



HAL
open science

Le classique chez Julio Ramón Ribeyro : réflexions et inflexions : recherches sur le corpus parafictionnel et la réception de son œuvre

Paul Baudry

► **To cite this version:**

Paul Baudry. Le classique chez Julio Ramón Ribeyro : réflexions et inflexions : recherches sur le corpus parafictionnel et la réception de son œuvre. Littératures. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2015. Français. NNT : 2015PA040119 . tel-04295350

HAL Id: tel-04295350

<https://theses.hal.science/tel-04295350>

Submitted on 20 Nov 2023

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 de Caen Basse-Normandie



Université Paris-Sorbonne

École doctorale 4 « Civilisations, cultures, littératures et sociétés »

LE CLASSIQUE CHEZ JULIO RAMÓN RIBEYRO : RÉFLEXIONS ET INFLEXIONS.

RECHERCHES SUR LE CORPUS PARAFICTIONNEL

ET LA RÉCEPTION DE SON ŒUVRE.

Paul BAUDRY

THÈSE DE DOCTORAT

en vue de l'obtention du titre de Docteur de l'Université Paris-Sorbonne, sous la direction de
Monsieur Sadi LAKHDARI et de Madame Ina SALAZAR.

Membres du jury :

Monsieur Sadi LAKHDARI, professeur émérite à l'Université de Paris-Sorbonne (Co-directeur).

Madame Ina SALAZAR, professeur à l'Université de Caen Basse-Normandie (Co-directrice).

Madame Françoise AUBÈS, professeur à l'Université de Paris X - Nanterre (Rapporteur).

Monsieur Julio PREMAT, professeur à l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis (Rapporteur).

Monsieur Javier DE NAVASCUÉS, professeur à l'Université de Navarre (Examineur).

2015

À mon père

¡Cuántos libros, Dios mío, y qué poco tiempo y a veces qué pocas ganas de leerlos! [...] ¿Qué quedará de todo esto? Quizá sólo los autores que vienen de muy atrás, la docena de clásicos que atraviesan los siglos, a menudo sin ser muy leídos, pero airoso y robustos, por una especie de impulso elemental o de derecho adquirido. [...] ¿Por qué dentro de cien años se seguirá leyendo a Quevedo y no a Jean-Paul Sartre? ¿Por qué a François Villon y no a Carlos Fuentes? ¿Qué cosa hay que poner en una obra para durar? Diríase que la gloria literaria es una lotería y la perduración artística un enigma.

Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas* (1975)

REMERCIEMENTS

La préparation d'une thèse est une solitude accompagnée, guidée par la bienveillance et les orientations d'un ou plusieurs directeurs de recherche, mais aussi par des adjuvants fidèles ou même inattendus qui permettent au doctorant de traverser cette épreuve sans trop s'y perdre. En ce sens, à l'issue de ces quatre années de recherche (2011-2015), je mesure combien la mienne a été relative car j'ai pu compter sur des collègues, des amis et des personnes de mon cercle le plus intime qui m'ont soutenu en toute circonstance pour mener à terme ce projet.

Je voudrais adresser des remerciements très sincères à M. le Professeur Sadi Lakhdari car il m'a toujours fait entièrement confiance, aussi bien lorsque j'enseignais à l'Institut Hispanique de l'Université Paris-Sorbonne que dans ma recherche, en appuyant ardemment mes projets et mes intuitions à propos de Julio Ramón Ribeyro. Aussi, je souhaiterais dire mon amicale reconnaissance à Mme le Professeur Ina Salazar dont les enseignements sur la littérature péruvienne et latino-américaine ont confirmé ma vocation d'enseignant-chercheur. Mais c'est surtout sur le plan humain, si indispensable dans notre métier, que j'espère avoir appris le plus, en tâchant de m'enrichir de son sens de l'humilité, de sa rigueur et de son intégrité. Enfin, pour les raisons que j'énoncerai brièvement, je tiens à exprimer toute ma gratitude à :

L'Université de Paris-Est Créteil et l'Université Paris-Sorbonne, pour les postes d'ATER grâce auxquels j'ai financé ma recherche ; la Société des Hispanistes Français (SHF), pour l'attribution d'une bourse de recherche en 2014 ; l'Université catholique, à l'Université San Marcos et au Centre d'Études Littéraires Antonio Cornejo Polar, pour m'avoir procuré d'importantes ressources bibliographiques ; Alida de Ribeyro, pour m'avoir donné accès à la bibliothèque de son mari à Paris ; Alonso Ruiz Rosas, ancien conseiller culturel à l'Ambassade du Pérou, pour m'avoir mis en contact avec la famille Ribeyro ; Jorge Coaguila et Luis Fuentes Rojas, pour m'avoir permis de consulter leurs précieuses archives à Lima ; Jaime Cabrera de la Casa de la Literatura Peruana, pour m'avoir facilité une grande partie du corpus iconographique ; Catalina Lohmann de la maison d'édition Santillana, pour m'avoir aidé à trouver certains manuels scolaires ; Olinda Vilchez du Lycée Franco-Péruvien et María Vilca pour m'avoir présenté des enseignants du secondaire au Pérou ; Joaquín Manzi, Pénélope Laurent, Laurence Breysse-Chanet, Mariana di Cío, Christian Boyer et Justine Pédeflous, pour leur amicale relecture des sous-parties et Yves Baudry, Marjolaine Renvoisé et Caroline Dobrowolski, pour leur vaillante relecture intégrale du manuscrit ; et, finalement, Luis Alberto Velasco Ruiz, pour des raisons qui nous concernent.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	1
TABLE DES MATIÈRES	3
INTRODUCTION GÉNÉRALE	7
A. Prologomènes	7
B. Cadre théorique et objet d'étude.....	12
C. Présentation des corpus	19
D. Problématique(s) et axes de recherche	23
NOTATIONS	27
PREMIÈRE PARTIE : Penser le classique	29
CHAP. 1 : DE L'AVANT-GARDE VERS L'ARRIÈRE-GARDE	31
A. Ribeyro, l'impétrant : un anticlassique en quête de modernité	31
B. Projets inédits : le néoavant-gardisme de « Néologies », « Engaste » et <i>Conmutaciones</i> ... 43	
C. « Dénieriser » la modernité : contre la surestimation de la technique et de l'actuel	59
D. L'antimodernité ou l'intérêt pour les « choses qui n'intéressent plus personne »	69
F. L'arrière-garde (enfin) : résister dans la différence, être différent dans la résistance.....	79
CHAP. 2 : TEMPS, FORMES ET PÉRENNISATION	87
A. La transmodernité ribeyrienne : histoire d'un regard circulaire.....	87
B. Incliner la « balance vers la permanence » : maladie, esthétique et transcendance	99
C. « Les idées passent, l'expression reste » : origines formelles de la valeur- pérennisation 111	
D. Or, métal et terre cuite : quelques chromatismes de la contre-obsolésence	121

CHAP. 3 : TOTALISATION ET DÉTOTALISATION	139
A. À la recherche de la totalité organique	139
B. Un fantasme de mimésis absolue : le livre total	149
C. Nature et limites de la « partialité expressive » : <i>pars totalis</i> et <i>pars pro toto</i>	159
D. Le « piédestal sans statue » ou les ambivalences de l'inachevé.....	169
CONCLUSION PARTIELLE À LA PREMIÈRE PARTIE	183
DEUXIÈME PARTIE : Construire un classique	185
CHAP. 4 : FACE AUX CONTRAINTES D'UNE RÉCEPTION MITIGÉE	187
A. Une sous-estimation dans les histoires littéraires latino-américaines (1972-2001)	187
B. L'approche exotiste dans la réception française : du subi vers l'assumé	195
C. La « malédiction » éditoriale au Pérou : éditions et diffusion (1955-1975).....	211
D. Politique de l'épistolaire : agir à distance sur le champ littéraire péruvien	223
CHAP. 5 : RÉHABILITATIONS ET MODÉLISATIONS	235
A. Relectures à la rescousse des « limbes » du <i>boom</i> latino-américain	235
B. Contextes consécutoires : entre marginalité et institutionnalisation (1973-2014)	247
C. Vers l'iconisation : photographies, peintures et caricatures modélisantes	271
D. Ribeyro pour enfants : une nouvelle entrée en matière	299
CHAP. 6 : DE L'IMAGINAIRE SCOLAIRE À L'IMAGINAIRE NATIONAL	313
A. La construction d'une dominante (néo)réaliste : vraisemblance et véridicité.....	313
B. Un usage canonisant : appréhender l'histoire et l'identité nationale.....	329
C. L'identification sociale des élèves : un prétexte pour une éducation progressiste	347

D. Un classique « de gauche » : mythographie d'un certain engagement	361
CONCLUSION PARTIELLE À LA DEUXIÈME PARTIE	389
TROISIÈME PARTIE : Être ce classique	391
CHAP. 7 : SOCIOCRIQUE DES HÉRITAGES	393
A. Un « déterminisme » généalogique : l'invention d'une destinée littéraire.....	393
B. Un héritier à l'épreuve de la dégénérescence : l'imaginaire « fin de race ».....	419
C. La dissidence du modèle bourgeois : la culpabilité comme moteur d'allégeance.....	431
D. Honorer la mémoire paternelle : perte d'acquis et reclassement symbolique.....	445
CHAP. 8 : INFLEXIONS DU CONSERVATISME	457
A. Au risque du présent : à propos du traditionalisme dans <i>La palabra del mudo</i>	457
B. Représentations du subalterne : de l'image maternelle aux altérités menaçantes	469
C. Valeurs en lice : « bon goût » du dominant et « huachafería » du dominé	497
CONCLUSION PARTIELLE À LA TROISIÈME PARTIE	517
CONCLUSION GÉNÉRALE	519
BIBLIOGRAPHIE	525
INDEX DE NOMS PROPRES	572
INDEX THÉMATIQUE	578

INTRODUCTION GÉNÉRALE

A. Prolégomènes

Dans une lettre du 9 mars 1982 adressée au philologue allemand Wolfgang A. Luchting, l'écrivain péruvien Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) formule un vœu à l'égard de son ami : « Creo que ya te lo dije una vez, tú me comentas a mí como si fuera un clásico, cuando soy un desconocido. Tus textos cobrarán su verdadera importancia con el tiempo, si por fortuna llego a ser un clásico »¹.

Ce souhait, marqué par une certaine gêne à l'égard de son dévouement, pourrait sembler banal dans une correspondance émaillée de bons procédés, mais il révèle en fait deux phénomènes de réception et une intention poétique autour du classique. En effet, l'intérêt que porte Luchting à Ribeyro depuis les années 1960² témoignerait de la transcendance qu'il lui accorde par rapport à une tradition littéraire — péruvienne, latino-américaine, universelle ? — en tant qu'auteur canonique (« me comentas como si fuera un clásico »). Or, pour Ribeyro, cet intérêt semble disproportionné au vu d'une reconnaissance qu'il estime — en exagérant — inexistante (« cuando soy un desconocido »). Par ailleurs, le paradoxe se complexifie : cet auteur « inconnu », traité comme s'il s'agissait d'une référence incontournable, aurait souhaité devenir un classique (« si [...] llego a ser un clásico ») et, avec le concours du hasard et de la chance (« por fortuna »), les travaux de Luchting trouveront une justification *a posteriori*.

¹ RIBEYRO, Julio Ramón, « Lettre à Wolfgang Luchting » [Paris, 09/03/82], citée dans LUCHTING, Wolfgang A., *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfurt, Vervuert, 1988, p. 194.

² Wolfgang A. Luchting (1927-1999) est le premier critique étranger de renom à s'intéresser à l'œuvre de Ribeyro depuis les années 1960. Après avoir fait des études à la Sorbonne, à l'Université du Minnesota et à l'Université de Munich, où il obtient un doctorat en philosophie et rencontre certainement Ribeyro qui y séjourne entre 1955 et 1956, il part au Pérou et enseigne à l'Université catholique et à l'Université San Marcos (1956-1962). Il lui consacre ensuite de nombreux articles, conférences et ouvrages, mais entretient surtout une correspondance foisonnante avec Ribeyro, aujourd'hui conservée à l'Université de Princeton. Cependant, parfois, ce dernier en est embarrassé, comme l'atteste cette lettre du 8 avril 1968 : « Tu último bombardeo con cartas y artículos me ha dejado literalmente apabullado. He tenido que abandonar todos mis trabajos pendientes para ingurgitar y digerir tu cuantioso envío postal. » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Lettre à Wolfgang A. Luchting » [Paris, 08/04/68], citée dans LUCHTING, Wolfgang A., *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971, p. 243).

Avant d'introduire le cadre théorique et l'objet d'étude de notre thèse, nous voudrions consacrer ces prolégomènes à une contextualisation de l'œuvre, de la réception et de la question du classique chez Julio Ramón Ribeyro, en nous appuyant sur les constats contradictoires de la lettre que nous venons de citer.

Ribeyro est un écrivain discret mais prolifique, appartenant à la « Generación del 50 », qui se consacre essentiellement aux récits courts — connus notamment grâce à l'anthologie *La palabra del mudo* (1973) —, au roman (*Crónica de San Gabriel*, 1960 ; *Los geniecillos dominicales*, 1965 ; *Cambio de guardia*, 1976), à la chronique journalistique et à l'essai littéraire (*La caza sutil*, 1976), au théâtre (*Teatro*, 1975), sans délaissier la prose ou la fiction spéculative (*Prosas apátridas*, 1975 ; *Dichos de Luder*, 1989), ni l'écriture d'un journal intime (*La tentación del fracaso*, 1992) couvrant plus de quarante ans et présentant un grand intérêt biographique, littéraire et philosophique.

Le cadre géographique et chronologique de son œuvre s'inscrit notamment dans les années 1940 et 1950 au Pérou, même si celle-ci fut écrite en grande partie à l'étranger, en Europe et plus précisément à Paris, où il s'installe définitivement à partir de 1960 en tant que journaliste à l'AFP puis ambassadeur à l'Unesco. Sur le plan narratif, grand lecteur de Flaubert et de Maupassant, sa tendance majoritaire est réaliste, bien que ses incursions dans le fantastique soient constantes (« Doblaje », 1955 ; « El libro en blanco », 1993). De même, sur le plan thématique, l'existence marginale de ses personnages se caractérise par un désenchantement qui marque une « épopée de la médiocrité »³ où l'arbitraire du pouvoir finit par les écraser. Occulté par la figure écrasante de Vargas Llosa à l'époque du *boom* latino-américain et sceptique à l'égard de la médiatisation littéraire, Ribeyro finit par obtenir le Prix Juan Rulfo au Mexique en 1994, puis décède la même année.

Au vu de ce bref panorama bio-bibliographique, que sous-entend cette impression d'être « inconnu » en 1982 ? Comme le souligne Ángel Esteban dans « Julio Ramón Ribeyro y el cuento hispanoamericano en la perspectiva del “boom” » (2002), « malgré ses évidentes qualités stylistiques et analytiques comme écrivain, on ne l'invita jamais — pour reprendre les

³ VARGAS LLOSA, Mario, « Ribeyro y las sirenas » [1984], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p. 264.

termes de Donoso [...] — au festin du *boom* latino-américain dans les années 1960 et 1970 »⁴. En effet, pour des raisons générationnelles et biographiques, Ribeyro pense (encore) sa visibilité littéraire ou, en l'occurrence, son manque de, par rapport à ce phénomène commercial orchestré par Carlos Barral et Carmen Balcells dans les années 1960 depuis Barcelone, grâce auquel « surgirent [...] les premiers romans d'auteurs qui mûrirent très ou relativement tôt — Vargas Llosa et Carlos Fuentes, par exemple — et presque en même temps les romans zénithaux d'auteurs prestigieux plus âgés — Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar — »⁵. Confirmant ce constat personnel, il existe aujourd'hui un consensus critique pour penser que son exclusion des « longues listes de noms, censées constituer les futures autorités [et visant à] faire un contrepois “ présent ” aux listes d'autorités passées »⁶ à l'époque du *boom* latino-américain, s'explique par un décalage avec ses attentes formelles et axiologiques.

Si, comme le rappelle Javier de Navascués — parmi d'autres — « en dépit de l'énorme popularité dont [Ribeyro] jouit dans son pays et du prestige exquis que son œuvre possède auprès de nombreux lecteurs dans le monde hispanique, [son] nom [...] ne figure pas dans le canon littéraire à la hauteur de [Borges, Rulfo, Cortázar, Felisberto Hernández [et] Onetti] »⁷, c'est parce qu'il s'inscrit dans un paradigme de la différence, tantôt subi tantôt revendiqué, qui caractérise aussi bien son approche personnelle de la littérature que la réception de son œuvre en Amérique latine et en Europe.

En effet, à l'heure des grandes expérimentations techniques des années 1960 (*La muerte de Artemio Cruz*, 1962 ; *Rayuela*, 1963 ; *La casa verde*, 1966) qui étaient censées moderniser les tendances régionalistes en s'imprégnant des avant-gardes historiques et des néoavant-gardes nord-américaines et européennes pour « rattraper » le canon contemporain, Ribeyro pratique une « écriture différentielle sur la scène narrative latino-américaine »⁸, en s'intéressant, par exemple, aux échecs individuels plutôt qu'aux grandes fresques épiques, à

⁴ ESTEBAN, Ángel, « Julio Ramón Ribeyro y el cuento hispanoamericano en la perspectiva del “boom” », prologue à RIBEYRO, Julio Ramón, *La palabra del mudo* [1973], Lima, Peisa, 2002, p. 5. La traduction nous appartient.

⁵ DONOSO, José, *Historia personal del “boom”*, Barcelone, Seix Barral [1972], 1983, p. 12.

⁶ PELLET, Éric, « Permanence rhétorique du discours de la modernité », in CLAUDON, F., ELIAS, S., JOUANNY, S., PAROLA-LECONTE, N., et THELOT, J. (Éds.), *La modernité mode d'emploi*, Paris, Éditions Kimé, 2006, p. 193.

⁷ NAVASCUÉS, Javier de, *Los refugios de la memoria: un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2004, p. 13. La traduction nous appartient.

⁸ GARBATZKY, Irina, « Las derivas del fracaso. Sobre los diarios de Julio Ramón Ribeyro », *Revista del Centro de Letras Hispánicas*, n° 20, Mar del Plata, CELEHIS, 2009, p. 125-126.

une esthétique fragmentaire aux antipodes de la « novela total », ou encore en s'appuyant sur une orthodoxie formelle qui s'écarte de tout étalage technique.

Le prix à payer, à l'instar de bien d'autres (Onetti, Lispector, Guimarães Rosa), fut celui d'une reconnaissance ajournée dans la mesure où les instances de canonisation du *boom* latino-américain (le marché de l'édition et le réseau des prix littéraires, la critique universitaire, ses propres contemporains) jugèrent sa compréhension conventionnelle de la littérature comme un anachronisme, au point d'être surnommé, non sans ironie, « le meilleur écrivain péruvien du XIX^{ème} siècle »⁹. Si certains critiques ont intégré cette appréciation comme le résultat d'une « injustice » — Ribeyro serait « l'une des victimes les plus remarquables du *boom* »¹⁰ pour David Mejía, ou encore « le survivant héroïque d'une période de splendeur qui suscita quelques exclusions »¹¹ pour Eva María Valero —, d'autres, en revanche, y ont vu la rançon d'un certain « classicisme », même si la valorisation normative du terme peut s'avérer ambiguë comme le rappelle T. S. Eliot dans *On poetry and poets* (1957) :

Selon la controverse entre classiques et romantiques, qualifier toute œuvre d'art de « classique », implique soit la louange la plus absolue soit l'invective la plus méprisante, selon qu'on appartienne à l'un des camps ou à l'autre. Cela implique [ainsi] un certain nombre de mérites ou de défauts particuliers : soit la perfection de la forme soit le zéro absolu de la froideur¹².

En effet, selon James Higgins, la linéarité de ses récits (unité d'action, de temps et de lieu) et sa recherche d'une justesse lexicale font de Ribeyro « un écrivain de type traditionnel, cultivant un style classique qu'il a porté à un haut degré de perfection »¹³. Plus largement, ces caractéristiques constituent le pendant d'un respect de la Tradition car, comme le remarque Oswaldo Reynoso, Ribeyro « sera toujours actuel parce que c'est un classique [qui] n'oublie

⁹ « F.A.: Algunos críticos (cito, en especial, al alemán Wolfgang A. Luchting) te han definido como el mejor escritor peruano del siglo XIX » (AMPUERO, Fernando, interview à RIBEYRO, Julio Ramón, « El enigma de la transparencia » [1986], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* [1998], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009, p. 158).

¹⁰ MEJÍA, David, « Julio Ramón Ribeyro. El mejor cuentista del siglo XIX (2) » [11/04/13], *Rinconete: revista del Centro Virtual Cervantes*, [Consulté le 27/10/14 dans : http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_13/11042013_01.htm]. La traduction nous appartient.

¹¹ VALERO, Eva María, « Ribeyro, sobreviviente en las trincheras del boom », *Escritura y pensamiento: revista de investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, n° 16, Lima, UNMSM, 2005, p. 30. La traduction nous appartient.

¹² ELIOT, T. S., *On poetry and poets*, Londres, Faber & Faber, 1957, p. 54. La traduction nous appartient.

¹³ HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991, p. 13. La traduction nous appartient.

pas les enseignements des maîtres du siècle dernier et qui sait comment les intégrer au développement naturel du récit court à la recherche d'une continuité historique »¹⁴. Reconnue par Vargas Llosa, cette « transparence classique »¹⁵, enfin, s'appuie aussi sur l'excellence d'une « prose limpide qui s'enrichit d'une simplicité spontanée [car elle est] faite de temps pour durer dans le temps »¹⁶.

Néanmoins, l'étonnement de Ribeyro en 1982 ne porte pas sur la capacité de Luchting à identifier ces traits classiques, dont il est parfaitement conscient dans la mesure où ils font partie de son projet poétique, mais sur la façon dont il est lu, c'est-à-dire, sur sa réception (« tú me *comentas* a mí como si fuera un clásico »¹⁷). En l'occurrence, le statut de classique renvoie à la reconnaissance d'une valeur, par la critique mais aussi par toute autre instance de canonisation, avant de désigner les caractères distinctifs d'une œuvre car, comme le souligne Alain Viala dans un article fondamental pour notre thèse, « ce n'est pas l'auteur qui décide par lui-même s'il est ou non classique, [...] il est reconnu et traité comme tel ou non dans un jeu d'échanges [et par conséquent] ce traitement qualifiant s'est donc bien joué à *réception* »¹⁸.

Aujourd'hui, la dimension classique de cet oublié du *boom* latino-américain (« un desconocido ») se mesure entre autres grâce à ces (re)lectures qui, à la suite d'une tradition critique inaugurée par Luchting, ont réévalué le potentiel classique de son œuvre, d'abord, à l'échelle d'un genre, le récit court ou « cuento » (« Ribeyro es un cuentista clásico (*il miglior fabbro* como diría T.S. Eliot) »¹⁹), puis du canon national comme « le grand artisan péruvien du récit court »²⁰ — en particulier grâce à « Los gallinazos sin plumas » (1955) qui, selon

¹⁴ REYNOSO, Oswaldo, cité dans TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, Lima, Arteidea Editores, 1996, p. 36. La traduction nous appartient.

