O que manara a mis rodillas dobladas el agua milagrosa, ni siquiera el vino espumante. Mi milagro era un milagro fácil, menudito, casi humano, mandado hacer especialmente para mi ceguera de incrédulo. ¿Qué pedía? ¿Acaso una muñeca viva como la imaginada por Villiers, con secretos resortes para mentir amor? Más infantiles eran mis pretensiones. Apenas deseaba encontrar en mi chimenea un Clavileño, el clavileño de Scherezada, no a fin de robar una princesa, sino de escalar a las nubes, y además un Arlequín minúsculo que me enseñara a no tomar en serio la vida, y además un poco de agua jabonosa con una caña para hacer pompas, tornasoladas y redondas, que deshacer y formar de nuevo, infatigablemente, como los sueños.

Me dormí cansado y romántico. Y al amanecer, o mejor dicho al mediodía, desperté, pero no quise abrir los ojos. Si no todos, por lo menos algunos de los regalos estaban seguramente en la chimenea junto a mis botas. ¡Oh, la angustia inefable del milagro que cuentan todas las historias de santos!... Desplegar los párpados habría sido casi dudar. Tiritando, osé al fin una ojeada, después una mirada larga de pueril desencanto. Bajo la luz irónica aplastaba mis botas un libro de Renán, *La Vie de Jésus*, rodado de mi mesa… Pero Papá Noël no me trajo nada. Nada, ni siquiera, para consolarme, una pequeña Magdalena, oliendo a nardo y a pecado…