¹⁵ VARGAS LLOSA, Mario, *Diccionario del amante de América Latina*, Barcelone, Paidós, 2005, p. 328. La traduction nous appartient.

¹⁶ CISNEROS, Luis Jaime, « Prosas clásicas » [1992], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 269. La traduction nous appartient.

¹⁷ Les italiques nous appartiennent.

¹⁸ VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n° 19, Paris, Klincksieck, 1993, p. 14.

¹⁹ VÉLEZ MARQUINA, Elio, « “Solo para admiradores”: Ribeyro un clásico moderno », *Los nóveles: revista de literatura*, 2002 [Consulté le 03/08/13 dans : <http://www.losnoveles.net/lectura5.htm>].

²⁰ NEVARES, María Fe, « Ribeyro en puro: una visión de Ribeyro en su cumpleaños », *Caretas* [29/08/01], n° 1 685, Lima, 2001 [Consulté le 03/08/13 dans : http://www.caretas.com.pe/2_001/1685/secciones/cultural.phtml].

La traduction nous appartient. Cette importance nationale concerne un vaste lectorat (« Como otros clásicos del siglo XX, la impronta de su obra trascendió las fronteras de los lectores de literatura, los creadores y los críticos, y alcanzó primero el interés de quienes se dedican a las ciencias sociales, y, luego, el del público en general » (REYES TARAZONA, Roberto, « Prólogo », in TENORIO REQUEJO, Néstor, et COAGUILA, Jorge (Éds.), *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009, p. 18), du lettré au grand public, qui le lit « dans des éditions de luxe, dans les librairies des quartiers résidentiels, dans des éditions municipales, à

Ricardo-Silva Santisteban « est devenu un classique de la littérature péruvienne contemporaine »²¹ —, et finalement du canon ibéro-américain puisque ce n'est qu'à partir de sa disparition en 1994, lors de l'obtention du Prix Juan Rulfo, que cette canonisation nationale se change enfin en reconnaissance dans le monde ibéro-américain. Ainsi, pour Ángel Esteban, Ribeyro « vécut toute sa vie en cherchant l'œuvre parfaite et disparut dans cet effort, sans se rendre compte que peut-être l'ensemble de ses grands récits faisait déjà partie du patrimoine culturel d'Occident et qu'il était devenu un classique »²².

l'intention notamment d'un public scolaire et universitaire » (BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, « Dos o tres cosas sobre Julio Ramón Ribeyro y nada más » [1987], prologue à RIBEYRO, Julio Ramón, *Silvio en el Rosedal*, Barcelone, Tusquets Editores, 1989, p. 9. La traduction nous appartient).

²¹ SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo, « Lectura simbólica de un cuento realista: “Los gallinazos sin plumas” de Julio Ramón Ribeyro », *Cinco asedios al cuento peruano: de Valdelomar a Ribeyro*, Lima, Editorial Universitaria Universidad Ricardo Palma, 2008, p. 71. La traduction nous appartient.

²² ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escritor: Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa cara a cara*, Séville, Editorial Renacimiento, 2014, p. 144.

B. Cadre théorique et objet d'étude

À la lumière de ces prolégomènes, il convient de poser un cadre théorique synthétique qui fournisse les repères interprétatifs nécessaires pour aborder notre objet d'étude, à savoir, le classique chez Julio Ramón Ribeyro.

Rappelons que l'origine du terme « classique » vient du latin *classicus* qui désigne d'abord une catégorie sociale et censitaire, la « classe » la plus éminente et par conséquent celle qui paye le plus d'impôts dans la Rome antique. Par la suite, dans ses *Nuits attiques*, c'est le grammairien Aulu Gelle au II^{ème} siècle qui l'emprunte pour désigner les auteurs dont l'écriture constitue un modèle d'excellence car, dans l'ordre de mérite esthétique, ce sont aussi des auteurs de « première classe ». Puis, à partir de la Renaissance, « classique », « pris comme adjectif et substantif (apparu en 1548), s'applique [...] aux œuvres dignes d'admiration et aux auteurs qu'on étudie dans les classes de rhétorique »²³. Comme pour les classiques scolaires que l'on connaît de nos jours, un premier préjugé apparaît : « Si un auteur est bon, il mérite d'être enseigné, et réciproquement, si un auteur est enseigné, on peut supposer qu'il est bon (important) »²⁴. Ainsi, bien que « le concept de “ classique ” [soit] entré en usage dans la pensée moderne pour désigner l'ensemble de l'“ Antiquité classique ” [lorsque] l'humanisme a de nouveau proclamé [sa] valeur exemplaire »²⁵, nous pourrions dire qu'il a fonctionné plus largement comme une catégorie qui mesure le statut d'une œuvre et d'un auteur par rapport à une hiérarchie de valeurs dans laquelle ils occupent une place de choix.

Historiquement, il en découle deux *topoi* critiques à propos de l'imaginaire classique. Tout d'abord, le *topos* formaliste qui définit un idéal et une pratique de la perfection esthétique. Sont classiques les auteurs dont « on [reconnaît] dans [l']œuvre la parfaite réalisation de la norme du genre »²⁶, c'est-à-dire qui s'illustrent dans un paradigme traditionnel. Cette définition, proche de l'académisme comme le remarque Henri

²³ BOUTTIER-COUQUEBERG, Catherine, et COLLOGNAT-BARES, Annie, *Le classicisme en France et en Europe*, Paris, Pocket, 2003, p. 9.

²⁴ VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, *op. cit.*, p. 14.

²⁵ GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1976, p. 310.

²⁶ *Ibid.*

Meschonnic²⁷, se double souvent d'un certain nombre d'idéaux que l'on retrouve dans le classicisme français du XVII^{ème} siècle tels que « le bon goût, l'élégance dans la sobriété et la discrétion, le naturel dépouillé de toute exubérance individualiste, la clarté de la pensée et de son expression, bref un admirable équilibre »²⁸. Naturellement, cet horizon apollinien est mis au service d'un travail philosophique sur la vérité puisque leur « fatigante obscurité »²⁹, pour reprendre le mot de Barthes, est le pendant d'un enseignement implicite qui recèle quelque chose d'universel. Ainsi le *topos* historiciste résulte de cette vocation de transcendance par l'excellence formelle : « Lorsque nous qualifions une œuvre de “ classique », c'est bien plutôt dans la conscience de sa permanence, de sa signification impérissable, indépendante de toute circonstance temporelle — dans une sorte de présence intemporelle, contemporaine de tout présent »³⁰. Cependant, le classique a besoin aussi d'un « mécanisme dynamique de nostalgie ou d'itération »³¹, c'est-à-dire d'un regard rétrospectif qui s'appuie sur la permanence de ses formes esthétiques et éthiques afin d'éclairer le présent et l'avenir dans une synergie qui garantisse sa pérennisation.

Plus tard, au début du XIX^{ème} siècle, reprenant la Querelle des Anciens et des Modernes, le romantisme européen associe le classique au classicisme comme un concept réactionnaire qui implique la vénération aveugle de l'Antiquité et des autorités du XVII^{ème} siècle, sauf pour Goethe qui est le premier à penser une « littérature universelle »³² dans la continuité des Lumières. Puis, à l'aube du XX^{ème} siècle, les penseurs modernes du classique (Valéry, Ernst Robert Curtius, T.S. Eliot) amorcent le débat contemporain qui se cristallise

²⁷ « Lyotard définit le classique comme le respect des règles de la répartition en “ genres du discours ». Et le moderne comme l'infraction. Comme ce qui multiplie les “ infractions », aux règles de la poétique et de la rhétorique classiques. Le paradigme *traditionnel* de la *norme* et de l'*écart*. Le moderne — la surprise. Le classique, donc, serait ce qui a cessé de surprendre... Cette définition couplée suppose qu'il y aurait deux types d'œuvres : celles de l'accomplissement des règles, celles de l'infraction des règles ou de l'invention de règles nouvelles. Confusion complète du classique et de l'académisme. Car cette définition du classique est intenable » (MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, 1993, p. 97).

²⁸ BOUTTIER-COUQUEBERG, Catherine, et COLLOGNAT-BARES, Annie, *Le classicisme en France et en Europe*, *op. cit.* p. 11.

²⁹ « [Les classiques sont] si clairs que l'on pressent dans cette transparence des vides inquiétants dont on ne sait, à cause de leur habileté, s'ils les y ont mis ou simplement laissés. [...] à force de clarté, il n'y a nulle part de plus fatigante obscurité, de silence plus térébrant que la pensée classique » (BARTHES, Roland, « Plaisir aux Classiques », *Œuvres complètes (1942-1965)*, I, Paris, Seuil, 2002, p. 46-47).

³⁰ GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, *op. cit.*, p. 309.

³¹ SETTIS, Salvatore, *Le futur du classique*, Paris, Liana Levi, 2005, p. 31.

³² GOETHE, Johann Wolfgang, cité par ALONSO, María Nieves *et alii*, « “Una preferencia bien puede ser una superstición”: sobre el concepto de lo clásico », *Atenea*, n° 488, 2^{ème} semestre, Concepción, Universidad de Concepción, 2003, p. 13.

postérieurement autour de la vision essentialiste du philosophe allemand Hans-Georg Gadamer, prolongée par les recherches d'Harold Bloom à propos du canon, auxquelles s'oppose la théorie de la réception d'Hans Robert Jauss.

Dans *Vérité et méthode* (1960), Gadamer associe apogée historique et perfection du style pour donner une définition platonicienne du classique comme étant « soustrait aux fluctuations du temps et aux variations de son goût [car] accessible d'une manière immédiate »³³. Cependant, Jauss s'insurge contre cette perception fixiste dans *Pour une esthétique de la réception* (1978), étant donné qu'« une œuvre ancienne ne survit dans la tradition de l'expérience esthétique ni par des questions éternelles ni par des réponses permanentes, mais en raison d'une tension plus ou moins ouverte entre question et réponse [...] qui peut appeler une compréhension nouvelle et relancer le dialogue du présent avec le passé »³⁴. Ainsi, comme le soulignait d'ailleurs aussi Borges³⁵, la permanence du classique dépend de même des contextes de réception qui entretiennent un dialogue vivifiant avec les autorités qu'un canon singulier ou universel a retenues. Finalement, au terme de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, enrichie par les perspectives sociocritiques ouvertes par Jauss, Bloom censure ce relativisme postmoderne sous le nom d'« École du ressentiment » dans *Le canon occidental* (1994), revenant ainsi à une conception absolutiste et objectivable du classique³⁶.

Forts de cet amont théorique, précisons plus clairement à présent que le sujet de cette thèse n'est pas le classicisme mais *le* classique chez Ribeyro, c'est-à-dire, conformément à ce qui précède, un concept à la croisée de l'histoire littéraire, de la poétique, de l'esthétique, de la philosophie, des études sur la réception, de la sociocritique, et même, comme nous le verrons plus tard, de la psychanalyse. Le recours à cette transdisciplinarité s'explique par

³³ GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, *op. cit.*, p. 309.

³⁴ JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 113-114.

³⁵ « Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levisimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre » (BORGES, Jorge Luis, « Sobre los clásicos » [1952], *Obras completas*, II, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 151).

³⁶ « El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas. Algunos partidarios actuales de lo que se denomina a sí mismo radicalismo académico llegan a sugerir que las obras entran a formar parte del canon debido a fructíferas campañas de publicidad y propaganda. [...] La originalidad [de Shakespeare] se convierte en el equivalente literario de términos como empresa individual, confianza en uno mismo y competencia, que no alegran los corazones de feministas, afrocentristas, marxistas, neohistoricistas inspirados por Foucault o deconstructivistas; de todos aquellos, en suma, que he descrito como miembros de la Escuela del Resentimiento » (BLOOM, Harold, *El canon occidental* [1994], Barcelona, Anagrama, 2002, p. 30).

l'importance herméneutique que nous accordons au classique en tant que levier conceptuel pour susciter une compréhension totalisante et organique de Ribeyro, à même de prolonger et d'approfondir les (re)lectures que nous avons citées.

En effet, le classique permet d'abord de réévaluer plusieurs poncifs critiques qui le réduisent souvent à un concept descriptif du style, son « classicisme » formel, en postulant que Ribeyro serait toujours resté « éloigné des modes et de toute sorte d'expérimentations au goût du jour »³⁷, se consacrant à l'édification d'une œuvre « aussi indifférente aux tendances de son époque que fidèle à elle-même »³⁸ sans jamais avoir succombé à « la tentation d'abandonner des scénarios réalistes, ni [d'avoir eu] l'intention de remplacer un narrateur omniscient par des narrateurs multiples et ambigus »³⁹.

Les commentateurs de ce classicisme *ab origine* se limitent à des constats stylistiques et narratologiques dans le corpus fictionnel qui ne démontrent souvent qu'un certain respect de l'orthodoxie au sens large (Luchting, Minardi, González Montes⁴⁰), ou bien, pis encore, tombent dans des éloges grandiloquents à propos de son excellence formelle qui résultent scientifiquement peu porteurs (Forgues, Tenorio Requejo⁴¹). Ainsi, plutôt que d'abonder une énième fois dans cet exercice de repérage textuel, notre approche propose de décentrer la réflexion vers notre premier objet d'étude, à savoir, *son discours spéculatif sur le classique*. Ce dernier, par la construction de valeurs et d'antivaleurs, articule des mouvements conceptuels, imaginaires et idéologiques — tantôt cohérents, tantôt contradictoires — qui se déplacent au gré de son rapport à la modernité littéraire, véritable pierre d'achoppement de sa poétique. En ce sens, l'analyse rigoureusement diachronique de cette glose permet de comprendre ce classicisme que nous nommons « endogène » comme un choix dialectique et stratégique, entre autres, pour devenir un classique.

³⁷ BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, « El arte genuino de Ribeyro » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 125. La traduction nous appartient.

³⁸ REISZ, Susana, « La hora de Ribeyro » [1994], *ibid.* p. 93. La traduction nous appartient.

³⁹ PÉREZ-BLANES, Joaquín, « Modos de narrar de Julio Ramón Ribeyro », *Journal of the Cefiro Graduate Student Organization*, Albuquerque, New Mexico State University, n° 4, 2004, p. 9. La traduction nous appartient.

⁴⁰ Voir LUCHTING, Wolfgang A., *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit. ; MINARDI, Giovanna, *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro: teoría y práctica*, Lima, Banco Central de Reserva del Perú/La Casa de Cartón - Revista de Cultura, 2002 ; GONZÁLEZ MONTES, Antonio, *Ribeyro: el arte de narrar y el placer de leer*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2010.

⁴¹ Voir l'article de Roland Forgues et l'ouvrage de Tenorio Requejo dans lequel il se trouve (FORGUES, Roland, « Ribeyro, caballero andante del siglo XX » [07/10/96], in TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, op. cit., p. 9).

Puis, dans la continuité des travaux de Jacques Dubois (*L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, 1978), d'Alain Viala (*Naissance de l'écrivain*, 1985), et d'André Lefèvre (*Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*, 1992), l'étude du classique permet aussi de relire l'échec historique de Ribeyro dans les années 1960, ainsi que son succès actuel dans son pays d'origine, en faisant appel à une sociocritique de la réception qui contribue à démythifier certains préjugés critiques.

Par exemple, pour James Higgins, son manque de visibilité s'expliquerait aussi par « la modestie d'un Ribeyro qui n'a jamais fait sa propre promotion »⁴², alors que l'analyse minutieuse des réseaux de pouvoir qui s'articulent dans sa correspondance publiée atteste de ses efforts pour construire une image auctoriale canonique à Lima depuis Paris. Ainsi, dans la mesure où « le processus qui aboutit à l'acceptation ou au rejet, à la canonisation ou à la non canonisation des œuvres littéraires, est orienté par des facteurs non pas vagues mais très concrets [autour du] pouvoir, de l'idéologie, des institutions et de la manipulation »⁴³, la réception mitigée de Ribeyro dans le canon latino-américain ainsi que son intégration totale dans le canon péruvien au titre de classique, méritent d'être recontextualisées au sein d'une histoire des supports, des intervenants et des institutions qui ont contribué à ces phénomènes en apparence contradictoires. Par conséquent, notre deuxième objet d'étude, à savoir, *la construction de sa dimension classique par la réception*, permet de dépasser l'essentialisme classique que l'on attribue à Ribeyro — il ne suffit pas d'écrire « comme » un classique pour devenir « un » classique — afin de comprendre qu'il s'agit d'une construction esthétique, pragmatique et politique. L'analyse de celle-ci, à la lumière des attentes axiologiques distinctes de ces deux canons, permet de comprendre soit son exclusion puis sa réhabilitation partielle en Amérique latine, soit sa modélisation en tant que classique au Pérou, processus que nous nommons « classicisme exogène ».

Finalement, à l'échelle de l'écrivain en tant qu'individu indissociable de son œuvre, ce concept permet d'aborder un troisième et dernier objet d'étude, à savoir, *les implications ontologiques et idéologiques du classique*, qui nous semble primordial au regard de la surdétermination ontologique, psychanalytique et morale de cette préférence esthétique. L'analyse de son positionnement problématique au sein d'une tradition familiale

⁴² HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, op. cit., p. 13. La traduction nous appartient.

⁴³ LEFÈVRE, André, *Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*, New York, Routledge, 1992, p. 2. La traduction nous appartient.

aristocratique et lettrée qui transmet à Ribeyro un héritage à la croisée du généalogique, du littéraire et du social, permet de jeter un nouvel éclairage sur la vocation de transcendance qui guide sa réflexion métalittéraire. En effet, l'importance personnelle du classique révèle aussi une façon d'être face à la littérature comme un patrimoine à conserver qui aboutit, en l'occurrence, à une compréhension conservatrice de la tradition, palpable à travers ses figurations dans la fiction. Cette approche idéologique du classique parachève notre étude dans la mesure où elle permet de montrer la solidarité entre texte, hors-texte et idiotope, conformément au projet totalisant que nous venons de formuler.

C. Présentation des corpus

Afin d'analyser ces trois objets d'étude complémentaires — son discours spéculatif sur le classique, la construction de sa dimension classique par la réception, ainsi que les implications ontologiques et idéologiques du classique sur Ribeyro —, nous nous proposons d'examiner deux corpus primaires et un corpus d'appui.

Le premier corpus primaire englobe les dits et écrits non fictionnels de Ribeyro qui se situent « à côté de » ou bien « autour de » son œuvre fictionnelle : c'est pourquoi, reprenant l'usage du préfixe « para- » employé par Genette pour définir le « paratexte » dans *Palimpsestes* (1982)⁴⁴, nous l'avons appelé « parafictionnel ». En effet, pour comprendre les mouvements conceptuels, imaginaires et idéologiques qui articulent son discours spéculatif sur le classique, nous nous appuyerons sur ses articles de critique littéraire, filmographique et picturale, publiés surtout dans *La caza sutil: ensayos de crítica literaria* (1975) mais aussi soigneusement recueillis par Luis Fuentes Rojas dans *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro* (2006) ; sur son journal intime, *La tentación del fracaso* (1992), véritable somme de réflexions métalittéraires, ainsi que sur *Prosas apátridas* (1975) dans la mesure où cet opuscule fragmentaire se compose entre autres de diverses observations normatives au sujet de la littérature ; sur *Cartas a Juan Antonio* (1996 et 1998), les deux volumes publiés de sa correspondance avec son frère compte tenu de la richesse intellectuelle de cet échange qui nous renseigne entre autres sur l'évolution de ses préférences esthétiques ; sur une trentaine d'interviews entre 1960 et 1994 réunies notamment par Jorge Coaguila dans *Las respuestas del mudo* (1998), de même que sur celles que nous avons aussi trouvées dans les fonds du Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar à Lima, mais en travaillant aussi sur des

⁴⁴ Rappelons que pour Genette, le paratexte est constitué par les éléments suivants qui renvoient à la même idée de périphérie par rapport au texte de fiction comme un centre : « [...] titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux » (GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 9). À ce propos, et à la lumière de notre thèse, nous ne pouvons qu'être du même avis que Juan José Millás quant au rôle de ces textes en marge de la fiction dans la compréhension globale de Ribeyro : « Fijense en el caso de Julio Ramón Ribeyro. ¿Quién le iba a decir que un conjunto de apuntes sobre la existencia cotidiana se convertiría en el núcleo de su obra? Lo periférico transformándose en central, como en la vida » (MILLÁS, Juan José, « Contar lo minúsculo » [22/01/15], Madrid, *Babelia*, supplément culturel d'*El País*, 2015 [Consulté le 22/01/15 dans : http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/14/babelia/1421237002_338261.htm]).

enregistrements radiophoniques sur France Culture que nous avons retranscrits à partir des archives de l'Institut National Audiovisuel (INA) car, dans les deux cas, il s'agit de témoignages spontanés qui nous permettent entre autres de connaître ses positionnements vis-à-vis du champ littéraire péruvien et français ; et, finalement, sur une quinzaine d'ouvrages annotés et soulignés appartenant à sa bibliothèque personnelle à Paris, dont nous avons photographié les pages et analysé les extraits, afin de mettre en lumière certains échos théoriques entre son discours sur le classique et ses lectures.

Le deuxième corpus primaire concerne les sources qui nous permettront d'étudier la réception de Ribeyro de son accueil mitigé dans les années 1960 jusqu'à sa canonisation nationale au Pérou. En effet, afin de resituer ces deux phénomènes apparemment contradictoires dans une histoire des supports, des intervenants et des institutions qui y ont contribué, et suivant Jauss pour qui le classique se construit dans un dialogue entre texte et contexte, nous nous appuyerons sur des ouvrages d'histoire de la littérature latino-américaine et sur des manuels péruviens de langue et de littérature pour observer les étapes et les mécanismes de sa classicisation progressive ; sur un sondage que nous avons réalisé au Pérou à l'échelle de trois villes (Órganos, Lima et Arequipa) au mois de septembre 2014 auprès d'une trentaine d'enseignants d'espagnol pour comprendre comment l'école péruvienne contribue à sa canonisation ; sur une quarantaine de coupures de presse péruvienne et étrangère à propos de Ribeyro pour évaluer les aléas de son rayonnement médiatique ; sur un sous-corpus iconographique qui se compose d'une trentaine de photographies, d'une dizaine de productions plastiques et d'une dizaine de caricatures pour voir comment ces images contribuent à son iconisation en tant que classique ; sur des ouvrages de jeunesse qui vulgarisent son œuvre pour la mettre à la portée des enfants afin d'étudier leur rôle dans la modélisation de certains traits bio-bibliographiques ; sur des pièces de théâtre, des spectacles de danse et des installations contemporaines à partir de l'œuvre de Ribeyro qui confirment sa dimension canonique au Pérou ; sur un recensement diachronique des prix et des distinctions attribués avant et après sa mort pour déceler les enjeux institutionnels, symboliques et politiques qui se cachent derrière le prestige qu'ils lui confèrent ; et, finalement, sur quatre entretiens que nous avons réalisés entre 2008 et 2014 auprès de Jaime Campodónico (son éditeur péruvien à partir des années 1990), Alida de Ribeyro (sa veuve), Giovanna Pollarolo (scénariste de *Caidos del cielo* (1990), adaptation cinématographique de *Los gallinazos sin*

plumas) et Jorge Bruce (psychanalyste péruvien ayant travaillé avec Didier Anzieu sur Ribeyro).

Le dernier corpus, qui se compose des textes de fiction (anthologies de récits courts, récits courts individuels, théâtre, romans et fiction spéculative), nous le nommons « d'appui » et non pas « corpus secondaire » dans la mesure où nous lui assignons un rôle de contrepoint pour illustrer les deux corpus primaires. En effet, le recours à sa production littéraire permettra de faire apparaître les résonances thématiques et symboliques avec sa réflexion spéculative sur le classique et avec les implications ontologiques et psychanalytiques du classique chez Ribeyro, car nous montrerons que cet amont théorique et personnel explique les caractéristiques de sa création en aval. Ainsi, plutôt que de procéder à un repérage des traits formels « classiques » dans son œuvre — exercice somme toute assez subjectif et stérile —, notre approche consiste à combiner les méthodes et les ressources évoquées pour réinterpréter la classicité attribuée à sa fiction comme l'aboutissement surdéterminé d'un projet individuel et d'un processus historique. Il ne s'agit pas de nier l'autonomie de sa qualité littéraire mais de la réinscrire dans un réseau sémiotique beaucoup plus vaste à même de montrer qu'il s'agit d'une dimension construite et non pas uniquement donnée par le texte isolément. Enfin, précisons à ce titre que notre compréhension du classique chez Ribeyro est avant tout dans la nuance et que nous croyons au dialogue canonisant entre texte et contexte sans que l'un l'emporte entièrement sur l'autre.

D. Problématique(s) et axes de recherche

Dans un premier temps, en nous appuyant sur son discours spéculatif, nous nous demanderons quelle est la place du classique dans son projet poétique au vu des oppositions, des cohabitions et des résistances qu'il suscite avec la modernité (« I. Penser le classique »).

Tout d'abord, contrairement aux tenants d'un classicisme *ab origine*, nous verrons que ses débuts sont marqués par un anticlassicisme car, comme tout jeune écrivain, Ribeyro est un impétrant qui cherche à se faire une place dans le champ littéraire péruvien. Par la présence de certains projets néoavant-gardistes, il est possible de déceler un premier inconformisme à l'égard des conventions littéraires sous l'influence des impératifs de la modernité qui le poussent vers la recherche de la nouveauté à tout prix. Cependant, en s'insurgeant contre la surestimation de la technique et de l'actuel, son discours spéculatif bascule vers un positionnement antimoderne et arrièr-gardiste qui lui permet de résister à l'« exitismo » du *boom* latino-américain, en se démarquant par rapport à ses attentes axiologiques. Il apparaît, de même, que ce cheminement théorique est conforté par sa capacité à relativiser le présentisme de la modernité. Néanmoins, malade d'un ulcère cancéreux, cette distance critique est minée par l'hyperconscience de sa propre finitude : dès lors, influencé par ses lectures des classiques français du XIX^{ème} siècle, Ribeyro entame une recherche des formes susceptibles de garantir sa pérennisation. Enfin, bien que l'idéal d'une totalité organique semble en être le gage, il constate le potentiel des formes détotalisantes (le récit court, le fragment, la boutade) pour tendre vers une œuvre ouverte dont le sens reste à construire par les lecteurs futurs qui en assurent la postérité.

Dans un deuxième temps, en analysant les supports, les intervenants et les institutions qui ont modelé sa réception, nous nous interrogerons sur l'importance du canon latino-américain et du canon péruvien, ainsi que des contextes socio-historiques qui les sous-tendent, pour la compréhension d'un phénomène apparemment contradictoire : Ribeyro est un classique au Pérou mais ne l'est pas — forcément — en l'Amérique latine (« II. Construire un classique »).

Premièrement, en nous intéressant aux contraintes de sa réception mitigée pendant et à l'issue du *boom* latino-américain, nous montrerons que Ribeyro fut sous-estimé dans les

manuels d'histoire littéraire et par les lecteurs européens sous l'emprise des critères véhiculés par ce phénomène commercial. Cependant, malgré ses piètres éditions nationales et ces préjugés à son égard, Ribeyro n'est pas resté passif face à l'adversité. En effet, l'étude de sa correspondance révélera l'articulation d'une véritable politique épistolaire dans la mesure où celle-ci tâche d'agir à distance sur le champ littéraire péruvien pour modeler une figure auctoriale exemplaire. Par ailleurs, sur le plan scientifique, cet effort individuel pour devenir un classique a été soutenu par des relectures critiques qui ont contribué à révéler sa classicité, au même titre que des instances de modélisation officielles comme l'État ou officieuses comme les photographes, peintres et caricaturistes, ou encore que la littérature de jeunesse. À ce propos, l'apparition récente d'un Ribeyro pour enfants attirera notre attention sur la principale institution qui a assuré la classicisation de Ribeyro au Pérou : l'école secondaire péruvienne. Forts de résultats quantitatifs et qualitatifs que nous avons obtenus suite au sondage que nous avons effectué *in situ* en septembre 2014, nous nous intéresserons enfin au rôle de l'école dans la canonisation nationale de Ribeyro. En utilisant un corpus restreint qui privilégie l'esthétique néoréaliste, l'école fait un usage politique de son œuvre car elle s'en sert comme prétexte pour une éducation progressiste et contribue ainsi à construire l'image d'un classique de « gauche ».

Dans un troisième et dernier temps, en abordant les implications ontologiques et psychanalytiques du classique chez Ribeyro, nous réfléchissons sur quelle est la place de la tradition littéraire et sociale dans son autoreprésentation en tant qu'héritier responsable de les préserver contre les aléas du présent et des altérités subalternes qu'il considère menaçantes (« III. Être ce classique »).

Il apparaît que cette construction classicisante d'un écrivain engagé aux côtés des plus démunis n'est pas dénuée de nuances, voire de contradictions, puisque son univers idiosyncrasique comporte de nombreux traits que nous aborderons à la lumière du « conservatisme ». Tout d'abord, dans les quelques fragments autobiographiques dont nous disposons, Ribeyro retrace et réécrit son passé pour se constituer en héritier redevable d'une prestigieuse tradition à la croisée de l'Histoire et de la Littérature. À la mort de son père en 1946, le récit généalogique dont il hérite est rapporté par un testateur dont la forte idéalisation décuple son sentiment de responsabilité à l'égard de sa prestigieuse lignée. Cependant, à

plusieurs reprises au cours de sa jeunesse, Ribeyro s'autoreprésente comme un homme incapable de se reproduire physiquement en ayant recours à un imaginaire « fin de race », c'est-à-dire en affirmant qu'il s'agit d'un descendant stérile dont les qualités de ses prédécesseurs se sont étiolées. Incapable donc de « conserver » la tradition qui lui a été confiée, et coupable d'avoir emprunté le chemin d'une dissidence sociale par rapport aux attentes bourgeoises de sa famille, Ribeyro se promet d'honorer la mémoire paternelle, en adhérant à un certain passé littéraire où dominant les valeurs classiques de conservation, de perpétuation et de transcendance, transmises par son père autour de l'orthodoxie comme modèle. Par ailleurs, l'expérience du déclassement dans sa jeunesse complexifie la nature de ce legs paternel à la fois social et littéraire. En effet, son idée de littérature comme patrimoine symbolique qu'il se doit de protéger contre l'inconstance de la modernité, est intrinsèquement liée à une dimension humaine et politique individuelle qui se reflète à travers quelques marques « traditionalistes » dans *La palabra del mudo*. Ces constantes conservatrices s'expliquent par son rapport à la Tradition au sens large car, en l'occurrence, être *ce* classique implique d'avoir à préserver l'héritage culturel paternel des évolutions du présent esthétique mais aussi des altérités menaçantes que le subalterne incarne. Ainsi, projetant à maintes reprises le schéma paranoïaque de l'invasion dans sa fiction, Ribeyro tente de mettre à l'écart ces arrivistes par l'opposition axiologique de valeurs socio-esthétiques, à savoir la « huachafería » ou le « mauvais goût » du dominé et le « bon goût » du dominant.

NOTATIONS

Afin d'aider le lecteur à comprendre certaines particularités dans le système de notations de notre thèse, nous souhaiterions porter à sa connaissance les remarques suivantes :

❖ De manière générale, dans les références bibliographiques, la date qui apparaît entre crochets immédiatement après le premier titre d'un article correspond toujours à la première date de publication qui est souvent différente de celle de la publication où celui-ci est cité. De même, les prénoms d'auteurs sont indiqués par leurs initiales uniquement s'ils figuraient ainsi sur l'ouvrage que nous citons, et la collection n'est mentionnée que lorsqu'elle ajoute un sens au propos. Aussi, lorsqu'une source électronique a déjà été citée, dans la mesure où la page web ne contient pas de numérotation, la référence réapparaît suivie simplement de l'abréviation « *op. cit.* ».

❖ Plus particulièrement, lorsqu'il s'agit d'une entrée dans son journal intime, *La tentación del fracaso* (1992), ou d'une publication de périodique, la date de rédaction ou de la première publication est parfois incomplète sur le document original. Dans ce cas, par exemple, on notera [02/56] plutôt que [01/02/56] dans la mesure où le jour n'était pas indiqué, ou encore [1956] si seule l'année était mentionnée.

❖ En ce qui concerne les publications de périodiques, nous notons « RÉDACTION » à la place de l'auteur lorsqu'il s'agit de la rédaction d'un journal. De plus, remarquons que certaines pages de journaux sont notées avec des lettres et des chiffres, conformément à la source originale. Ainsi, on retrouve, par exemple : « RÉDACTION, “ Distinguen con la Orden del Sol a J. Ramón Ribeyro ” [07/04/86], *El Comercio*, Lima, 1986, p. A4 ». Enfin, si la page de la référence citée n'a pas de numérotation, nous indiquons « sans numérotation ».

❖ Finalement, nous ne traduisons les citations de l'espagnol ou de l'anglais vers le français que lorsque celles-ci sont intégrées dans une phrase en français. Si ce n'est pas le cas, séparées par deux points (« : »), elles demeurent dans leur langue originale. On retrouve, par exemple : « Lorsque Ribeyro affirme que l'on “ méprise la simplicité et la clarté, comme des vertus mineures et caduques ” » [citation traduite car intégrée dans la phrase en français] ; et « [...] comme l'affirme Ribeyro : “ Se menosprecia la sencillez y la claridad, como virtudes menores y caducas ” » [citation conservée en langue originale car séparée par deux points] ».

PREMIÈRE PARTIE : Penser le classique

CHAP. 1 : DE L'AVANT-GARDE VERS L'ARRIÈRE-GARDE

A. Ribeyro, l'impétrant : un anticlassique en quête de modernité

En 1952, avant d'avoir reçu une bourse de l'Institut de Culture Hispanique pour faire des études de journalisme en Espagne, Ribeyro publie le récit court « La huella » dans la revue *Letras peruanas* dirigée par le critique Jorge Puccinelli⁴⁵. Bien qu'il n'ait publié qu'un seul texte dans *El Correo Bolivariano*, « La vida gris » (1949), et qu'il faille attendre encore trois ans pour son premier recueil organique, *Los gallinazos sin plumas* (1955), Ribeyro fait déjà partie d'un cercle d'étudiants férus de littérature à l'Université San Marcos où Puccinelli, son professeur, l'a remarqué parmi ses camarades qui, ultérieurement, intègrent la « Generación del 50 »⁴⁶. En l'invitant à participer au cinquième numéro de cette prestigieuse publication, dans la lignée d'excellence de *Las Moradas* (1947-1949) ou d'*Amaru* (1967-1971)⁴⁷, qui s'intitule « 6 cuentistas jóvenes », Puccinelli lui accorde sa chance au même titre

⁴⁵ La rencontre avec Puccinelli est cruciale dans cette première phase de visibilité sur la scène littéraire de Lima entre la fin du lycée et son entrée à l'Université comme le souligne Ribeyro: « Más tarde frecuenté San Marcos y conocí a Zavaleta, Bendejú, Vargas Vicuña, Alberto Escobar, Pablo Macera, Víctor Li. Fue entonces cuando surgió la llamada Generación del 50, amparada por la figura tutelar de Jorge Puccinelli, quien lanzó la revista *Letras Peruanas*, que fue el órgano de nuestro grupo » (ZAVALETA, Carlos Eduardo, « Narradores peruanos de los 50 », in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2006, p. 11-12).

⁴⁶ Carlos Thorne (1923), autre membre de la même génération, souligne l'importance de l'Université San Marcos par rapport à l'Université catholique dans la diffusion des Humanités à cette époque dans la mesure où la première embrassait ce champ d'études depuis bien plus longtemps. En effet, ayant fréquenté la Faculté de Droit des deux établissements, Ribeyro fait connaissance avec les autres membres de sa génération en particulier à l'Université San Marcos: « [...] durante la dictadura de Odría un grupo de jóvenes de la Generación del 50 van a fundar una nueva revista que desempeñará un papel protagónico en la difusión de la cultura y de las letras, que es *Letras Peruanas*, cuyo director será Jorge Puccinelli. Su foco de irradiación es la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos. No hay duda que nuestra actividad literaria estará concentrada en la más vieja casa de estudios del Perú, que sería su motor habida cuenta que ésta es el principal centro humanístico y académico de la nación, pues la Universidad Católica, recién ha sido fundada, y las otras casas de estudios como la Escuela de Ingenieros y la Escuela Agraria que más tarde se convertirían en universidades, no incursionaban en el campo humanístico » (THORNE, Carlos, *La generación del 50 y el periodismo: un testimonio personal*, Lima, Universidad San Martín de Porres, 2007, p. 43)

⁴⁷ Ces deux publications ont rythmé la vie culturelle péruvienne pendant une trentaine d'années sous la direction du poète Emilio Adolfo Westphalen qui publia les travaux des Péruviens César Moro, Jorge Eduardo Eielson ou encore José María Arguedas, mais aussi d'autres latino-américains tels que Leonora Carrington, ou bien des hispanistes français comme André Coyné. Leur importance est cruciale à l'échelle nationale et internationale dans la diffusion d'articles sur la poésie, la littérature, l'histoire, l'anthropologie, les arts plastiques, mais aussi dans la production artistique des romanciers, poètes, nouvellistes et peintres qui sont à la tête des avant-gardes contemporaines.

que les autres débutants⁴⁸. À l'intérieur de l'encadré qui présente le sommaire en couverture⁴⁹, son nom figure aux côtés de Carlos Eduardo Zavaleta (« La rebelde »), Rubén Sueldo Guevara (« San Lunes »), Gonzalo Rose (« La captura »), Carlos Castillo Ríos (« El pintor ») et Raúl Galdo Pagaza (« El hada »), c'est-à-dire, au sein d'une liste restreinte de jeunes promesses qui s'opposent aux intellectuels plus âgés tels que Luis Eduardo Valcárcel ou encore Estuardo Núñez qui participent à des rubriques érudites consacrées à la bibliophilie, à la critique d'art ou à la philosophie. Malgré la brièveté de « La huella » (1952) — inspirée « [...] des *Cahiers américains* [de Nathaniel Hawthorne qui] imagine un récit à écrire qui explorerait “ la trace de sang d'un pied nu [appartenant à un homme] poursuivi dans les rues d'un village ” »⁵⁰ —, Ribeyro bénéficie du prestige des figures de choix qui l'entourent pour se faire connaître car sans celui-ci, comme le souligne Zavaleta, « il aurait été impossible de diffuser [leurs] œuvres »⁵¹. Le succès de *Letras peruanas* est donc lié à un savant mélange de l'ancien et du nouveau où la renommée des Anciens parraine l'inexpérience des Nouveaux (ou des Modernes) lors de leur accession à ce cercle intellectuel de Lima.

Ce numéro contient de nombreux articles et comptes-rendus qui, conformément à la logique du contemporain, s'intéressent tout particulièrement aux « mouvement[s] du monde, [aux] changements intervenus “ depuis peu ”, événements historiques, mutations de la sensibilité [...] »⁵². L'inclusion de ces écrivains en herbe répond à cet esprit d'actualité où s'insère, par exemple, l'article de Manuel Moreno Jimeno, « Los poetas imaginistas », à propos du « imaginismo » réinterprété par la « Génération perdue » dans une « [...] préface à la première anthologie du groupe “ Some Imaginist Poets ”, qui constitue leur premier manifeste »⁵³. Il serait hasardeux d'affirmer que Ribeyro écrit « La huella » (1952), aussi modernement kafkaïenne que fût la construction du récit, en pensant à produire un texte

⁴⁸ Dans la rubrique « Colaboradores » de ce même numéro, il est précisé que : « Todos ellos han nacido entre 1926 y 1929. JULIO RAMÓN RIBEYRO publica su segundo cuento con alguna influencia kafkiana, superado ya su esquematismo de “La vida gris” [...]. Actualmente Ribeyro es estudiante de la Facultad de Derecho de la Universidad Católica » (voir PUCCINELLI, Jorge (Dir.), *Letras peruanas: revista de humanidades*, n° 5, 2^{ème} année, Lima, février, 1952, p. 35).

⁴⁹ Voir annexe B8.4.

⁵⁰ CORTEZ, Enrique, « La aventura fantástica: la representación como conflicto en Julio Ramón Ribeyro », *Revista Iberoamericana*, vol. 74, n° 222, Pittsburgh, Université de Pittsburgh, janvier-mars, 2008, p. 228.

⁵¹ ZAVALETA, Carlos Eduardo, *Autobiografía fugaz*, Lima, UNMSM, 2000, p. 5. La traduction nous appartient.

⁵² PELLET, Eric, « Permanence rhétorique du discours de la modernité », in CLAUDON, F., ELIAS, S., JOUANNY, S., PAROLA-LECONTE, N., et THELOT, J. (Éds.), *op. cit.*, p. 184.

⁵³ MORENO JIMENO, Manuel, « Los poetas imaginistas », in PUCCINELLI, Jorge (Dir.), *Letras peruanas: revista de humanidades*, *op. cit.*, p. 13. La traduction nous appartient.

suffisamment dans l'air du temps pour être publié dans la revue de Puccinelli. En revanche, le dessin à l'encre qui fait office d'en-tête est accompagné de la mention « Ilustración del autor »⁵⁴, autrement dit, il a été esquissé par Ribeyro dans l'intention d'illustrer son propre texte.

Cette image, dont le tracé pourrait sembler naïf, voire enfantin, explicite et codifie les procédés narratifs de « La huella » (1952) que le lecteur découvre après avoir été appâté visuellement. Elle explicite, d'abord, le fonctionnement d'une diégèse dont le point de départ (le sang qui coule) est identique au point d'arrivée (le sang appartient en fait au narrateur) en représentant un chemin qui se referme sur lui-même comme une spirale infernale⁵⁵. Puis, dans ses choix géométriques, elle codifie un univers esthétique que l'on pourrait associer au cubisme par ce goût de la ligne brisée qui accentue les angles et schématise les volumes afin de produire une impression de simultanéité dans la perception esthétique de l'ensemble. C'est ce dernier choix qui, à notre sens, oriente la réception d'un récit court conçu pour être « anticlassique », c'est-à-dire, comme le définit Éric Pellet, dont le « discours suppose nécessairement une cible [...] des artistes détenteurs d'un pouvoir institutionnel et identifiés comme les héritiers de pratiques antérieures : “ anciens ”, “ classiques ”, “ académiciens ” »⁵⁶.

En effet, le paratexte visuel de cette deuxième publication nous permet d'amorcer une première réflexion qui va à l'encontre d'une *doxa* critique selon laquelle « la classicité du récit ribeyrien, son absence apparente d'artifices [...], le caractère linéaire de ses histoires et les réminiscences dix-neuviémistes qui découlent de ce qui précède »⁵⁷ auraient *toujours* fait partie de la pratique littéraire de Ribeyro. Même si « le sentiment d'une accélération est exprimé dès le XIX^{ème} siècle avec l'apparition du chemin de fer et se concrétise, dans une multitude d'expériences, au cours de la révolution industrielle »⁵⁸, Ribeyro vit la plus grande partie de sa jeunesse au cœur d'un siècle qui s'efforce toujours de rattraper une modernité

⁵⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, « La huella », in PUCCINELLI, Jorge (Dir.), *Letras peruanas: revista de humanidades*, op. cit., p. 30. Voir annexe C5.1.

⁵⁵ Le motif de la spirale, en tant qu'avatar de l'éternel retour, renvoie contemporanément à la notion d'absurde que l'on retrouve aussi bien dans « La métamorphose » (1915) de Kafka (malgré ses efforts, Gregor Samsa demeure un insecte) que dans *En attendant Godot* (1952) de Samuel Beckett (Vladimir et Estragon s'enlisent dans un dialogue de sourds).

⁵⁶ PELLET, Éric, « Permanence rhétorique du discours de la modernité », in CLAUDON, F., ELIAS, S., JOUANNY, S., PAROLA-LECONTE, N., et THELOT, J. (Éds.), op. cit., p. 184.

⁵⁷ CABREJOS, Irene, « Julio Ramón Ribeyro: poética, evolución narrativa y temática », *Lienzo: revista de la Universidad de Lima*, n° 18, Lima, Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima, 1997, p. 9. La traduction nous appartient.

⁵⁸ CORRÈGES, Déborah, « La tyrannie de la vitesse », *Sciences humaines*, n° 239, juillet 2012, § 3 [Consulté le 18/01/14 dans : www.cairn.info/magazine-sciences-humaines-2012-7-page-4.htm].

fuyante. En ce sens, l'illustration homographe de « La huella » (1952) constitue un premier socle du travail du moderne sur Ribeyro qui cherche à faire montre d'une incorporation habile des thèmes et des techniques ayant marqué les avant-gardes historiques des décennies précédentes : que ce soit par l'absurdité d'une condition humaine éprouvée dans les deux guerres — *L'étranger* (1942) de Camus — ou par la narration d'événements dont le narrateur n'a qu'une connaissance partielle — *Le bruit et la fureur* (1929) de Faulkner —, texte et image s'inscrivent dans un cadre polémique où Ribeyro, en tant qu'artiste moderne, cherche à se construire contre les « dominants qui ont partie liée avec la continuité, l'identité, la reproduction »⁵⁹. Par conséquent, Ribeyro est un « nouvel entrant », pour reprendre la terminologie de Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art* (1992), c'est-à-dire un impétrant qui cherche à faire date dans un champ littéraire à conquérir au sein d'une lutte pour la visibilité⁶⁰.

Le contre-champ de cette publication est donc à comprendre par opposition aux valeurs esthétiques et idéologiques qui sous-tendent cette première percée remarquable dans le champ littéraire péruvien. Mais quelles étaient les *auctoritates* dans le présent ou le passé proche de Lima en 1952 auxquelles « La huella » s'efforce de tenir tête ? Et, par conséquent, d'après l'évolutionnisme historique que prône la modernité, comment Ribeyro cherche-t-il à rattraper le « retard » que subit le Pérou ? Le témoignage de l'écrivain Carlos Eduardo Zavaleta, contemporain et grand ami de Ribeyro, est révélateur de ce climat d'opposition à l'omniprésence du principal mouvement littéraire de la première moitié du XX^{ème} siècle au Pérou, l'indigénisme :

Queríamos cambios, dejar atrás las escuelas costumbrista e indigenista, seguir los ejemplos de grandes clásicos como Joyce, Faulkner, Conrad, Henry James, o de los rusos (Tolstoi, Dostoievski, Chejov), o de los maestros franceses (ayer Flaubert, Maupassant y Zola, ahora Proust, Camus, Sartre, Simone de Beauvoir) sin olvidar los maestros alemanes (Thomas Mann y Kafka), ni tampoco a los grandes latinoamericanos como Borges, Reyes o Rulfo⁶¹.

⁵⁹ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 223.

⁶⁰ « Le vieillissement des auteurs, des œuvres ou des écoles est tout autre chose que le produit d'un glissement mécanique au passé : il s'engendre dans le combat entre ceux qui ont fait date et qui luttent pour durer, et ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ceux qui ont intérêt à arrêter le temps, à l'éternité de l'état présent ; entre les dominants [...], et les dominés, les nouveaux entrants, qui ont intérêt à la discontinuité, à la rupture, à la différence, à la révolution. *Faire date*, c'est inséparablement *faire exister une nouvelle position*, au-delà des positions établies, en avant de ces positions, en avant-garde, et, introduisant la différence, produire le temps » (*ibid.*).

⁶¹ ZAVALETA, Carlos Eduardo, « Narradores peruanos de los 50 », in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 13.

Les débuts de celui qu'on appellera l'écrivain classique par excellence dans les lettres péruviennes de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle sont parfaitement anticlassiques au sens d'un *agôn* à l'égard des Anciens, ici les indigénistes, qui se trouvent dans l'arrière-fond de cette deuxième publication. Cherchant à satisfaire les exigences, les inflexions et les critères de la modernité, le rapport du premier Ribeyro à la tradition immédiate, en tant qu'impétrant, est frontal car le contre-champ socio-littéraire de « La huella » (1952) se compose de figures solidement assises sur le prestige d'une oligarchie créole lettrée qui contrôle les universités et la plupart des maisons d'édition à Lima.

L'originalité que recherche Ribeyro tente de faire irruption dans le consensus des écrivains consacrés par les générations précédentes (López Albújar, Ciro Alegría⁶²), par le canon bourgeois (Palma) et par ses rivaux contemporains (Carlos Eduardo Zavaleta, Luis Loayza) afin d'être publié dans la maison d'édition « Círculo de Novelistas Peruanos » fondée par Enrique Congrains, dans les éditions de la librairie Juan Mejía Baca ou encore de participer aux *Festivales del Libro* organisés par Manuel Scorza. Ces circonstances l'affectent dans la mesure où il a intériorisé une échelle de valeurs dictée par la modernité qui le pousse vers un impératif de nouveauté. En effet, un an avant cette publication dans *Letras peruanas*, Ribeyro note dans son journal une sorte de monologue autocritique qui dessine en creux les paramètres axiologiques d'une littérature idéale qu'il ne parvient pas à produire :

¿Tienes acaso inventiva, talento creador, clarividencias o fuerza dramática? No, no tienes nada de eso. Y así quieres vanagloriarte de hallazgos y así quieres escribir y así continuar alimentando sueños de literatura. ¿Hasta cuándo? ¿Por qué perseveras en una empresa tonta, ajena y sin porvenir? ¿Qué te fuerza a ello? [...] Eres pedestre, vacío, apagado, sin originalidad. Tal vez poseas un poco de observación, algo de estilo, unos granos de ironía, pero todos esos ingredientes sólo sirven para hacer mixturas anticuadas y son inútiles para construir un cuento moderno⁶³.

Tirailé entre ses possibilités réelles et ces abstractions sur la modernité postromantique, il se confie à son journal pour tenter d'extérioriser le découragement qui l'envahit. Ribeyro évalue négativement ses qualités potentielles par rapport à un horizon technique que le canon contemporain valorise. Cet état des lieux, quelque peu angoissé, nous

⁶² Les principaux représentants de l'indigénisme — Albújar, Alegría — et du néoindigénisme — Arguedas — fondaient leur légitimité artistique sur leurs origines provinciales. Par le biais de cette première publication, Ribeyro cherche aussi à sortir de cette impasse théorique en contestant cette dimension comme seule voie de légitimation.

⁶³ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso: diario personal (1950-1978)* [1992], [Paris, 1970], Barcelone, Seix Barral, 2003, p. 12.

intéresse en ce sens qu'il énonce trois caractéristiques dont Ribeyro manquerait (« observación », « estilo », « ironía ») qui, paradoxalement, constituent aujourd'hui autant de qualités soulignées et vantées par la critique. Si celles-ci ne représentent pas des atouts aux yeux de Ribeyro en 1951 c'est parce qu'elles sont pensées dans un rapport d'opposition au champ lexical de l'originalité — si non absolue du moins relative —, véritable figure de proue du contemporain.

De fait, dans la lignée des avant-gardes historiques, le « talent créateur » se mesure à une capacité de « clairvoyance » qui est censée produire des « trouvailles », autrement dit, créer du nouveau notamment pour rafraîchir sa poétique à la recherche d'un « récit court moderne » qui permette à l'esthétique d'avancer de la même façon que la science progresse. La notion de « mixture vieillie » est le résultat d'une dialectique maladroite, voire tronquée, entre une tradition qu'il n'aurait pas su assimiler et un présent qui l'incite à son actualisation car, comme le remarque Henri Meschonnic dans *Modernité Modernité* (1993), même si « le contemporain ne cesse de courir après la modernité [...], il ne la rejoint pas toujours »⁶⁴. Par ailleurs, l'apostrophe à la deuxième personne du singulier ainsi que la ponctuation affective montrent à quel point ces interrogations sont vives mais surtout tournées vers lui-même en tant qu'impératifs psychiques, en l'occurrence, corrélés à un idéal formel moderniste. Le recours à l'autodépréciation nous confirme à cet égard qu'il se perçoit en-deçà d'un horizon du moderne et qu'il aurait donc cherché à l'atteindre auparavant. D'ailleurs, ce premier anticlassicisme se prolongera en 1963 par une critique de l'incapacité de Valéry à innover par opposition à Apollinaire :

Los largos y ambiciosos poemas de Valéry, como los de *Narciso* e incluso *El cementerio marino*, se me caen ahora de las manos y no me parece otra cosa que un ejercicio aplicado y talentoso de versificación de los cuales la poesía está ausente. Muchos de los versos que los forman, la mayoría, podrían haber sido escritos en el siglo XVII, formar parte de una tragedia de Racine. Valéry parece olvidar que la belleza es un valor temporal, válido dentro de determinado contexto y que la imitación es siempre un arte secundario, es decir, un artificio. Valéry, en su poesía al menos y en sus relatos, fue un imitador, si se quiere, un combinador. El no sacó nunca algo de la nada, sino que construyó a base de formas, imágenes, palabras conocidas y garantizadas. Por un poema como “Zona” de Apollinaire daría todos los versos de Valéry⁶⁵.

⁶⁴ MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 10/07/63], *op. cit.*, p. 270.

En s'attaquant à deux poètes français canoniques, Ribeyro opère une distinction entre une littérature qui se contente d'agencer les autorités de la tradition et qui, en ce sens, se veut préromantique et prémoderne (Valéry), et une littérature qui ose prétendre à la nouveauté conformément au rupturisme des avant-gardes historiques au début du XX^{ème} siècle (Apollinaire). Si Ribeyro en 1963 considère la poésie de Valéry comme un exercice purement technique (« ejercicio aplicado y talentoso de versificación ») et pratiquant une imitation dévalorisante à la lisière du calque (« imitador ») plutôt qu'un art inventif (« no sacó nunca algo de la nada »), c'est parce qu'il est encore empêtré dans la problématique romantico-moderne et néoavant-gardiste de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle où la technique doit être revue de fond en comble, voire malmenée, à la recherche d'une nouveauté conceptuelle et formelle qui convoite constamment l'inédit, sésame de l'auteur moderne.

À ce propos, en 1965, ayant publié à peine cinq ans auparavant son premier roman, *Crónica de San Gabriel* (1960), et venant de publier le second, *Los geniecillos dominicales* (1965), Ribeyro s'interroge sur la dimension conventionnelle de l'*incipit* romanesque qui, dans son cas, est le fruit d'un « moule obsolète ». Dans cet extrait, la remise en question de la tradition ne constitue pas un pôle repoussant de la création littéraire, il s'agit plutôt d'un espace de subversion qu'il semble apprécier en ce qu'il lui permet de s'émanciper d'un carcan formel :

¿Por qué una novela tiene que empezar por la biografía de un personaje, por la descripción de un escenario o por la súbita inmersión en la trama dialogada o narrada de una situación? Podría empezar también por una receta de cocina, por una canción popular, por el editorial de un semanario dedicado a las investigaciones astronáuticas o por las conclusiones de un coloquio de parteras. No perder nunca de vista: en la literatura todo es convencional, en la novela no hay reglas, en la prosa, caben todas las formas del lenguaje. Mi error es, inocente, ciegamente, ajustarme a un molde obsoleto, tonto, innecesario, donde toda mi ciencia y mi experiencia se echan a perder⁶⁶.

La première question récuse trois possibilités d'*incipit* (biographie du personnage, description spatio-temporelle, début *in medias res*) qui appartiennent à la grande tradition du roman européen moderne de Balzac à Tolstoï, entre autres. Cette interrogation cherche à remettre en question le bien-fondé d'un impératif poétique apparemment immuable (« tiene que ») qu'il convient de désamorcer dans la mesure où sa conventionnalité (« en la literatura

⁶⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 06/07/65], *op. cit.*, p. 303.

todo es convencional ») nous autorise à critiquer la nature de son artifice. Autrement dit, s'il s'agit là de véritables conventions, leur existence est conditionnée par un réseau de valeurs dont la légitimité est variable car elle dépend de l'*épistémè* où elle s'inscrit. En ce sens, le respect aveugle de cette norme est jugé contre-productif parce qu'il ne souhaite ou ne parvient pas à l'intégrer comme un principe rendu naturel par la tradition propre à ce genre narratif.

Ainsi, ce moule poétique est logiquement « obsolète » pour un écrivain qui souhaite accéder à la contemporanéité en tant que « pointe du mouvement historique »⁶⁷, c'est-à-dire en intégrant la tradition de l'hétérogénéité moderne qui, selon Octavio Paz, est « condamnée à être plurielle : la tradition antique était toujours la même, la moderne est toujours différente »⁶⁸. En effet, l'éventail thématique proposé s'inscrit dans cette esthétique du nombre, de la différence et des antithèses qui en découlent, qui naît avec la redéfinition du beau par Lautréamont dans *Les chants de Maldoror* (1869) et qui se produit par « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »⁶⁹. Si la nature des textes sollicités est plutôt non littéraire — en l'occurrence instructive ou bien scientifique (recette de cuisine, chanson populaire, compte-rendu d'un colloque de sage-femmes) — c'est parce qu'il s'agit de choix hétérodoxes dans la lignée du surréalisme qui sont censés s'opposer à l'orthodoxie de la norme de l'*incipit*. D'ailleurs, une dizaine d'années après, en 1976, lorsqu'il publie son troisième et dernier roman, *Cambio de guardia*, Ribeyro fait toujours preuve de ce manque de docilité à l'égard de la convention cette fois-ci non pas sur plan narratif mais linguistique :

Yo que odio el lugar común, veo mi obra plagada de lugares comunes. ¿Cómo evitar, en efecto, en una obra naturalista y objetiva, expresiones como “montó en cólera”, “volvió la cabeza”, “no despegó los labios”, etc.? Se necesitaría afrontar la materia literaria desde una perspectiva tan singular que todos estos lugares comunes quedaran automáticamente excluidos. Tal es el caso del poeta que al hacer poesía no siente la necesidad de emplear locuciones explicativas o discursivas, como “en consecuencia”, “por ejemplo”, etcétera, porque dentro de la tónica de su creación dichas expresiones no son necesarias. Pero, ¿existe una técnica que apareje el uso de una nueva sintaxis y de un nuevo vocabulario?⁷⁰.

⁶⁷ PAZ, Octavio, « La búsqueda del presente » [08/12/90], *Obras completas, Fundación y disidencia: dominio hispánico*, III, Barcelone/Mexico, Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 38. La traduction nous appartient.

⁶⁸ *Id.*, « Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia », *ibid.*, I, p. 333. La traduction nous appartient.

⁶⁹ LAUTRÉAMONT, Comte de, *Œuvres complètes, Les chants de Maldoror*, Paris, José Corti, 1953, p. 327.

⁷⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 13/01/76], *op. cit.*, p. 197-198.

Les contre-exemples proposés par Ribeyro, les syntagmes à ne pas utiliser ou à utiliser avec modération pour éviter le « lieu commun » (« montó en cólera », « volvió la cabeza », « no despegó los labios ») se ressemblent, entre autres, par leur usage du passé simple qui, comme le rappelle Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* (1953), « signale toujours un art [et] fait partie d'un rituel des Belles-Lettres »⁷¹. En effet, le lieu commun décrié n'est pas ici un motif ou un archétype littéraire mais plutôt une préférence pour un temps verbal qui est tout aussi connoté dans la langue écrite de l'espagnol et qui renvoie à la dimension artificielle ou plutôt artificieuse de l'écriture. Les effets épistémologiques de la modernité chez Ribeyro sont les mêmes que dans les cas précédents car ce qui l'insupporte dans ces formules c'est leur caractère conventionnel, à l'instar du personnage de Morelli selon Ronald dans *Rayuela* (1963) de Cortázar⁷², mais surtout leur manque de personnalisation.

Cette horizontalité des moyens, comme le rappelle Roman Jakobson, le fait que « la propriété privée, dans le domaine du langage, ça n'existe pas [et que] tout [soit] socialisé »⁷³, remet en question la figure postromantique de l'écrivain démiurge, singulier et unique, et suscite donc le refus de cet aspirant à la modernité (« Yo que odio ») qui cherche une originalité propre en dehors d'un usage convenu de certaines expressions qui sonnent faux⁷⁴. De même, la dimension conventionnelle des embrayeurs logiques (« en consecuencia », « por ejemplo ») est décriée dans son adaptation problématique à la subjectivité de chacun, car ces « locutions explicatives ou discursives », au même titre que toute forme de langage, sont composées avec les paroles d'autrui. D'ailleurs, Ribeyro persiste dans ce premier paradigme anticlassique qui se manifeste à nouveau treize ans plus tard, en 1976, dans sa façon d'opposer César Moro et César Vallejo :

⁷¹ BARTHES, Roland, « L'écriture du Roman », *Œuvres complètes (1942-1961), Le degré zéro de l'écriture* [1953], I, Paris, Seuil, 1993, p. 189.

⁷² « No tan lejos —dijo Ronald—. Lo que Morelli quiere es devolverle al lenguaje sus derechos. Habla de expurgarlo, castigarlo, cambiar “descender” por “bajar” como medida higiénica; pero lo que él busca en el fondo es devolverle al verbo “descender” todo su brillo, para que pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común » (CORTÁZAR, Julio, *Rayuela* [1963], Madrid/Paris/Mexico/Buenos Aires/Sao Paulo/Rio de Janeiro/Lima, ALLCA XX, Coll. « Archivos », n° 16, 1996, p. 361).

⁷³ JAKOBSON, Roman, « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 33.

⁷⁴ On retrouve, d'ailleurs, exactement la même gêne à l'égard du conventionnel dans un récit de jeunesse, « Demetrio » [1953] : « Únicamente la amistad que me unía a Demetrio me incitó a emprender investigaciones para las que no encuentro otro adjetivo que el clásico de minuciosas » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Demeterio » [1953], *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 481).

[...] Moro fue el primero o el que con mayor calidad y empeño y sacrificio irrigó la poesía latinoamericana con lo que el surrealismo podía tener de nuevo y de fecundo, pero por ello mismo era el agente de un movimiento que lo precedió y al cual se adhirió y enriqueció. Vallejo en cambio creó, él solo, todo un movimiento, removió y sacudió la poesía en lengua española y la modificó, no diré para siempre, pero al menos por un largo período, sin el apoyo de ninguna doctrina preestablecida, sin otro recurso que su propio poder de invención⁷⁵.

Selon Ribeyro, d'une part, Moro se consacrerait au même travail d'autoinscription dans une tradition plus large à la façon de Valéry et, d'autre part, Vallejo serait tout aussi novateur qu'Apollinaire dans son approche rupturiste de la poésie. L'auteur de *La tortuga ecuestre* (1957) ne ferait que reproduire un mouvement international dans une autre latitude (« agente de un movimiento que lo precedió ») et celui de *Trilce* (1922) est valorisé par une double métaphore tectonique à même de signifier sa capacité d'ébranlement vis-à-vis de toute tradition antérieure (« removió y sacudió la poesía en lengua española »). Cette valorisation de la nouveauté place l'écrivain dans une position démiurgique, d'ailleurs très certainement encouragée par la médiatisation de son image et les attentes croissantes d'un public à la recherche de produits (culturels) nouveaux, où la singularité de son œuvre se mesure à sa capacité à surprendre son public. Cette admiration de l'originalité, enfin, se poursuit jusqu'à sa dernière publication en 1989, lorsqu'il fait dire à son *alter ego* Luder : « Grandes artistas son los que dan origen a una escuela —dice Luder—. Pero prefiero a los que desalientan con su obra toda tentativa de imitación »⁷⁶. Ainsi, le cheminement moderniste qui avait débuté dans les années 1950 atteint ici son paroxysme lorsqu'il s'attarde sur un extrême du nouveau ou une nouveauté de l'extrême qui fait de l'invention prétendument absolue un critère de découragement pour les artistes futurs.

Par conséquent, nous avons vu que l'anticlassicisme ribeyrien entendu comme un appétit vers les valeurs axiologiques de la modernité postromantique (rupture, innovation, originalité) constitue une constante de réflexion qui traverse toute sa production, de « La huella » (1952) jusqu'à *Dichos de Luder* (1989). Mais, aiguillonné par cet intérêt à la fois choisi et contraint et, plus précisément, par l'idée selon laquelle on doit être « contemporain de ses contemporains », si l'on peut dire, Ribeyro ne s'en tient pas à consigner sa quête de

⁷⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 26/10/76], *op. cit.*, p. 506-507.

⁷⁶ *Id.*, *Dichos de Luder*, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1989, p. 22.

modernité car, de même, il passe à l'acte en esquissant des projets formels qui l'autoriseraient à partager leur présent.

B. Projets inédits : le néoavant-gardisme de « Néologies », « Engaste » et *Conmutaciones*

La publication de « La huella » (1952) constitue donc un premier jalon d'un intérêt continu pour les formes de la modernité que Ribeyro entretient en parallèle avec une œuvre dite classique pendant une quarantaine d'années. En effet, cette toile de fond se construit aussi autour d'un suivi de l'actualité des néoavant-gardes européennes et du *boom* latino-américain à la recherche d'un complément ou d'un contrepoint critique vis-à-vis de sa propre pratique. La possibilité de ce dialogue entre ses goûts littéraires et la contemporanéité se caractérise par un discours polémique que Ribeyro s'adresse à lui-même, souvent harassé de ne pas savoir comment s'adapter à l'air du temps, cet « oiseau qui se trouve partout et nulle part »⁷⁷, pour reprendre la métaphore d'Octavio Paz. S'agit-il alors d'une mise en scène intentionnelle du *pathos* ou bien du témoignage douloureux d'un artiste peinant à respecter les dogmes de l'actuel ? Comment vit-il l'engagement dans une écriture qui d'après lui « progresse » mais qui selon lesdits Modernes « régresse » ?

Nous verrons que ce cadre autocritique prolonge une problématique anticlassique qui ne cesse de questionner ses propres résistances face à une histoire littéraire moderne qui, pour l'instant, lui tourne le dos. Cependant, cette scission entre un idéal anticlassique et ses propres pratiques *a priori* traditionnelles n'aboutit pas uniquement au récit d'un déchirement qu'il consigne dans le corpus parafictionnel dans l'attente d'une quelconque consolation. En effet, celle-ci passe aussi par l'ébauche de plusieurs projets avant-gardistes, certes inédits mais longuement réfléchis, qui prouvent l'existence d'un Ribeyro travaillé par la problématique du présent. Afin de déceler la portée esthétique de cette curiosité parallèle pour l'avant-garde, nous étudierons un premier projet que nous nommons « Néologies » (1960-1984), où Ribeyro s'intéresse à plusieurs reprises au renouvellement des signifiants pour désigner le monde. Puis, un deuxième projet qui correspond à la technique de l'« engaste » (1976) qui consiste à imaginer un cadre textuel pour mettre en valeur un texte allographe. Et, enfin, un troisième, *Conmutaciones* (1977), qui correspond à un recueil de récit courts synthétisant les principales techniques des avant-gardes historiques et/ou celles prisées par une modernité toujours changeante.

⁷⁷ PAZ, Octavio, « La búsqueda del presente » [08/12/90], *Obras completas*, III, *op. cit.*, p. 41. La traduction nous appartient.

Ces trois passages à l'écriture s'inscrivent dans une inquiétude plus large que Ribeyro éprouve sous la forme d'un questionnement interne. Faisant porter l'originalité de l'écriture sur un apport individuel qui va jusqu'à renouveler le signifiant et son agencement phrastique, Ribeyro s'achemine naturellement vers un premier projet inédit et fragmenté que nous avons intitulé « Néologies » (1960-1984) :

Después que se publique mi novela [*Crónica de San Gabriel*] y el libro de cuentos europeos [*Los cautivos*] que estoy terminando, tengo la intención de escribir una novela de vanguardia, con carácter experimental, destinada a fraguarme un nuevo lenguaje y una nueva forma de expresión. Me siento un poco agotado dentro de los cánones del relato convencional y constreñido a decir cosas banales en un lenguaje banal⁷⁸.

Au début des années 1960, alors lassé par l'impersonnalité de certaines conventions, Ribeyro souhaite entreprendre un projet romanesque dont la réflexion avant-gardiste porterait sur « un nouveau langage et une nouvelle forme d'expression », en l'occurrence, sous la modalité d'une entreprise néologique. Ce renouvellement de fond en comble des outils linguistiques qu'il considère « socialisés » (Jakobson) fonctionne en fait comme une réappropriation de l'altérité propre à toute langue car « la néologie vient “ idéalement ” apporter un compromis quant à la question de cette propriété du langage »⁷⁹. En malmenant le rapport entre signifiant et signifié, en pétrissant cette matière pour la faire sienne, Ribeyro cherche à fuir « les canons du récit conventionnel [étant] contraint de dire des choses banales dans un langage banal », c'est-à-dire à s'acheminer vers l'invention certes ponctuelle mais existante d'un ensemble de mots nouveaux qui « ne font jamais que signifier la pratique névrotique du langage, les multiples tentatives de “ levée ” du refoulement »⁸⁰.

En effet, le champ lexical de l'obstacle et de la contrainte (« un poco agotado dentro de los cánones », « constreñido a decir ») renvoie toujours à cette même conventionnalité que le premier Ribeyro anticlassique cherche à contester. Cette affirmation a pour l'instant la valeur d'un manifeste, d'une prise de position qu'il souhaite diffuser par l'interview dans *La Gaceta de Lima* dont est tiré l'extrait. Elle constitue en ce sens un avertissement à l'adresse du

⁷⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par LA GACETA DE LIMA, « Discusión de la narración peruana » [1960], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 22-23.

⁷⁹ JEUDY, Henri-Pierre, « Essais sur la néologie », *L'Homme et la société : linguistique, structuralisme et marxisme*, n° 28, Paris, 1973, p. 124 [Consulté le 21/01/14 dans : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/homso_0018-4306_1973_num_28_1_1810].

⁸⁰ *Ibid.*, p. 117.

champ littéraire qu'il vise outre-Atlantique, au Pérou, afin de le piquer de curiosité et de l'intéresser au sort d'un écrivain qui, conformément à la logique rupturiste propre à la modernité littéraire, va changer de cap esthétique. Cependant, il faudra attendre dix-sept ans avant de retrouver la première trace de cette entreprise que Ribeyro couche sur le papier de son journal en 1977 :

Magus entulemia zotimos argentilo saler trapemio carnígeno ampulario per tulimo cántimo galerio amaro túpifo pertinelo agaz faluso mólico nay otal caparlí oliz daritú molaz ármico sumicario antel dumigú irtel grimalo jusipal portilo fima capulio ximeral pal comal emportú laclezio sórbito margalillo ortelio matí capudacio relas miotrape rical póquimo tuleró descarmito ampulullo maquín Palabras inventadas / Llegar a mil o más / Y escribir con ellas un libro⁸¹.

La présentation typographique de ce paragraphe frappe par l'absence de virgules entre les termes et par l'usage des italiques qui signifient tous deux l'hétérodoxie des signifiants par rapport à une norme linguistique, ici celle de l'espagnol. À la fin de celui-ci, trois syntagmes juxtaposés par des barres obliques consignent des notes empessées qui définissent la nature (néologique) des mots, leur nombre et les projets auxquels ils appartiennent. Il s'agit donc de matériaux soigneusement relevés au cours d'une réflexion qui prolonge la déclaration de 1960 dans *La Gaceta de Lima* et que nous avons nommés « Néologies » et non pas « Néologismes » dans la mesure où le premier « se prend toujours en bonne part [et que le deuxième] en mauvaise [car] il y a entre ces deux mots la même différence qu'entre religion et fanatisme, philosophie et philosophisme »⁸².

En effet, il ne faut pas oublier que ce projet ne verra pas le jour et qu'il correspond plutôt à un désir de renouvellement poétique ponctuel. L'exercice néologique pratiqué ici par Ribeyro correspond à un « type de néologie que l'on pourrait appeler littéraire [et] qui correspond fondamentalement aux besoins expressifs de l'auteur »⁸³. Ces « besoins expressifs ou d'expression » naissent, comme nous l'avons vu, d'une confrontation personnelle entre la norme littéraire et/ou linguistique et la pratique d'un Ribeyro qui ne parvient pas toujours à se les approprier. À regarder de plus près, il s'agit de « *mot[s] nouveau[x]* [au sens propre et non

⁸¹ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 30/07/77], *op. cit.*, p. 560.

⁸² MERCIER, L. S., cité par GUILBERT, Louis, « Théorie du néologisme », *Cahiers de l'Association Internationale d'Études françaises*, n° 25, Paris, 1972, p. 9.

⁸³ ROMERO GUALDA, M. V., « Hacia una tipología del neologismo literario », *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVII, n° 4, 1978-1979, p. 146. La traduction nous appartient.

pas de] *sens nouveau*[x] d'un vocable déjà existant »⁸⁴, autrement dit, ces néologies le sont avant tout sur le plan du signifiant car elles inventent des réalités morphologiques et phonétiques inédites. Mais, y a-t-il une singularité ribeyrienne dans cette incursion néologique ou bien s'agit-il d'une excursion propre à d'autres auteurs soumis au même *épistémè* du moderne au XX^{ème} siècle ? Est-il possible ainsi qu'en cherchant à se démarquer d'une tradition contraignante, il en intègre une autre tout aussi connotée ?

De fait, les cinquante-deux néologies inventées par Ribeyro en 1977 sont à penser dans un ensemble historique et culturel plus large qui détermine, par le biais d'une tradition lointaine et d'une tradition récente, leurs formes et leurs enjeux. En effet, ces nouveaux signifiants appartiennent à une sous-branche de la néologie, la « jitanjáfora »⁸⁵, qui, en Amérique latine, « [fut] inventée en 1929 par l'humaniste Alfonso Reyes (Mexico, 1889-1959) à partir d'un poème fondationnel pour la “ jitanjáfora ” du poète cubain Mariano Brull (1891-1956) »⁸⁶. Le projet de Brull, par opposition à celui de Ribeyro, cherchait à systématiser la « création de la “ jitanjáfora ”, qui trouve bientôt une place privilégiée parmi les expérimentations des avant-gardes : les œuvres d'Ignacio B. Anzoátegui, “ Nuevo código de jitanjaforizar ”, rendent compte de [sa] popularité »⁸⁷, c'est-à-dire qu'il parvient à avoir une portée continentale alors que celui de Ribeyro demeure dans la sphère parafictionnelle au titre d'une réaction face à la conventionnalité du « langage banal ». En revanche, leurs expérimentations, aussi distantes fussent-elles dans le temps, se ressemblent par les caractéristiques formelles des nouveaux signifiants et par leur motivation avant-gardiste au sens large.

En effet, Brull, Reyes puis Ribeyro créent des « [...] “mots” qui n'ont pas de sens dans lesquels les combinaisons sonores acquièrent des reliefs insoupçonnés »⁸⁸. Par exemple, bien que « carnígeno », « cántimo », « amaro », « pertinelo », « caparlí » ou « sórbito » ne

⁸⁴ RIFFATERRE, Michel, « La durée de la valeur stylistique du néologisme », fascicule réédité de *The romantic review*, vol. 44, n° 4, décembre, 1953, p. 282.

⁸⁵ Il s'agit de mots ou d'expressions inventées qui n'ont aucune signification et dont la valeur et l'intérêt poétique portent notamment sur leur capacité phonique à suggérer des associations avec d'autres signifiants et signifiés existants.

⁸⁶ ARRIBAS, José Miguel Lorenzo, « Jitanjáfora astignante » [01/02/07], *Rinconete, Centro Virtual Cervantes* [Consulté le 22/01/14 dans : http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/febrero_07/01022007_01.htm]. La traduction nous appartient.

⁸⁷ EGUREN GUTIÉRREZ, Luis Javier, *Aspectos lúdicos del lenguaje: la jitanjáfora, problema lingüístico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987, p. 54.

⁸⁸ *Ibid.*

disposent pas d'un signifié linguistique, grâce aux affinités morphologiques et phonétiques qu'ils entretiennent avec d'autres signifiants conventionnels, on peut aisément les associer aux termes « carnívoro » (carnivore), « cántico » (cantique), « amargo » (amer), « pertinente » (pertinent), « capulí » (cerisier) ou « sórdido » (sordide), respectivement. Cette similitude technique est doublée d'une similitude intentionnelle car les néologies ribeyriennes rejoignent aussi celles de ces deux précurseurs dans leur « [...] objectif [...] typiquement avant-gardiste [qui consiste à] faire que le son l'emporte sur la métaphore et que les effets acoustiques et musicaux s'imposent au-delà des effets visuels »⁸⁹. Cherchant une originalité qui puisse devenir sa marque, Ribeyro reprend un exercice fortement connoté dans l'histoire des avant-gardes afin d'atteindre et d'habiter le contemporain. Ainsi, son geste anticlassique rejoint celui d'une avant-garde lointaine (Brull, Reyes) mais aussi celui d'une avant-garde relativement récente dans *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro ou encore et en particulier de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar qui invente le « glíglico »⁹⁰. Bien que cette ébauche prometteuse de 1977 à propos des « Néologies » demeure aujourd'hui inédite, sept ans après, en 1984, lors d'une conférence dans l'auditorium de la Banque Nationale à Lima, Ribeyro révèle à son auditoire un chantier d'écriture dans cette même continuité :

Ahora, entre los libros actuales, porque naturalmente sigo escribiendo, tengo por lo menos dos. Un libro, un poco raro si se quiere, se basa en la invención de una nueva lengua, quiero decir que estoy tratando de inventar una nueva lengua. Esto puede parecer un disparate, pero es cierto, no solamente desde el punto de vista del vocabulario, sino también desde el punto de vista de la gramática, de la construcción, de la morfología. Por lo menos ya tengo un centenar de palabras inventadas, incluyendo sustantivos, verbos, adjetivos, etcétera, y de lo que se trata es de escribir un libro con estas palabras y me he dado cuenta de que para escribir un libro no es necesario disponer de cinco mil o diez mil términos. Se puede escribir un libro perfectamente con 500 palabras. Entonces simplemente estoy esperando la ocasión de llegar a tener un número viable de palabras

⁸⁹ *Ibid.*, p. 55. La traduction nous appartient.

⁹⁰ Les ressemblances entre la néologie ribeyrienne et le « glíglico » cortazarien, tous deux héritiers de la « jitanjáfora » de Reyes et de Brull, sont flagrantes sur le plan formel : « Una leve reglamentación sería la de la jitanjáfora, texto cuyo único molde es la sugestión de ideas por medio de un lenguaje inventado. Un ejemplo claro se encuentra en el glíglico, idioma ideado por el personaje de La Maga en la obra *Rayuela* de Cortázar. Este lenguaje ficticio cuenta con su mayor producción en el capítulo 68, cuyo comienzo es el siguiente: “Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes” » (MORALES BENITO, Lidia, « Las reglas del juego: teoría y práctica del juego en la literatura », *Les Ateliers du SAL*, 1-2, Paris, CRIMIC, Université de Paris-Sorbonne, 2012, p. 277, [Consulté le 22/01/14 dans : <http://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2012/11/18morales.pdf>]).

para escribir un libro con este lenguaje absolutamente inventado, incluso traduir otras obras a este lenguaje⁹¹.

Si tant est que ce livre, « un peu étrange si l'on veut » et encore inédit, constitue le prolongement de la déclaration à *La Gaceta de Lima* en 1960 et aux notes préparatoires de 1977, il importe de souligner tout d'abord une évolution⁹² dans la recherche avant-gardiste qui ne concerne plus strictement l'invention ou la réinvention des signifiants mais qui englobe à présent aussi bien la grammaire (« gramática ») que la syntaxe (« construcción »). Cette évolution est aussi quantitative dans la mesure où, d'après son propre témoignage, il disposait de cinquante deux néologies en 1977 et qu'alors, en 1988, il dispose environ du double (« un centenar de palabras inventadas »). En revanche, ces deux éléments de progression contrastent avec l'horizon formel qu'il s'est fixé pour que l'entreprise des « Néologies » puisse voir le jour. Souhaitant atteindre les cinq cents mots et ne disposant que d'une centaine, c'est-à-dire d'un cinquième, on peut comprendre que le projet soit resté au stade d'un horizon parafictionnel, toujours en-deçà d'une modernité où « chaque rencontre est une fuite »⁹³. C'est pourquoi, face à la question du journaliste Jorge Coaguila en 1991 à propos du « roman d'avant-garde » annoncé en 1960, Ribeyro préfère la contourner en évoquant les années qui se sont écoulées : « J.R.R.: Ah, claro, esa es una entrevista que me hicieron en 1960 para *La Gaceta de Lima*. Vea usted la cantidad de años que han pasado, 1960, estamos 1991, treinta y un años »⁹⁴.

En effet, le projet des « Néologies » (1960-1988) dont nous avons tenté de reconstruire la genèse, les caractéristiques et les enjeux à l'égard de l'impératif moderne, représente la première manifestation avant-gardiste à prendre en compte suite à la publication de « La huella » (1952) pour reconstruire une brève histoire de l'anticlassicisme ribeyrien. La deuxième manifestation avant-gardiste que nous souhaiterions aborder porte sur l'exercice

⁹¹ RIBEYRO, Julio Ramón, « Ribeyro habla de su obra » [1984], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 140.

⁹² Le journaliste Paco Carrillo, présent dans la salle, dans un article qu'il écrira à la sortie de la conférence, rapporte un enthousiasme certain de Ribeyro à l'égard de ce projet avant-gardiste car il est « décidé à le mener à terme » : « Ribeyro también habló de dos trabajos en proyecto. El primero está basado en la invención de una lengua propia, de un vocabulario especial, de una nueva sintaxis, que le permita escribir más o menos completas con un bagaje no mayor de 500 palabras. Comprende que este proyecto es casi una broma pero está empeñado en llevarlo adelante » (CARRILLO, Paco, « Ribeyro y sus raíces » [30/04/84], *Kartel*, n° 3, Lima, Editora Latina S.A., 1984, p. 39).

⁹³ PAZ, Octavio, « La búsqueda del presente » [08/12/90], *Obras completas*, III, *op. cit.*, p. 41. La traduction nous appartient.

⁹⁴ COAGUILA, Jorge, « Uno » [1991], *Ribeyro: la palabra inmortal* [1995], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2008, p. 28.

intertextuel que Ribeyro appelle « engaste » (1976) et qu'il théorise suite à la lecture d'une lettre de Felipe de Segovia de Balderábano Briseño, maître tisserand à Jauja au XVI^{ème} siècle, à l'adresse de Lope García de Castro, gouverneur provisoire du Pérou et président de la Real Audiencia de Lima, datée du 3 décembre 1561 :

Leyendo una colección de documentos sobre Historia del Perú encuentro una linda carta de Felipe de Segovia, vecino de Jauja, dirigida al licenciado Lope García de Castro, en 1566, que es en sí una pequeña joya narrativa, lo que me hace pensar una vez más en la técnica literaria del *engaste* que hace un tiempo pensé utilizar. El *engaste* consiste en incluir literalmente un texto ajeno dentro de uno propio, con el objeto de resaltar su valor. No debe confundirse con el *collage*, en el cual el efecto se logra no por el valor del objeto *collé*, pues éste por lo general es un objeto o figura neutro o indiferente, sino por la disposición que se le da dentro de una estructura. En el *engaste* en cambio lo engastado tiene ya un valor artístico, pero que no había sido apreciado como tal debido a que estaba inmerso o formaba parte de un dominio no literario o no artístico. Así como la carta de Segovia, hay, deben haber, cantidades de textos (cartas, fragmentos de diarios, informes, avisos publicitarios, sentencias judiciales, periodos de sermones, etc.) que puede ser engastados. El engastador, en realidad, sólo debe construir un marco para que la pieza se luzca. Palma, en este sentido, fue un precursor de este procedimiento, con la diferencia de que él modificaba la joya y muy rara vez la colocaba tal cual⁹⁵.

La découverte de ce manuscrit, publié par Manuel de Odriozola en 1872 et conservé à la Bibliothèque Nationale de France⁹⁶, l'incite à réfléchir sur une nouvelle approche d'un type d'intertexte, ici la citation, qui, de fait, pose « [...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »⁹⁷. L'« engaste » ou sertissage ribeyrien consiste à travailler cette « coprésence » en insérant un texte allographe *a priori* non littéraire dans un texte homographe qui est censé souligner, voire révéler son intérêt artistique. Ce procédé serait à

⁹⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 13/01/76], *op. cit.*, p. 481-482.

⁹⁶ Dans la mesure où nous n'avons aucune trace de mise en œuvre de l'« engaste », il serait hasardeux de proposer une analyse de l'édition originale du texte consulté par Ribeyro (voir ODRIOZOLA, Manuel de, *Documentos históricos del Perú: colectados y arreglados por el coronel Manuel de Odriozola*, Lima, Imprenta del Estado, III, 1872, p. 6-8) car l'intérêt du procédé réside surtout dans l'art de sa recontextualisation. En revanche, il importe de signaler qu'il s'agit d'un document historique où Felipe de Segovia narre — par le biais d'un discours à la première personne du singulier, le sien, et d'un discours indirect, celui du traître qui l'a prévenu, tous deux haletants — le début d'une rébellion indigène à Jauja afin que l'autorité coloniale, représentée par Lope García de Castro, prenne des mesures pour y remédier. La littérarité que Ribeyro aurait pu mettre en valeur par la création d'une glose d'encadrement résiderait, entre autres, dans l'excellente distillation d'éléments narratifs que le discours indirect rapporte et dévoile progressivement à propos du complot.

⁹⁷ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

ranger dans la catégorie de la citation selon Genette dans la mesure où le texte-source demeure intact et que son interprétation est orientée par des éléments formels et contextuels qui interdisent son traitement en tant qu'« isolat »⁹⁸.

Cependant, comme le remarque Ribeyro, la singularité de cette recontextualisation nous oblige à la distinguer du collage où la valeur du texte inséré repose davantage sur son agencement que sur ses qualités intrinsèques. En effet, s'appuyant sur l'image du sertissage, Ribeyro fait de l'écriture un acte d'orfèvrerie et transforme l'écrivain en un « hacedor » au sens bourgeois, un faiseur de cadres textuels qui s'efface derrière les chefs-d'œuvres inconnus et capables de nous renvoyer à l'actuel, c'est-à-dire, au moderne. Le récit de Felipe de Segovia, par exemple, pourrait servir de modèle pour des genres plus récents tels que le roman policier où la connaissance partielle des événements fait partie des ressorts narratifs qui configurent un récit où la vérité est toujours fragmentée et relative. Ainsi, de même que le bon orfèvre-sertisseur est celui qui garantirait la beauté et la conservation d'une pierre précieuse en lui fournissant un support pour l'exhiber, de même, le bon écrivain-sertisseur est celui qui saurait faire ressortir l'intérêt d'un texte-joyau en lui fournissant un écrin textuel qui puisse mettre en valeur sa littéarité afin de l'extraire de l'oubli.

La dernière dimension de ce procédé est à déduire de la mention à Ricardo Palma comme étant le premier à avoir pratiqué le sertissage littéraire⁹⁹ mais, hélas, en « modifiant le joyau »¹⁰⁰. En effet, l'expression de ce regret nous oriente vers la nature profonde de

⁹⁸ COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 17.

⁹⁹ Le terme d'« engaste », que nous avons traduit littéralement par sertissage, ne correspond *a priori* à aucun procédé repertorié dans les manuels de rhétorique ou de stylistique. Cependant, fin connaisseur du XIX^{ème} siècle, il est possible que Ribeyro se soit inspiré d'une chronique d'Eduardo Bustillo dans *La ilustración española y americana* (1876) qui relate le malheur d'une Madrilène, la « señora Paca », dont le langage populaire est dépourvu d'« engaste literario », c'est-à-dire d'ornements, lorsqu'elle raconte la disparition de son fils : « Yo no podría, por mucho que esforzara mi humilde ingenio, trasladar aquí la relación de la señora Paca con todo el vigor de colorido, con toda la riqueza y exuberante gracia de detalles con que salió de los labios de la madre del joven carpintero. Aquella naturalidad en la expresión; aquellas transiciones bruscas, pero al mismo tiempo bellas, de la narración pura y llana a las observaciones y comentarios ingenuos sobre los propósitos y esperanzas del hijo y las cuentas galanas de la nuera; aquella lujosa confusión de epigramas sin engaste literario, y pensamientos filosóficos sin la afectación de la ciencia y del estudio » (BUSTILLO, Eduardo, « ¡Hoy sale... ¡hoy! (Cuadro lastimoso) » [08/11/1876], *La ilustración española y americana*, n° 41, 20^{ème} année, Madrid, 1876, p. 282).

¹⁰⁰ Comme le remarque Bernard Lavallé, bien que Palma ait puisé la matière de ses « tradiciones » notamment dans les *Tesoros verdaderos de las Indias en la historia de la gran provincia de San Jaun Bautista del Perú* (1681) de Juan Meléndez, les fragments « sertis » dans le corpus palmien font surtout l'objet d'une réécriture car « au-delà de ses aspects purement littéraires [,] l'art du conteur, aussi accompli fût-il chez [lui], dépassait le cadre esthétique et offrait une certaine image du passé colonial sous-tendue par une sensibilité personnelle bien définie, des prises de position philosophiques déclarées qui tout en respectant, avec quelque liberté il est vrai, la

l'« engaste » comme étant en fait un procédé-hommage où « la force de l'œuvre-source [est signalée par un auteur qui se présente] comme emprunteur et [qui] renvoie autant à l'image-source qu'à son auteur »¹⁰¹, c'est-à-dire comme une modalité de l'intertextualité qui valorise le méconnu ou l'inconnu, qui lui rend symboliquement un dû par rapport aux réponses qu'elle apporte aux interrogations du présent.

La troisième et dernière incursion avant-gardiste de Ribeyro est contemporaine à l'« engaste » de 1976, car le projet de *Conmutaciones* prend forme la même année mais onze mois plus tard. Il se présente sous la même forme d'une prise de notes préparatoires pour un travail sinon inabouti du moins inédit dont les indications poétiques sont extrêmement précises à l'instar d'une esquisse avant son exécution définitive. Cette fois-ci, dans la lignée rupturiste du « roman d'avant-garde » annoncé en 1960, Ribeyro se propose d'écrire une « une série de récits courts purement expérimentaux, en appliquant à chaque fois une technique différente, souvent inédite ». Le titre de cette publication « expérimentale », *Conmutaciones*, à nouveau sous le signe du changement comme avatar du contemporain, annonce un nouveau revirement quant aux moyens d'affronter la matière littéraire dont la valeur programmatique, du moins souhaitée, semble manifeste :

Después de publicar el tercer volumen de *La palabra del mudo* —comienzos del 77, supongo— pensar seriamente en *Conmutaciones*. Serie de cuentos puramente experimentales, aplicando en cada uno una técnica diferente, muchas veces inédita. Algunos están ya pensados: en “Claro de luna” aplicar al relato el *tempo* de la sonata de Beethoven en sus tres movimientos; en “Caja de cambios” relatar la historia en cuatro velocidades sucesivas y una marcha atrás; “Muñeca rusa” es un cuento metido dentro de otro cuento, mediante el sistema de paréntesis, guiones y corchetes, que se abren y se cierran, dejando al centro el más breve y sólido de los relatos; “Engaste” es el texto conocido (fragmento de un clásico o crónica histórica) enmarcado en un relato imaginario que modifica su sentido; “Anamorfismo” es más bien un ensayo tipográfico, texto que sólo se puede leer gracias a un espejo; para “Bola de nieve” releer algunos cuentos de Buzzati, en el que existe en embrión esta técnica; finalmente “Fuga a cuatro voces”, el más complicado, son las cuatro historias —más una receta de cocina que surgen mientras un niño le cuenta a su mamá la película que ha visto esa tarde. Ver también la posibilidad de exacerbar lo no dicho, algo así como

lettre de l'histoire pouvaient lui donner un sens bien à leur manière » (LAVALLÉ, Bernard, « Ricardo Palma miniaturiste : la tradición “ Oficiosidad no agradecida ” et ses sources », in PALMA, Ricardo, *Tradiciones peruanas*, Madrid, CSIC, 1993, p. 592).

¹⁰¹ PAYANT, René, « Bricolage pictural. L'art à propos de l'art », *Vedute : pièces détachées sur l'art (1976-1987)*, Laval, Trois, 1987, p. 53-67.

Henry James + Henry Moore, un relato en el cual el silencio sea tan importante como la voz, así como en las esculturas del autor citado no son las formas sólidas sino el espacio que las separa lo que da sentido a la obra¹⁰².

La publication du troisième volume de son œuvre anthologique chez Seix Barral au début de 1977 semble être à l'origine de ce changement de cap esthétique. Persistant à écrire des récits courts malgré l'indifférence des instances de canonisation européennes et propres au *boom* latino-américain, ce besoin de transformation poétique vers un avant-gardisme plus conforme aux attentes du contemporain se fait de plus en plus pressant comme le montrent la valeur jussive de l'infinitif « penser » et la valeur sommative de l'adverbe « sérieusement ». Les huit nouvelles projetées se rejoignent en ce qu'elles « appliquent la notion scientifique d'expérimentation aux pratiques esthétiques »¹⁰³, autrement dit, elles se caractérisent par l'existence d'un postulat ou d'une intention formelle qui préexiste à leur mise en œuvre.

À nous pencher sur cet avant-texte comme « une sorte de méditation à haute voix sur la possible “ mise en œuvre ”, un jeu d'hypothèses, d'alternatives, de questions-réponses, d'autoinjonctions et d'évaluations autoréflexives à propos d'un projet d'écriture [...] d'où devrait découler [...] un acte scriptural »¹⁰⁴, force est de constater qu'il reprend en fait les modalités formelles de plusieurs avant-gardes historiques qui cherchaient à renouveler les « modalités artistiquement institutionnalisées »¹⁰⁵ — les jeux typographiques d'Apollinaire (1918), par exemple, ou la musique atonale et dodécaphonique de Stravinsky (1909) — mais dans un espace-temps propre au Paris des années 1970 où elles ne sont plus d'actualité au sens strict. Par conséquent, comment expliquer que Ribeyro se glisse dans un paradigme si connoté et anachronique ?

Le poids symbolique et historique des techniques avant-gardistes que Ribeyro voudrait actualiser en 1976 s'inscrirait dans le sillon d'une tradition anticlassique notamment vingtiémiste. En effet, nous pourrions classer les huit récits courts escomptés en cinq sous-ensembles esthétiques qui renvoient à plusieurs types d'expérimentations afin d'établir les

¹⁰² RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 20/11/76], *op. cit.*, p. 509.

¹⁰³ YURKIEVICH, Saúl, *La moviedza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996, p. 97. La traduction nous appartient.

¹⁰⁴ GRÉSILLON, Almuth, « Langage de l'ébauche : parole intérieure extériorisée », *Langages*, n° 147, 2002, p. 21.

¹⁰⁵ VERANI, Hugo J., « Las vanguardias literarias en Hispanoamérica », in SOSNOWSKI, Saúl (Éd.), *Lectura crítica de la literatura americana: vanguardias y tomas de posesión*, III, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997, p. 9. La traduction nous appartient.

filiations historiques qu'il aurait souhaité réactiver pour se frayer un chemin dans le contemporain.

Le premier (1) sous-ensemble (« Claro de luna » et « Fuga a cuatro voces ») fait écho aux entrecroisements formels entre musique et littérature qui touchent à la question du rythme et de la polyphonie comme dans *A la recherche du temps perdu* (1913) de Proust où il existerait, par exemple, « une structure symétrique, dont le centre serait la ville de Combray et ses ailes le chemin de Swann et le chemin de Guermantes, le tout renforcé par une structure musicale dont le modèle serait l'orchestration wagnerienne »¹⁰⁶. Le deuxième (2) sous-ensemble (« Caja de cambios ») s'appuie sur la métaphore machiniste et technophile de la boîte de vitesses dans la lignée des avant-gardes qui essayaient d'« établir des correspondances avec la rationalité technologique »¹⁰⁷ telles que dans le *Manifesto dell'arte meccanica* (1923) de Prampolini, Pannaggi et Palaolini. Le troisième (3) sous-ensemble (« Muñeca rusa » et « Engaste »¹⁰⁸) joue sur les rapports entre fragment et totalité à l'instar de *La répudiation* (1969) de Rachid Boudjedra qui, conformément à l'esthétique du Nouveau Roman, travaillait sur l'« enchâssement d'un certain nombre de récits [qui] dérive[nt] vers d'autres lieux de la mémoire et de la fabulation »¹⁰⁹. Le quatrième (4) sous-ensemble (« Anamorfismo ») s'attarde sur la typographie comme support d'une « [...] passion pour le jeu [...] dans le sillon du ludisme que [Dadá] pratiquait à l'époque »¹¹⁰ où il s'agit d'utiliser un miroir pour lire un texte à l'envers, de la même façon que les *Calligrammes* (1918) de Guillaume Apollinaire contraignaient le lecteur à orienter le support du livre pour en faciliter la lecture. Et, finalement, le cinquième (5) sous-ensemble (« un relato en el cual el silencio sea tan importante como la voz ») s'inspire notamment des réflexions modernes sur le blanc

¹⁰⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, « Las alternativas del novelista » [1970], *La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, 1976, p. 115-116. La traduction nous appartient.

¹⁰⁷ YURKIEVICH, Saúl, *La movediza modernidad, op. cit.*, p. 97. La traduction nous appartient.

¹⁰⁸ On constate que ces onze mois de réflexion ont modifié le projet initial de l'« engaste » qui, en janvier 1976, prévoyait de « construire un cadre pour mettre en valeur la pièce » et propose en novembre de la même année de sertir un texte allographe « encadré dans un récit imaginaire qui modifie son sens ».

¹⁰⁹ SAIGH BOUSTA, Rachida, « Écriture d'une autobiographie plurielle : ouverture du Moi éclaté sur le monde dans l'œuvre de Rachid Boudjedra et d'Alain Robbe-Grillet », in HOMUNG, Alfred, et RUHE, Emstpeteter (Éds.), *Autobiographie et avant-garde*, Tübingen, G. Narr, 1992, p. 202.

¹¹⁰ ORTEGA, Norma Angélica, *Vicente Huidobro: Altazor y las vanguardias*, Mexico, UNAM, 2000, p. 272

typographique dans la prose comme, pour donner un seul exemple, dans *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo où il existe « un silence agissant, qui argumente »¹¹¹.

Cherchant des procédés types propres à l'anticlassicisme afin d'habiter — enfin ? — un présent historique et générationnel, Ribeyro réagit de façon quelque peu caricaturale à l'indifférence du canon contemporain. En effet, ces « technique[s] différente[s], souvent inédite[s] » n'ont qu'une originalité partielle car en soi elles n'ont pas été inventées par Ribeyro et que leur réactualisation brute est assez anachronique dans les années 1970. Par conséquent, ces allusions aux avant-gardes historiques du XX^{ème} siècle — dadaïsme, futurisme, surréalisme, entre autres — sont à considérer plutôt comme une réaction érudite qui serait née des instigations formelles que lui impose la modernité.

Ainsi, si nous avons pensé le projet de *Conmutaciones* (1976) comme une réponse personnelle à une attente contextuelle et épistémologique du moderne, il convient de signaler que cette ébauche constitue aussi un passage à l'acte qui fait suite à l'attention constante prêtée à l'actualité anticlassique dès 1970 dont témoigne notamment son célèbre article « Las alternativas del novelista ». En effet, lorsque Ribeyro y décrit la palette poétique dont il dispose pour s'exécuter dans l'art du roman, il procède à de nombreuses énumérations de noms propres, de techniques et de parutions avant-gardistes plus ou moins récentes qui sont manifestement le fruit de lectures personnelles et d'un vif intérêt pour le sujet au point d'en écrire un article savant. Ce texte nous intéresse dans la mesure où, premièrement, il constitue une preuve indirecte d'une recherche sur un univers esthétique aux antipodes du classicisme ribeyrien tel qu'il a été étudié et, deuxièmement, parce qu'il nous autoriserait à relire le projet inédit de *Conmutaciones* comme l'aboutissement d'un « désir mimétique », pour reprendre le concept de René Girard, à l'égard des traditions consacrées par le contemporain.

Le protocole de création choisi par Ribeyro lors de l'ébauche de *Conmutaciones* (1976) est identique à celui des exemples avant-gardistes qu'il étudie six ans auparavant dans « Las alternativas del novelista » (1970). En effet, dans les deux cas, il s'agit d'imposer à la mise en forme textuelle des règles ou un cadre théorique qui précède son exécution. Autrement dit, souscrivant à la poétique avant-gardiste en général, la poétique avant-gardiste ribeyrienne invente d'abord des contraintes théoriques qui modèleront ensuite l'objet littéraire

¹¹¹ RODRÍGUEZ PRECIADO, Salvador Iván, « El silencio en Juan Rulfo », *Estudios Sociales*, n° 6, 4^{ème} année, 1^{er} semestre, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2010, p. 24. La traduction nous appartient.

et non pas l'inverse. La normativité — attentes, interdictions, matériaux — se situe dans un amont réfléchi et ne découle guère d'une pratique qui se découvre au fur et à mesure. Ainsi, à propos de *Ulysses* (1922) de James Joyce, Ribeyro note que « le rigoureux et complexe schéma qui précéda l'élaboration d'*Ulysses*, schéma qui tenait compte d'un parallélisme entre son roman et le poème d'Homère, la distribution des chapitres selon une heure du jour, un organe du corps humain, une couleur, une figure rhétorique, un langage, etc. »¹¹² avait été lui aussi pensé dans l'antériorité au célèbre roman de l'Irlandais, ou encore, dans le même esprit, qu'en « France, le premier à ajuster ses romans à une structure préconçue fut Raymond Queneau qui utilisa le cercle comme schéma général dans son roman *Le chiendent* qui se termine au même endroit où il commence »¹¹³.

Les exemples de théorisation avant-gardiste sont extrêmement riches et se succèdent autour de la récurrence du chiffre douze dans l'œuvre de Malcolm Lowry et en particulier dans *Sous le volcan* (1947), de la mise en œuvre de paramètres architecturaux dans la construction narrative de *Description de San Marco* (1963) de Michel Butor, de la conception d'une structure musicale qui s'inspirerait de la troisième symphonie de Beethoven dans *El acoso* (1956) d'Alejo Carpentier, de la reprise du motif circulaire dans *Les gommes* (1953) d'Alain Robbe-Grillet à l'image du serpent mythologique Ouroboros, de la transposition littéraire de jeux de société tels que les échecs dans *Feu pâle* (1961) de Vladimir Nabokov ou encore de la marelle dans le roman éponyme de Julio Cortázar (1963). Ainsi, la sphère culturelle et historique embrassée par cette liste est clairement vingtiémiste, aussi bien européenne que latino-américaine, conformément à l'épistémè moderne dans lequel Ribeyro souhaiterait s'inscrire et que ses lectures suivent naturellement¹¹⁴.

¹¹² RIBEYRO, Julio Ramón, « Las alternativas del novelista » [1970], *La caza sutil*, op. cit., p. 115. La traduction nous appartient.

¹¹³ *Ibid.* La traduction nous appartient.

¹¹⁴ La consignation rigoureuse de l'actualité des avant-gardes qui commence visiblement lors de la parution de « Las alternativas del novelista » (1970) se prolonge en fait tout au long des années 1970 jusqu'à la rédaction d'un nouvel article consacré à l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo) dans « El taller de literatura potencial » (1977). Cette fois-ci, Ribeyro prend parti et défend l'originalité d'une avant-garde contemporaine française, l'OuLiPo fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais, et montrant que l'exercice d'une littérature à contraintes imposées n'est pas le propre des oulipiens mais de toute littérature : « Los oulipianos se defienden diciendo que toda obra literaria es oulipiana, en la medida en que se ciñe a normas preestablecidas y compulsivas que los propios escritores aceptan o inventan para poner a prueba su "gusto apasionado por el obstáculo", para citar a Baudelaire. La verdad es que los ejemplos tomados de la literatura universal demuestran la existencia y la persistencia de este gusto. Los acrósticos y los anagramas son tan viejos como la poesía. La mayor parte de las figuras de la retórica clásica constituyen un desafío para la creación. El

Cette recherche bibliographique préalable à l'écriture de « Las alternativas del novelista » (1970) alimente et prolonge un intérêt conditionné par une modernité valorisant l'innovation formelle qui, progressivement, poussera Ribeyro à s'identifier avec cette exigence de créer lui aussi un recueil avant-gardiste. En effet, à notre sens, la lecture des ces expérimentations construit une « triangulation érotique », pour reprendre le concept de René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), qui, en dernière instance, aboutit à l'ébauche de *Conmutaciones*. Si les instructions d'écriture esquissées en 1976 épousent celles des exemples précédemment étudiés, à savoir antéposer la théorie à la mise en pratique de certaines techniques fortement connotées sur le plan historique, c'est parce que Ribeyro a appris à convoiter un modèle de modernité que les instances de canonisation et l'histoire littéraire lui signalent comme un vecteur de succès. En effet, Girard se réfère à cette triangulation entre sujet, objet et médiateur du désir qui s'appuie sur l'exemple du Quichotte dont « l'existence chevaleresque est l'imitation d'Amadis au sens où l'existence du chrétien est l'imitation de Jésus-Christ »¹¹⁵ et qui nous semble opérationnelle pour clore cette réflexion à propos de *Conmutaciones*. Le désir du Quichotte (sujet) d'imiter les preux chevaliers qui galopent dans ses romans préférés (médiateurs) afin de prolonger lui-même leurs aventures dans la vie réelle (objet) est semblable à l'envie qu'éprouve Ribeyro (sujet) d'imiter les avant-gardistes (médiateurs) en tant que héros de la modernité, afin d'attirer l'attention du canon occidental contemporain sur son œuvre littéraire (objet). Son besoin de modernité est mimétique dans la mesure où, jusqu'alors, il ne parvient pas à s'affranchir des valeurs axiologiques imposées par son temps qui conditionnent la perception de son travail et même celle de sa propre personne.

Ainsi, ces trois projets avant-gardistes — les « Néologies » (1960-1984), l'« engaste » (1976) et *Conmutaciones* (1977) — sont ébauchés parallèlement à l'écriture d'une œuvre formellement conservatrice dans un esprit de contrepoint, voire de dépassement esthétique mais aussi et surtout pour satisfaire un horizon d'attente contemporain auquel Ribeyro a

soneto, son sus reglas tan rígidas, ¿no es ya un ejemplo oulipiano? La división de la tragedia antigua en cinco actos, de los poemas épicos en cantos, de las novelas en capítulos, demuestran la existencia de cánones que, en mayor o menor grado, estructuran el discurso literario. De Rabelais a Nabokov, de Sterne a Butor o Roussel, pasando naturalmente por Joyce o por Cortázar, encontramos escritores que han utilizado, cada cual por su cuenta y a su manera, artificios de escritura que los oulipianos reivindicaban e intentan racionalizar, catalogar y enriquecer » (RIBEYRO, Julio Ramón, « El taller de literatura potencial » [1977], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 88).

¹¹⁵ GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Hachette, 1985, p. 16.

appris à s'identifier. Cependant, outre leurs conditionnements épistémologiques semblables, il est indispensable de signaler que ces trois textes se rejoignent en ce qu'ils n'ont pas franchi le seuil de la publication. Comment expliquer que, si tant est que l'avant-gardisme fût le passeport vers la modernité et son corollaire de succès, Ribeyro n'ait jamais mené à terme ces esquisses? Fasciné, certes, par les promesses de protagonisme que lui fait miroiter la modernité, en l'occurrence avant-gardiste, Ribeyro est aussi sensible à ses défaillances, à ses contradictions et à ses leures dont il prend conscience concomitamment dès les débuts de sa carrière.

C. « Dénier » la modernité : contre la surestimation de la technique et de l'actuel

Lorsqu'on examine l'identification de Ribeyro à un idéal de modernité portant sur un renouvellement formel d'inspiration avant-gardiste de « La huella » (1952) à *Conmutaciones* (1977), on constate une adhésion à la fois intentionnelle et inconsciente au credo du contemporain. Vivant dans le Paris des années 1950 aux années 1980 en tant que foyer des modernités intellectuelles (Barthes, Doubrovsky, Starobinski) et esthétiques (le Nouveau Roman, le Nouveau Réalisme, la Nouvelle Vague), pour ne citer que quelques exemples, il se construit dans un champ épistémologique où la valeur de l'art littéraire se mesure aussi à sa capacité d'innovation formelle car, au XX^{ème} siècle, celui-ci tend à s'attacher « irrémédiablement à un modèle évolutif, celui de la philosophie hégélienne ou du transformisme darwinien, confondant ceux qui survivent et s'adaptent avec les meilleurs »¹¹⁶.

En effet, face à la marche du temps, Ribeyro s'efforce d'adhérer aux formes d'un contemporain à même de faire la synthèse, mais aussi de détruire et de dépasser une tradition jugée obsolète. Cependant, cet *agôn* esthétique ne se manifeste que par ces projets inachevés que nous avons étudiés comme s'il s'agissait de protestations ponctuelles qui s'essoufflent au regard d'une prise de conscience parallèle des leurres de la modernité. En ce sens, comment s'articulent appétence et méfiance à l'égard du moderne, aussi bien sur le plan conceptuel que chronologique ? Nous verrons que l'offensive ribeyrienne contre le contemporain s'articule autour d'une double remise en question des avatars du moderne, à savoir la technique et la notion d'actualité, qui débouche sur une théorie du regard comme critère pour juger de l'intérêt d'une œuvre.

Bien que dans un premier temps Ribeyro pratique aussi un art qui « ne cherche plus à adhérer au présent mais à anticiper sur lui afin de s'inscrire dans le futur »¹¹⁷, cette course au contemporain lui semble présenter un défaut majeur : elle surestime la technique littéraire au point d'en faire un trait pertinent pour juger de la valeur esthétique d'une œuvre. La contradiction entre les exigences de la modernité (innover, anticiper, malmener la tradition) et sa propre pratique marginalisée par le canon favorise une maturation personnelle qui

¹¹⁶ COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 54.

¹¹⁷ *Ibid.*

l'encourage à changer d'attitude à l'égard des figures et des romans que la société française et le *boom* latino-américain médiatisent.

À cet égard, dans une lettre datée du 22 juillet 1964 à son frère Juan Antonio et à l'issue de la lecture de *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, Ribeyro lui fait part de quelques impressions qui posent un premier jalon¹¹⁸ dans sa prise de conscience des leures de la modernité :

Decididamente Carlos Fuentes no me gusta. Después de *La región más transparente* he leído *La muerte de Artemio Cruz*. Es un autor lleno de ideas pero sin estilo [,] se traza esquemas muy rígidos que llena de conceptos, adornados a menudo con una retórica de segunda mano ¡Qué difícil es ser moderno! O ser original. Fuentes cree —y muchos con él, incluso los adeptos franceses de la *nueva novela*— que estar al día es emplear una técnica muy novedosa¹¹⁹.

Le rejet de Fuentes n'est pas gratuit, il fait suite à la lecture de deux romans qui confirment une incompatibilité entre leurs conceptions stylistiques et les valeurs axiologiques qui y sont attachées. Selon Ribeyro, les trouvailles conceptuelles de Fuentes (« lleno de ideas ») sont couchées sur le papier sans aucune mise en forme (« sin estilo »), c'est-à-dire sans une « dialectique de l'expression et de l'effet »¹²⁰. Que nous apprend cette remarque sur l'évolution de sa propre poétique ? *La muerte de Artemio Cruz* est un roman qui a fait date dans les lettres hispano-américaines à cause du parallélisme formel entre le temps d'agonie du personnage principal et les temps de sa vie associés à différents pronoms personnels (« yo » pour le présent, « tú » pour le futur, « él » pour le passé) qui configurent ainsi « un roman [...] construit autour de langages et de voix, avec leurs propres styles, leurs relations dialogiques et chronotopiques, avec un degré plus ou moins élevé d'hétérogénéité socio-culturelle »¹²¹. La

¹¹⁸ Nous n'avons pas tenu compte de l'annotation suivante, datant de 1958, qui prépare la critique de la fétichisation technique dans la mesure où elle constitue une ébauche (« Revisar ») où ne prédomine pas encore l'usage de la première personne comme en 1964 à propos de Fuentes, véritable signe d'une prise de position qui l'implique dans son propos. Cependant, il convient d'en tenir compte pour comprendre que la prise de conscience des leures du moderne s'effectue dès ses premières années en Europe, même si ce n'est que par bribes : « Entre creación y escritura hay interdependencia. En la mayoría de los casos la escritura no es sólo la traducción simbólica de la creación, sino que a su vez opera sobre ella, hasta el punto de convertirla en una consecuencia de la escritura. Las nociones de ritmo, de consonancia, de armonía, de aliteración, reaccionan desde el plano del signo y condicionan la marcha de la creación. Cuando este condicionamiento se convierte en predominio caemos en lo que se llama "formalismo". (Revisar) » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Francfort, 06/04/58], *op. cit.*, p. 179-180).

¹¹⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1958-1970)*, II, [Paris, 22/07/64], Lima, Jaime Campodónico Editor, 1998, p. 80.

¹²⁰ MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986, p. 139.

¹²¹ SOLE ZAPATERO, Francisco Xavier, « Identidad cultural y forma novelesca en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes », *Contribuciones desde Coatepec*, n° 1, juillet-décembre, Mexico, UNAM, 2001, p. 59.

langue de Fuentes, plutôt que d'être à l'arrière-plan d'une construction narrative des plus complexes parmi les expérimentations des années 1960, constitue en fait un « personnage essentiel du roman, qui se révolte contre toute la tradition linguistique et créatrice [pour] représenter le monde auquel [elle] nous confronte »¹²².

Ainsi, le reproche que Ribeyro adresse au Mexicain par cette pique, cette prétendue « absence de style », est à comprendre comme la conséquence d'un excès formel, à savoir l'utilisation outrancière d'une rhétorique censée signifier la modernité de Fuentes. Le champ lexical de l'artifice (« rígido », « concepto », « adornados », « retórica ») s'efforce de déconstruire ce premier leurre du moderne qui consiste à faire de la matérialité du signe un critère d'évaluation pour juger de la pertinence contemporaine d'une œuvre¹²³. Par conséquent, la modernité à laquelle prétend *La muerte de Artemio Cruz* contraint Fuentes à passer par « una técnica muy novedosa » qui se conçoit comme le fruit d'une évolution historique débouchant sur son roman, véritable fer de lance d'un présent esthétique. Aux yeux de Ribeyro, miser sur la dimension matérielle de l'écriture pour estimer son intérêt constitue une approche réductrice, myope, mais surtout légitimant « le conformisme du non-conformisme [en tant que] cercle vicieux de toute avant-garde »¹²⁴.

L'exclamation à valeur conclusive (« ¡Qué difícil es ser moderno! ») n'est pas dénuée d'une ironie qui frappe de plein fouet le paradigme rupturiste imposé par le *boom* latino-américain qui, s'inscrivant toujours dans la tradition du modernisme, fait de l'artifice un cheval de Troie pour s'attaquer aux Anciens. Par ailleurs, cette remarque de 1964 se prolonge en 1970 par une comparaison entre *L'agrandissement* (1963) de Claude Mauriac, qui serait victime du même leurre que *La muerte de Artemio Cruz*, et de *Sur les falaises de marbre* (1939) d'Ernst Jünger dans son journal :

Creo que en la literatura latinoamericana hay una tendencia a sobrevalorar la técnica narrativa. No pienso que la técnica deba ser dejada de lado, pero tampoco debe erigirse en criterio mayor para

¹²² LOVELUCK, Juan, « Intención y forma en *La muerte de Artemio Cruz* », in GARCIA-GUTIÉRREZ, Georgina (Éd.), *Carlos Fuentes desde la crítica*, Mexico, Taurus, 2001, p. 104. La traduction nous appartient.

¹²³ Ainsi, pour éviter cet écueil, la technique doit être subordonnée à une finalité esthétique sans laquelle le texte tend à devenir démonstratif, c'est-à-dire en l'occurrence utilitaire. On retrouve un propos semblable dans l'exemplaire que possède Ribeyro de *L'écrivain et son ombre : introduction à une esthétique de la littérature* (1953), de Gaëtan Picon, dans lequel il souligne de sa main le segment suivant : « L'expérience nous montre, par exemple, que les valeurs techniques et de signification sont toujours subordonnées ; que le langage de la prédication morale ou de la démonstration philosophique n'est pas le langage de l'art » (voir annexe A2.1 : PICON, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre : introduction à une esthétique de la littérature*, Paris, Gallimard, 1953, p. 298).

¹²⁴ COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, op. cit., p. 9.

juzgar si una obra es actual o pasada de moda, moderna o anticuada. En el fondo la técnica es fácil, lo difícil es el contenido. Cuando yo cojo una novela y veo que el primer capítulo está escrito en primera persona, el segundo en monólogo interior, el tercero en narración omnisciente y así sucesivamente, no sigo leyendo. Algunos autores creen que basta utilizar ciertos procedimientos para estar, como dicen los franceses, *dans le vent*. Nada envejece tan rápido como los procedimientos. Hay quienes tienen una visión banal, simplista y vieja de la realidad con una técnica modernista. Como si la modernidad fuera cuestión de técnica. Nada más viejo por ejemplo que una novela como *L'agrandissement* de Claude Mauriac, que pretende en un alarde técnico narrar lo que simultáneamente sucede en el tiempo que tarda un semáforo en cambiar de luz; nada más moderno que una novela como *Sobre los acantilados de mármol* de Ernst Jünger, narración llana, simbólica y realmente transparente. La modernidad no reside en los recursos que se emplean para escribir, sino en la forma como se aprehende la realidad. Un escritor que sigue pensando como hace cincuenta años será un escritor caduco aunque eche mano de todos los recursos inventados por Joyce, Faulkner y Robbe-Grillet juntos¹²⁵.

La cohérence du propos critique à l'égard de la modernité est assez remarquable entre 1964 et 1970 dans la mesure où la deuxième déclaration contre la fétichisation du style et son utilisation inadéquate comme instrument de mesure de l'intérêt littéraire chez Mauriac semble développer et enrichir la première à propos de Fuentes. L'espace parafictionnel sert ici de tribune où le « je » écrivain se change en plaideur contre les excès formels de la modernité (« hay una tendencia a sobrevalorar la técnica narrativa », « tampoco debe erigirse en criterio mayor »), dans un discours polémisant qui est à lire aussi dans un effort d'autojustification par rapport aux attentes d'un canon où Ribeyro ne trouve toujours pas sa place. En devenant le pourfendeur des illusions du moderne, il continue de consigner des exemples dans son journal qui démontent progressivement, pour reprendre le mot d'Henri Meschonnic à l'égard du canon contemporain, une « outrecuidance [qui] n'est pas partout dégonflée »¹²⁶, car cette « arrogante affirmation de la prééminence du futur »¹²⁷ se complaît souvent dans une pratique cryptique sous couvert de génie.

Selon Ribeyro, toujours dans le même exemple, la « technique moderniste » utilisée par Claude Mauriac dans *L'agrandissement* (1963) n'est aucunement un gage d'intérêt sur le fond du propos parce que, en soi, elle peut faire l'objet d'un apprentissage en tant qu'expérience et savoir transmissible (« en el fondo la técnica es fácil »), critique que l'on

¹²⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 1970], *op. cit.*, p. 366.

¹²⁶ MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité*, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁷ PAZ, Octavio, « Unidad, modernidad, tradición », *Obras completas*, III, *op. cit.*, p. 20. La traduction nous appartient.

retrouve en 1969 lorsque Christian Giudicelli l'interviewe pour *France Culture* : « JRR : [...] du point de vue de la technique, du style, mon œuvre diffère aussi des autres latino-américains. / Christian Giudicelli : Oui, c'est une œuvre en apparence plus traditionnelle. / JRR : Oui, elle est très traditionnelle parce que je suis arrivé à la conclusion que toute démonstration d'avant-gardisme est une convention »¹²⁸.

Mauriac fils, par exemple, se livre à un « étalage technique » en agrandissant, en dilatant la temporalité et procède à un découpage alambiqué du réel qu'il construit à travers le prisme de la subjectivité : « Chapeau mou, lunettes, cravate noire, air digne, un monsieur. Chapeau mou, col blanc, belle serviette de cuir fauve, un autre monsieur. Bonne femme en pull-over crème qui ne me regarde pas »¹²⁹. L'anaphore des syntagmes (« chapeau mou »), la parataxe et l'éllision verbale (« [X] un homme ») constituent autant de traits stylistiques sur lesquels Mauriac surenchérit afin d'être résolument dans la modernité du Nouveau Roman dont il théorise d'ailleurs les enseignements dans *De la littérature à l'alittérature* (1969)¹³⁰.

À l'opposé, *Sur les falaises de marbre* (1939) d'Ernst Jünger ne mise pas en premier lieu sur l'éblouissement technique et purement formel pour satisfaire l'appétence de l'horizon moderne : « Quand, dans les jardins, nous entendions monter entre les feuillages empourprés et les sombre grappes les appels rieurs des vendangeurs [...], nous descendions chez les aubergistes [...] et choquions avec eux la cruche pansue »¹³¹. Cette description bucolique de la ville de Marina, située nulle part, s'inscrit dans un récit symbolique à portée existentialiste, à la manière de *L'étranger* (1942) d'Albert Camus, qui, selon nombre de critiques, constitue une allégorie antinazie dans l'Allemagne des années 1930. La linéarité de la description et son apparente platitude constituent en fait une toile de fond où les échos du contemporain, à savoir les ressemblances entre la fiction et l'actualité, peuvent se faire entendre pleinement.

¹²⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, interview radiophonique par GIUDICELLI, Christian et VRIGNY, Roger, « Les matinées de France Culture » [Paris, 10/04/69], *France Culture*, Production ORTF, minutage : 10 H, 02 min., 35 s. — 10 H, 04 min., 17 s., [Consulté le 10/10/14 à l'Inathèque (n° de notice : PHD99209951)].

¹²⁹ MAURIAC, Claude, *L'agrandissement*, Paris, Albin Michel, 1963, p. 13.

¹³⁰ Le rejet de Ribeyro à l'égard de la fétichisation stylistique en tant que sauf-conduit de la modernité sera manifeste aussi lors de la publication tardive de *Cambio de guardia* en 1976 qu'il conçoit comme un antidote aux temps qui courent : « Probablemente el único mérito que tenga *Cambio de guardia*, ahora que la he vuelto a hojear, es la aridez de su estilo, puramente funcional, operativo, que transmite la acción sin pararse en adornos ni circunloquios. En una época en que las experiencias y búsquedas en materia de lenguaje son moneda corriente en la prosa narrativa, esta novela es un antídoto. Con lo que me situó una vez más fuera de época, con todos los inconvenientes que esto aparece » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 08/09/76], *op. cit.*, p. 503-504).

¹³¹ JUNGER, Ernst, *Sur les falaises de marbre* [1939], Paris, Gallimard, 1942, p. 9.

Ainsi, ces deux déclarations antitechnicistes en 1964 contre Fuentes et en 1970 contre Mauriac se synthétisent en 1975 lorsque Ribeyro affirme que « la technique “ moderne ” n’a rien à voir avec la modernité (“ Mariátegui *dixit* ? ” [...]). Ainsi, les romans français très techniques, ne disent rien »¹³².

En parvenant à faire cette distinction entre technique et modernité, Ribeyro défait un amalgame qui l’autorise à aborder un deuxième leurre, cette fois-ci à propos de la notion d’actualité. Il s’agit, vis-à-vis du canon contemporain, d’une dimension valorisante et valorisée qui privilégie les avatars du présent — notamment le degré de pertinence circonstancielle — comme garantie de qualité et d’intérêt littéraires. Si la notion de moderne a partie liée avec celle de l’actuel, c’est parce que, comme le souligne Hans Robert Jauss, dès ses acceptions les plus anciennes « le mot [*modernus*] marque la frontière de l’actualité. Comme *hodiernus* de *hodie*, *modernus* est dérivé de *modo*, qui ne signifiait pas alors seulement “ tout juste, à l’instant, précisément ”, mais peut-être bien déjà aussi “ maintenant, à l’heure actuelle ” »¹³³. Ce qui concerne directe ou indirectement l’à-présent, ce qui vient d’avoir lieu, ce dont les répercussions ont des conséquences maintenant, est actuel et donc moderne. Ainsi, en littérature, les interactions entre texte et circonstances immédiates (esthétiques en vogue, innovations scientifiques, actualité socio-politique, entre autres) constituent un faire-valoir au regard du canon moderne qui les intègre pour signifier sa nature actualisante (« Certains écrivains pensent qu’il suffit d’utiliser certains procédés pour être, comme disent les Français, *dans le vent*¹³⁴ »).

Cependant, l’immédiateté esthétique ou l’esthétique de l’immédiat soulèvent le problème de leur instabilité historique, de leur caractère muable car, comme le rappelle François Noudelman, même l’avant-garde est « mort-née [:] elle meurt par autodestruction, et ses spectateurs n’en perçoivent les effets, la lumière, qu’avec retard, alors qu’elle est déjà consumée »¹³⁵. En effet, ce leurre de l’actuel repose sur le fait que, pour reprendre le propos d’Octavio Paz, il s’agit d’une notion-valeur « qui déloge la tradition dominante [...] mais elle la déloge pour, un instant après, seulement céder sa place à une tradition qui, à son tour,

¹³² RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par LUCHTING, Wolfgang, « Lo que dijo Ribeyro » [1975], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 60. La traduction nous appartient.

¹³³ JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 163.

¹³⁴ Les italiques indiquent que cette expression était en français dans le texte. La traduction nous appartient.

¹³⁵ NOUDELMAAN, François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000, p. 6.

représente une manifestation momentanée de l'actualité »¹³⁶ : pour Ribeyro, en choisissant un paramètre variable pour fonder ses critères axiologiques, la notion de modernité, ainsi que les auteurs qu'elle intronise, sont condamnés à se déplacer au gré d'un présent qui pourrait ne plus les estimer autant que par le passé (« Nada envejece tan rápido como los procedimientos »). Les enjeux du débat entre les Anciens et les Modernes, que ce soit à l'époque du *Dialogue des orateurs* de Tacite ou en France au XVII^{ème} siècle, revêtent donc une dimension prévisible¹³⁷ que Ribeyro s'applique à critiquer notamment dans *Prosas apátridas* (1975) :

Un editor francés, comprobando que ha decaído la venta de los clásicos, decide lanzar una nueva colección, pero en la cual los prólogos no serán encomendados a eruditos desconocidos sino a estrellas de la actualidad. Así Brigitte Bardot hará el prefacio de Baudelaire, el ciclista Raymond Poulidor el de Proust y el actor Jean-Paul Belmondo, que antes fue boxeador, el de Rimbaud. Belmondo empieza su preámbulo con estas palabras: “Cada vez que leo un poema de Rimbaud siento como un puñetazo en la quijada”. Venta asegurada¹³⁸.

Afin de relancer les ventes de trois classiques relativement récents, l'éditeur Librairie de Saint-Germain-des-Prés propose en 1969 une collection de livres de poche qui comportent un avant-propos signé par des « stars de l'actualité »¹³⁹. L'opération de *merchandising* consiste à transférer le capital d'actualité de deux acteurs (Belmondo, Bardot) et d'un sportif (Poulidor) aux figures défraîchies de Baudelaire, Proust et Rimbaud par le biais d'un paratexte qui fasse le lien entre les deux espaces-temps. L'exemple n'est pas choisi au hasard par Ribeyro qui conclut ironiquement : « Vente assurée ».

¹³⁶ PAZ, Octavio, « Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia », *Obras completas*, I, *op. cit.*, p. 333. La traduction nous appartient.

¹³⁷ L'éternel retour auquel sont soumises ces problématiques sera pointé par Ribeyro conformément à son habitude de mise à distance des avatars de l'actuel. En effet, il semblerait que le débat sur la « modernité », au sens de l'à-présent, soit une querelle récente (querelle des Anciens et des Modernes, querelle des Lumières et des Romantiques, querelle des avant-gardes contre la tradition bourgeoise), mais « [...] presque tout au long de l'histoire de la littérature et de la culture grecque et romaine, depuis la critique alexandrine d'Homère jusqu'au *Dialogue des Orateurs* de Tacite, on voit le débat entre les “ modernes ”, les tenants de cette prétention, et les zéloteurs des “ anciens ” se ranimer à tout moment, pour être chaque fois dépassé de nouveau en dernière instance par la simple marche de l'histoire. Car, les “ modernes ”, devenant avec le temps eux-mêmes anciens (*antiqui*) et de nouveaux venus reprenant alors le rôle des modernes (*neoterici*), on constatait que cette évolution se reproduisait avec la régularité d'un cycle naturel [...] » (JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 159).

¹³⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)* [1975], Barcelone, Tusquets Editores, 1986, p. 45.

¹³⁹ Nous n'avons pu retrouver qu'une seule référence à cette collection qui s'appuie sur la notion d'actualité conformément aux exigences d'un marché friand de nouveautés à la fin des années 1960 (voir RIMBAUD, Arthur, *Illuminations/Une saison en enfer*, avant-propos de Jean Paul Belmondo et préface d'Yves Berges, Paris, Librairie de Saint-Germain-des-Prés, 1969).

En effet, aux yeux du grand public, l'intérêt de ces œuvres est cautionné par des référents qui font sens dans le paradigme historique des Trente Glorieuses où la culture de masses française les a portés au pinacle d'un succès télévisuel, cinématographique et radiophonique : ces trois figures à la mode¹⁴⁰ vont s'efforcer d'ancrer l'inactuel dans l'actuel. Mais, pour Ribeyro, le leurre du moderne consiste à penser que Rimbaud possède une quelconque valeur parce qu'il l'aurait héritée retrospectivement d'une figure de l'actuel, ici Belmondo, et non pas pour d'autres raisons qui s'y opposent, différent ou lui échappent. Ainsi, l'« actualité-actuelle », pour ainsi dire, de la phrase qui ouvre l'avant-propos de Belmondo en 1969 (« Cada vez que leo un poema de Rimbaud siento como un puñetazo en la quijada »), symbolisée par le coup de poing du poète adressé au boxeur, crée l'illusion d'une actualité-à-découvrir chez Rimbaud au XIX^{ème} siècle qui, en fait, pourrait se passer de la notion-valeur de l'actuel pour être lu, compris ou apprécié.

Dans cette même continuité de méfiance à l'égard des fétichismes de l'actuel, Ribeyro se confie auprès de quatre amis en 1986 sur le rapport de son œuvre à la notion de présent : « Cuando tú quieres escribir sobre la actualidad, ella ya ha cambiado. Yo nunca he pretendido ser actual. Si no hubiera sido periodista o reportero, habría hecho otro tipo de literatura »¹⁴¹. La même relativité y est décriée qu'en 1975 à propos de l'opération d'actualisation des classiques par l'éditeur Librairie de Saint-Germain-des-Prés, c'est-à-dire, toute actualité est condamnée à son inactualité imminente et nécessaire (« ella ya ha cambiado »). En revanche, Ribeyro élargit sa critique de l'actualisme pour la faire porter sur l'ensemble de sa production et affirme péremptoirement de ne « jamais avoir voulu être actuel ». Contrairement à ce qu'il soutient, nous avons vu que ses projets avant-gardistes ont constitué des tentatives d'actualité qui, certes n'ont pas vu le jour, mais qui sont à penser dans son évolution artistique qui se distancie progressivement des illusions de la modernité. En suggérant l'exemple du journalisme (« periodista », « reportero »), Ribeyro lance une nouvelle offensive contra la notion d'actualité qui, semble-t-il, est désormais aux antipodes de sa propre pratique, voire même de la littérature.

¹⁴⁰ Jean-Paul Belmondo est devenu célèbre à l'affiche du film *A bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard, Brigitte Bardot grâce à *Et Dieu... créa la femme* (1956) de Roger Vadim et Raymond Poulidor en étant classé maintes fois deuxième au Tour de France (1960-1977).

¹⁴¹ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, ORTÍZ DE ZEVALLOS, Augusto, SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo et SARDÓN, José Luis, « Las letras nuestras de cada día » [1986], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 122.

Pour Ribeyro, choisir de devenir écrivain, c'est renoncer à l'actuel car cette catégorie fluctuante et subjective ne peut accueillir une axiologie comme la sienne qui, comme nous le verrons, aspire progressivement à la pérennisation. Ainsi, il n'est point étonnant qu'en 1986, bien après la fin du *boom* qui supposait « qu'avant et après lui tout était en dessous de ce, disons, maximum historique »¹⁴², Ribeyro puisse désormais railler cette notion propre aux néoavant-gardes des années 1960 et affirmer en fin de carrière que ceux qui y croient toujours « ne se rendent pas compte que ce coche les conduit inexorablement vers le Musée des Antiquités »¹⁴³ : « Écrire sur l'actuel, sur l'immédiat, c'est important mais pas indispensable. Pour le faire, il y a parmi nous beaucoup de jeunes et d'excellents écrivains de récits courts. Même s'il est bon de leur rappeler, en paraphrasant Borges, que l'actualité est souvent anachronique »¹⁴⁴, souligne-t-il enfin en 1994.

Critiquant, d'une part, la surestimation de la technique au point d'en faire un trait pertinent pour juger de la valeur contemporaine d'une œuvre et, d'autre part, la notion d'actualité pour estimer son intérêt littéraire, Ribeyro s'est attaqué à deux composantes de la modernité qui l'entament dans sa prétendue cohérence. Mais cette offensive contre les leurres qu'elle recèle n'est pas uniquement une entreprise de déniement face à un *épistémè* du moderne qui promet monts et merveilles à ceux qui acceptent la « tyrannie du présent et de l'actuel »¹⁴⁵. En effet, cette archéologie de la modernité littéraire se compose certes d'une prescriptive négative mais aussi de définitions et de propositions qui cherchent à la redéfinir. Si le moderne n'est ni dans l'expérimentation technique ni dans les rapports entre texte et contemporanéité, alors où se trouve-t-il ? La réponse ribeyrienne à cette aporie de la modernité se trouve finalement dans une notion plus large et plus ambiguë qui est celle du regard.

Certes, assez tôt, Ribeyro se méfie des préceptes formels de l'avant-garde mais ce n'est pas pour autant qu'il renonce à définir le moderne, et ce dès 1964, lorsqu'il affirme qu'il

¹⁴² LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel et PÉREZ CINO, Waldo, « El boom y el canon: ajustes para un arreglo », in LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel et MORALES SARAVIA, José (Éds.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, Madrid, Verbum, 2005, p. 316. La traduction nous appartient.

¹⁴³ RIBEYRO, Julio Ramón, *Dichos de Luder*, op cit., p. 36. La traduction nous appartient.

¹⁴⁴ *Id.*, « Introducción » [Barranco, 1994], *La palabra del mudo* [1973], I, Lima, Seix Barral, 2009, p. 11. La traduction nous appartient.

¹⁴⁵ BRAVO, Federico, « César Vallejo: poética de la modernidad. Trilce o la rehabilitación del significante poético », in RUIZ BARRIONUEVO, Carmen et REAL RAMOS, César (Éds.), *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 201.

faut « adopter une nouvelle attitude face à la réalité et surtout face au langage »¹⁴⁶. Pris encore dans la problématique techniciste du *boom* (« sobre todo ante el lenguaje »), il ne prend pas encore son envol vers une modernité autre qu'il suggère finalement en 1986 en soutenant que :

La modernidad, como el estilo, es también una cuestión de visión. Se puede escribir novelas o libros con una técnica absolutamente revolucionaria o con un estilo vanguardista, y sin embargo hacer obras completamente anacrónicas, verdaderas antiguallas¹⁴⁷.

En déplaçant la problématique du moderne d'un paradigme formel (la technique avant-gardiste) et temporel (la notion d'actualité) vers celle du regard, Ribeyro la dématérialise et la décontextualise. S'il avait mené à terme *Conmutaciones* en 1976, par exemple, le récit court « Anamorfismo » aurait été une véritable vieillerie (« antigualla ») en l'occurrence dadaïste, totalement déphasée par rapport à l'idée de modernité littéraire dans les années 1970. En faisant du regard la pierre d'achoppement d'une modernité amoderne ou transmoderne Ribeyro comprend qu'elle n'est pas « une école poétique mais un lignage, une famille éparpillée sur plusieurs continents [et que le fait d'être] une tradition et non pas une doctrine lui a permis, simultanément, de demeurer et de changer »¹⁴⁸.

Ainsi, lorsque Ribeyro affirme que la modernité est aussi « une question de vision », il se situe déjà dans un *épistémè* que nous nommons, en reprenant la terminologie d'Antoine Compagnon¹⁴⁹, « antimoderne » au sens d'un positionnement esthétique et philosophique qui prône l'antiactualisme car si « l'actualité vieillit, il est vrai que [...] ce qui ne vieillit pas c'est le regard, ni la capacité à saisir une atmosphère qui peut se transmettre d'un être vers un autre dans une intime confession »¹⁵⁰.

¹⁴⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1958-1970)*, II, [Paris, 22/07/64], *op. cit.*, p. 80.

¹⁴⁷ *Id.*, interviewé par AMPUERO, Fernando, « El enigma de la transparencia » [1986], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁴⁸ PAZ, Octavio, « La búsqueda del presente » [08/12/90], *Obras completas*, III, *op. cit.*, p. 37. La traduction nous appartient.

¹⁴⁹ Voir COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

¹⁵⁰ CARRILLO, Sonia Luz, « Ribeyro y su público », *Alma Mater: revista de investigación*, n° 17, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999, p. 99. La traduction nous appartient.

D. L'antimodernité ou l'intérêt pour les « choses qui n'intéressent plus personne »

Chez Ribeyro, la notion de regard déplace le débat de la modernité vers un champ épistémologique plus vaste où l'importance de la technique et de la notion d'actuel est minorée au profit de facteurs déformalisants et désactualisants. En effet, au sens large d'une attitude, le regard ne fait plus de la modernité son but ultime mais il la réduit à une circonstance propre à l'expérience humaine occidentale contemporaine qui a besoin de se positionner dans l'instant présent par rapport à une tradition historique marquée par l'évolutionnisme dans laquelle l'artiste serait capable de faire un « progrès » esthétique, technique ou conceptuel : il permet d'articuler une transition spéculative vers un nouveau paradigme, l'antimodernité, où, selon Antoine Compagnon, siègent les « vrais modernes, [c'est-à-dire les] non dupes du moderne, déniaisés »¹⁵¹. De même, pour Ribeyro, être antimoderne c'est avoir été « déniaisé » par rapport aux leurre du moderne mais aussi et surtout faire preuve d'une critique ou d'une indifférence à l'égard des valeurs de l'à-présent.

Mais si l'intérêt de Ribeyro ne se tourne pas vers la priorité de l'actuel, vers où se tourne-t-il ? Est-il le seul écrivain à s'éloigner progressivement des miroitements de la modernité dans le canon latino-américain ? Et, enfin, peut-on dater un « tournant » antimoderne ou est-ce la prolongation d'un penchant qui se perd dans la nuit de sa jeunesse ? Nous montrerons, d'abord, que cette critique à l'égard du technicisme de l'avant-garde est doublée d'un mouvement de rétrospection intellectuelle qui porte Ribeyro à s'intéresser à des lectures en dehors du canon contemporain comme le montrent, entre autres, celles qu'il effectue en 1965 malgré la demande de son frère de lui envoyer un compte-rendu sur l'actualité littéraire à Paris. Puis, à la lumière de ce décalage avec l'impératif novateur de la modernité, nous verrons que Ribeyro expérimente une transformation idéologique vers l'antimodernité au même titre que deux écrivains, Jorge Luis Borges et Octavio Paz, qui nous servent d'horizon de comparaison et de contraste afin de déterminer une éventuelle originalité antimoderne ribeyrienne.

Depuis son arrivée en France en 1953, Ribeyro n'a eu de cesse d'écrire des articles sur l'actualité littéraire à Paris afin de les publier, entre autres, dans le supplément « El Dominical » du journal *El Comercio*. Son frère, Juan Antonio, les reçoit et les transmet à la

¹⁵¹ COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes*, op. cit., p. 8.

presse locale pour qu'il conserve une certaine visibilité littéraire à Lima. De ce fait, Ribeyro est amené à produire régulièrement des billets qui valorisent les « nouveautés », les « écrivains en vogue » ou encore les « mouvements littéraires à la mode » qui font fureur en Europe pour satisfaire l'actualisme d'un certain cercle lettré au Pérou. Cependant, ce travail qui l'oblige à rester à la page est miné par un penchant antimoderne qui le pousse naturellement à poursuivre sa formation classique au détriment des « stars de l'actualité », telles que Françoise Sagan ou Alain Robbe-Grillet, qui sont devenues aussi connues que Brigitte Bardot ou Jean-Paul Belmondo dans le monde littéraire parisien au milieu des années 1960. En effet, en 1965, en répondant aux sollicitations de son frère à propos des parutions françaises qui pourraient faire l'objet d'un compte-rendu, Ribeyro avoue manquer d'exemples « récents » :

Aún no sé qué clase de artículo puedo mandar a la revista que dices. Mis lecturas recientes versan sobre clásicos: Michelet, Rousseau, Diderot, *Memorial de Santa Helena*. Cosas que ya no interesan. Tal vez compre en estos días la última novela de Robbe-Grillet, *La maison des rendez-vous*, para ver si escribo algo sobre este autor, cuyos demás libros conozco bien¹⁵².

Les auteurs et l'ouvrage cités confirment l'existence d'un terrain antimoderne à une époque où, parallèlement, le *boom* latino-américain exalte le renouveau technique de *Rayuela* (1963) de Cortázar ou encore *La casa verde* (1966) de Vargas Llosa. Autrement dit, à l'époque où le canon contemporain hispanique se rue vers les formes les plus manifestes de la modernité, Ribeyro se concentre davantage sur l'acquisition d'un patrimoine classique français qui n'a point besoin d'être en tension avec le présent pour conserver sa substance. Dans ce contexte de surestimation de l'actuel, l'énumération de deux auteurs du XVIII^{ème} siècle (Rousseau et Diderot) et de deux auteurs du XIX^{ème} siècle (Michelet et Emmanuel de Las Cases) situe Ribeyro dans un mouvement de rétrospection intellectuelle plutôt que dans un mouvement de prospection esthétique propre aux écrivains qui habitent véritablement la modernité. En bon antimoderne, ce qu'il y a de récent dans ses lectures (« mis lecturas recientes ») c'est paradoxalement le non récent (« versan sobre clásicos »).

La bonne connaissance de Robbe-Grillet en 1965 (« cuyos demás libros conozco bien ») est à mettre au compte de son intérêt constant pour les formes de l'avant-garde que nous avons évoqué précédemment et non pas d'un intérêt substantiel qu'il réserve à la lecture

¹⁵² RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1958-1970)*, II, [Paris, 17/11/65], *op. cit.*, p. 130.

de ces « choses qui n'intéressent plus personne »¹⁵³. En ce sens, l'approche antimoderne de Ribeyro consiste non pas à négliger l'importance du contemporain — lire ses pairs, se tenir au courant des publications des uns et des autres, être à l'affût de nouveautés qui pourraient le passionner — mais à déplacer son regard vers ce qui n'est plus astreint à être considéré bon ou mauvais par rapport au critère de l'à-présent. Ainsi, l'antimodernité s'apparente ici à une libération du sens critique qui fait de ses acteurs des « modernes en liberté »¹⁵⁴, c'est-à-dire, des artistes qui habitent le contemporain mais font fi de l'actualisme. Faut-il les associer pour autant à un classicisme qui, comme nous l'avons rappelé à propos de T. S. Eliot, « implique un certain nombre de mérites ou de défauts particuliers : soit la perfection de la forme soit le zéro absolu de la froideur »¹⁵⁵ ? En 1986, dans un entretien avec Fernando Ampuero, Ribeyro se défend contre les attaques d'anachronisme et se range résolument sous la bannière de l'antimodernité :

F.A.: Algunos críticos (cito, en especial, al alemán Wolfgang A. Luchting) te han definido como el mejor escritor peruano del siglo XIX. Lo que Luchting destaca es tu acatamiento a un modo de narrar clásico. ¿Este es un juicio justo o injusto? / J.R.R.: Puede ser un juicio justo, si, cuando Luchting habla del siglo XIX, se refiere a los escritores clásicos que admiro tanto, como Flaubert y Stendhal, a los grandes escritores rusos, como Dostoievski y Tolstoi. Es más, en tan buena compañía, me sentiría muy complacido de ser considerado un autor del siglo XIX. Pero si lo que se trata de decir es que soy un escritor anticuado, entonces me rebelo¹⁵⁶.

¹⁵³ Ribeyro consigne dans son journal une liste d'auteurs qui, dans leur immense majorité, ne sont ni ses contemporains ni des contemporains prisés par le canon actualiste. On en tiendra pour preuve, par exemple, l'infime présence d'auteurs latino-américains issus du *boom* dans cette sélection qui se cantonne aux classiques qui ont traversé l'épreuve du temps et qui, au regard des attentes commerciales, « n'intéressent plus personne » : « Ahora ni siquiera sé qué libros me llevaría a una isla desierta. [...] Pero al menos construí un esquema que me puede permitir hacer una elección balanceada, sin entrar en duplicaciones. Tracé diez grupos o géneros para escoger en cada uno de ellos un autor: Poesía, Novela, Cuento, Filosofía, Ensayo o Crítica, Historia, Diario-Memoria-Autobiografía, Teatro, Ciencias Sociales (antropología, sociología, economía, etc.) y Marginalia (autores que no entran en ninguna clasificación o cuyas obras más importantes pueden caer dentro de diferentes géneros). / 1. Poesía: Horacio, Dante, Quevedo, Baudelaire, Whitman, Vallejo. / 2. Novela: Cervantes, Balzac, Flaubert, Proust, Musil, Kafka. / 3. Cuento: Poe, Maupassant, Chejov, Buzzati. / 4. Teatro: Shakespeare, Pirandello, Brecht, Chejov, Goethe. / 5. Ensayo y Crítica: Montaigne, Saint-Beuve, E. Wilson. / 6. Filosofía: Platón, Spinoza, Heidegger. / 7. Historia: Tácito, Michelet, Gibbon, Toynbee, Braudel. / 8. Diario, Autobiografía o Memorias: Amiel, Jünger, Kafka, Saint-Simon, Chateaubriand, Casanova. / 9. Ciencias Sociales: Marx, Freud, Lévi-Strauss, Jakobson. 10. Marginalia: Melville, De Quincey, Borges, Jünger, Stendhal, Baudelaire, Diderot » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 13/01/76], *op. cit.*, p. 605-606).

¹⁵⁴ COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁵ ELIOT, T.S., *On poetry and poets*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par AMPUERO, Fernando, « El enigma de la transparencia » [1986], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, *op. cit.*, p. 158.

Le classicisme qui lui est imputé indirectement par la citation de Wolfgang A. Luchting suscite une double réaction à la fois de flatterie et de rejet. Si Ribeyro est satisfait de se voir comparé à des auteurs qui font partie de son canon personnel (Flaubert, Stendhal, Dostoïevski et Tolstoï), c'est parce qu'il les pense dans une concordance d'affinités, autrement dit, dans une horizontalité transmoderne qui les met sur un même plan esthétique et idéologique capable d'annuler l'opposition entre passé et présent (« en tan buena compañía »). Ribeyro les considère certes dans leurs différences individuelles, et d'ailleurs selon toutes leurs différences par rapport à lui-même, sauf une, la distance temporelle qui repose sur la distinction illusoire entre deux à-présents.

Il n'y aurait point d'invective dans l'adjectif « classique » dans la mesure où il signifierait que Ribeyro est leur égal à tout point de vue, excepté, bien sûr, leur propre contexte d'actualité. Ainsi, le compliment mettrait l'accent non sur un Ribeyro qui écrirait comme au XIX^{ème} siècle, ce qui constituerait de fait un anachronisme et donc un « défaut », mais sur une écriture capable de faire le lien entre la dimension antimoderne de ces classiques et celle de sa propre œuvre¹⁵⁷. Ce pont conceptuel ne serait autre que celui de l'antimodernité qui constitue donc un reliquat qualitatif dans l'appréciation esthétique d'une œuvre lorsque celle-ci n'est plus soumise à son évaluation à l'aune de la norme du moderne. Ainsi, le rejet de l'adjectif « classique » pris dans le sens de « démodé » s'explique par une confusion que seuls les antimodernes, en tant que frondeurs de la mode comme avatar de l'actualisme, ont le courage de dénoncer (« entonces me rebelo »).

Si le propre de son antimodernité consiste à être « dénié », libéré des faux espoirs du contemporain, il en découle aussi que « les antimodernes s'apparentent aux victimes de l'histoire »¹⁵⁸. En effet, ne vénérant pas l'idole du présent, du rupturisme ou de la « novolâtrie », l'antimodernité de Ribeyro a aussi un prix. Elle a cautionné en partie sa mise à l'écart de l'actualité du *boom* latino-américain mais, en même temps, elle lui a permis d'intégrer une tradition parallèle où figurent deux autres antimodernes de marque, Paz et Borges, qui ont fait un cheminement esthétique et idéologique semblable.

¹⁵⁷ En effet, cette passéophilie a un double versant : il s'agit parfois d'une invective, certes, mais chez Wolfgang A. Luchting il s'agit clairement d'un éloge lorsqu'il affirme aussi sous forme de boutade, en 1971, que « le siècle dernier est le siècle de Julio Ramón Ribeyro » (LUCHTING, Wolfgang, cité par PORTUGAL, Ana María, « Ribeyro y su obsesión por el tiempo » [08/08/1971], *Suceso: suplemento dominical de Correo*, Lima, 1971, sans numérotation).

¹⁵⁸ COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes*, op. cit., p. 9.

Il importe de souligner tout d'abord que les débuts anticlassiques et les projets néoavant-gardistes inédits de Ribeyro font partie d'un premier mouvement de jeunesse que partagent aussi les deux autres auteurs. Au milieu des années 1920, comme le remarque Alan Pauls, alors même que Borges a à peine eu le temps de mettre en pratique les préceptes ultraïstes de Rafael Cansinos Assens à Madrid, il décide de changer sa date de naissance de 1899 à 1900. Cette altération d'une vérité chronologique, pleinement redevable de l'esprit ludique borgésien, est une façon d'influencer sa réception historique car « l'année que Borges ajoute à sa biographie c'est exactement l'année dont il a besoin pour être moderne »¹⁵⁹. Cet ajout est avant tout un masque, une posture vis-à-vis d'un horizon d'attente avant-gardiste où il s'agit de (re)naître avec son siècle, de faire corps avec un à-présent antimoderniste¹⁶⁰ qui lui est propre aussi bien à Madrid qu'à Buenos Aires. En effet, en 1969, lorsque Borges republie l'anthologie *Obra poética*, il affirme au sujet de son premier recueil en 1923, avoir « mitigé ses excès baroques »¹⁶¹, c'est-à-dire avoir corrigé les excroissances stylistiques qu'il avait inventées suivant les préceptes ultraïstes qui l'obligeaient à « mettre sa montre à l'heure de l'Europe »¹⁶².

De même, du côté de Paz, les images se bousculent dans le premier poème de *Libertad bajo palabra* (1960) pour donner le ton avant-gardiste qui caractérise ses premiers écrits à partir de 1935 :

Invento la víspera, la noche, el día siguiente que se levanta en su lecho de piedra y recorre con ojos límpidos un mundo penosamente soñado. [...] Invento la quemadura y al aullido, la masturbación en las letrinas, las visiones en el muladar, la prisión, el piojo y el chancro, la pelea por la sopa, la

¹⁵⁹ PAULS, Alan, *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000, p. 11-12. La traduction nous appartient.

¹⁶⁰ En effet, l'avant-garde ultraïste se construit par opposition au contre-champ des imitateurs de Rubén Darío qui pullulent en Espagne au début du XX^{ème} siècle : « Cuando irrumpen los jóvenes ultraïstas en la vida literaria se encuentran, sí, con [...] una pléyade de imitadores de Rubén Daríos [...]. Poetas “típicamente modernistas” desarrollaban hasta el cansancio determinadas facetas rubenianas. Proliferaban así las princesas, condesas y duquesas, las pedrerías orientales, los parques húmedos y crepusculares, los cipreses, los colores difuminados, las musas enfermas, los ensueños, las quimeras, los sentimientos otoñales, el morbo melancólico » (VIDELA, Gloria, *El ultraïsmo: estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1971, p. 15).

¹⁶¹ BORGES, Jorge Luis, « Prólogo » [Buenos Aires, 19/08/69], *Fervor de Buenos Aires* [1923], *Obra poética (1923-1985)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, p. 17. La traduction nous appartient.

¹⁶² TORRE, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, p. 48. La traduction nous appartient.

delación, los animales viscosos, los contactos innobles, los interrogatorios nocturnos, el examen de conciencia, el juez, la víctima, el testigo¹⁶³.

La parataxe et l'énumération d'images produisent un effet d'accumulation visuelle qui convoque un univers carcéral, c'est-à-dire métaphoriquement et d'emblée, une esthétique de la marge qui renvoie à l'écart que souhaite établir son anticlassicisme par rapport à une norme. Ainsi, selon une logique démiurgique issue du rupturisme, Paz prétend inventer des réalités qui surgissent au fur et à mesure qu'il prononce les signifiants pour les désigner. Cette croyance en la dimension performative du langage fait ressurgir un espace anguleux et polyfacétique qui rappelle l'actualisation de l'esthétique cubiste utilisée par Ribeyro dans son illustration du récit court « La huella » (1952). En effet, à ce stade de leurs carrières, on retrouve chez eux le même goût pour la brisure — sémantique ou métaphorique chez Paz, graphique chez Ribeyro — qui, en dernière instance, cherche à signifier l'*agôn* vis-à-vis de la tradition.

Les débuts anticlassiques de Borges, Paz et Ribeyro se ressemblent donc dans leur envie ou leur besoin de se positionner dans un rapport polémisant au canon. Mais cette première similitude, qui est d'ailleurs partagée par tous les jeunes avant-gardistes, ne constitue pas leur véritable point de convergence dans les années qui suivent et clôturent leurs parcours respectifs. En effet, c'est dans leurs réflexions sur l'antimodernité qu'ils se retrouveront entièrement mais en passant par des cheminements artistiques différents. Chez Borges, vers 1926 ou 1927, « [...] l'époque où il essaye de modifier silencieusement son passé, [celui-ci] a déjà tous les prérequis pour transformer un avant-gardiste en un vieux précoce »¹⁶⁴. Avant d'avoir trente ans, et bien qu'il ait déjà publié *Fervor de Buenos Aires* (1923) et *Luna de enfrente* (1925), l'Argentin change de paradigme poétique :

Borges, que todavía no tiene 30 años, empieza a construir una nueva figura de escritor. Deja de pensarse en la proa del siglo, renuncia al mesianismo vanguardista, se ajeja en vez de rejuvenecer. No se ve como un joven "inquieto y descontento"; se ve como un *sobreviviente*. Ya no piensa en escribir algo por primera vez, algo que nadie haya escrito antes, sino algo que pueda ser leído dos veces¹⁶⁵.

¹⁶³ PAZ, Octavio, *Libertad bajo palabra*, in *Obra poética (1935-1970)*, I, Barcelone/Mexico, Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 23.

¹⁶⁴ PAULS, Alan, *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*, op. cit., p. 9. La traduction nous appartient.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 15-16.

Cesser de se considérer « à la proue du siècle », c'est ne plus être corseté par les contraintes contextuelles qui l'obligeaient, par exemple, à s'opposer au modernisme de Rubén Darío sous la houlette de Cansinos Assens, à souscrire au « messianisme avant-gardiste » qui promettait à chacun de ses fidèles une originalité tant attendue et libératrice des inerties de la tradition, à trouver ou à inventer des modes, et à fabriquer enfin, selon ses propres mots, « d'arides poèmes de la secte, de l'erreur ultraïste »¹⁶⁶. Dans son ouvrage monographique, Guillermo Sucre le cite à ce propos en 1963, lorsque Borges a déjà basculé dans l'antimodernité depuis longtemps : « Je crois que nous avons un peu fait fausse route. L'ultraïste était un reflet pas très intelligent de ce qui se faisait à Paris à cette époque-là, un reflet assez tardif d'Apollinaire »¹⁶⁷. Ainsi, de l'erreur à la rectification, Borges ne fait qu'un pas. Pour Alan Pauls cette conversion à l'antimodernité est donc datable — vers sa vingt-septième ou vingt-huitième année — et l'on peut parler de « tournant » ou bien de changement de cap esthétique. En effet, à partir de ce moment-là, l'œuvre de Borges est pensée en des termes antiactualistes qui l'éloignent de la relativité circonstancielle de l'à-présent.

Pour Paz, en revanche, la datation n'est pas claire — ni dans ses essais ni dans sa réception critique — mais elle relève en tout cas d'une prise de conscience subite comme en témoigne son discours pour le prix Nobel en 1990 :

Un día descubrí que no avanzaba sino que volvía al punto de partida: la búsqueda de la modernidad era un descenso a los orígenes. La modernidad me condujo a mi comienzo, a mi antigüedad. La ruptura se volvió reconciliación [...]. Volví a mi origen y descubrí que la modernidad no está afuera sino adentro de nosotros. Es hoy y es la antigüedad más antigua, es mañana y es el comienzo del mundo, tiene mil años y acaba de nacer. Habla en náhuatl, traza ideogramas chinos del siglo IX y aparece en la pantalla de la televisión. Presente intacto, desenterrado, que se sacude el polvo de los siglos [...]. Simultaneidad de tiempos y de presencias: la modernidad rompe con el pasado inmediato sólo para rescatar el pasado milenario y convertir a una figurilla de fertilidad *del* neolítico en nuestra contemporánea¹⁶⁸.

L'accumulation de passés simples (« découvri », « condujo », « se volvió », « supe », « volví ») ne permet pas de dater avec exactitude ce qu'on pourrait appeler le tournant antimoderne pazien mais elle révèle en tout cas une dislocation dans la continuité de son premier avant-gardisme et un revirement épiphanique vers une autre type de vérité à propos

¹⁶⁶ SUCRE, Guillermo, *Jorge Luis Borges* [1967], Paris, Éditions Pierre Seghers, 1971, p. 40-41.

¹⁶⁷ BORGES, Jorge Luis, interviewé par MURAT, Napoleón, « Encuentro con Borges », Paris, *Cahiers de l'Herne*, 1964, p. 374.

¹⁶⁸ PAZ, Octavio, « La búsqueda del presente » [08/12/90], *Obras completas*, III, *op. cit.*, p. 37-41.

du moderne qu'il énonce désormais en s'appuyant sur des présents gnomiques (« es », « acaba de », « habla », « sacude », « rompe »). En effet, la modernité autre qu'il se doit de découvrir est exactement celle que Ribeyro soulignera dans l'entretien que lui fait Fernando Ampuero en 1986 lorsqu'il revendique une transmodernité face à ceux qui le considèrent péjorativement comme un classique.

Ainsi, les antimodernités paziennes et ribeyriennes se ressemblent en ce qu'elles prônent une concomitance des « présent[s] intact[s] » ou encore une « simultanéité des temps et des présences », c'est-à-dire, dans une horizontalité transmoderne où, par exemple, Ribeyro se réjouit de côtoyer Flaubert, et Paz s'émerveille devant la synchronie entre le náhuatl ancien et celui qu'on écoute à la télévision. C'est pourquoi, le terme même d'antimoderne, forgé d'après Compagnon par Maritain dans la préface de son ouvrage portant le même titre, *Antimoderne* (1922), est indissociable d'un effet d'actualisation des modernités antérieures et ainsi il « aurait pu tout aussi bien être appelé ultramoderne »¹⁶⁹. Comprenant lui aussi que « les idées sont d'aujourd'hui [mais] les attitudes sont d'hier »¹⁷⁰, Paz rejoint Ribeyro dans sa critique de la « novolâtrie » des avant-gardes auxquelles il faut rappeler qu'en littérature il y a toujours *nihil novi sub sole*.

Chez Ribeyro, enfin, se pose une dernière question épistémologique qui découle de cette approche contrastive avec d'autres processus de transformation poétique vers l'antimodernité. Si le cas de Borges est, d'après les critiques cités, cernable sur le plan chronologique et qu'il rejoint celui de Paz dans sa dimension *a priori* abrupte au sens de la révélation ou d'une prise de conscience, Ribeyro s'inscrit dans un paradigme antimoderne bien plus fuyant. En effet, n'y aurait-il pas contradiction à penser un Ribeyro antimoderne à partir de la lecture de *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes en 1964 alors que le projet avant-gardiste de *Conmutaciones* date de 1977? Ou encore, comment comprendre ses critiques à l'égard du style supposément novateur dans *L'agrandissement* de Claude Mauriac en 1970 alors qu'il poursuit le projet des « Néologies » jusqu'en 1984?

À notre sens, l'originalité antimoderne ribeyrienne résiderait justement dans ce tiraillement constant entre un idéal de modernité marqué par un besoin de renouveau et, à ce stade de la démonstration, d'autres forces contextuelles qui le mènent à des accès

¹⁶⁹ COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes*, op. cit., p. 9.

¹⁷⁰ PAZ, Octavio, « La tradición antimoderna », *Obras completas*, op. cit., I, 1994, p. 77.

d'antimodernité et notamment vers un classicisme propre à son œuvre. La tension entre les attentes d'une modernité littéraire qui l'exclut progressivement de ses réseaux d'influence et de signification et sa propre pratique qui se refuse à changer est source d'un malaise dès son plus jeune âge (« ¿Tienes acaso inventiva, talento creador, clarividencias o fuerza dramática? No, no tienes nada de eso »¹⁷¹) qu'il transforme à son tour en lieu d'écriture, en un positionnement idéologique, en une revendication. En effet, ne pouvant pas satisfaire entièrement cet horizon d'attente — écrire des romans ou participer pleinement à l'internationalisation du *boom* latino-américain —, l'antimodernité constitue une étape dans son cheminement de l'intérêt pour l'avant-garde vers ce que William Marx théorise comme l'autre face de la modernité esthétique, à savoir une tradition de l'arrière-garde.

¹⁷¹ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Lima, 01/04/51], *op. cit.*, p. 12.

F. L'arrière-garde (enfin) : résister dans la différence, être différent dans la résistance

Les avatars de l'antimodernité ribeyrienne constituent une première étape au cours d'une évolution intellectuelle et artistique qui conduit Ribeyro vers un positionnement que nous voudrions rattacher enfin à la notion d'arrière-garde. Selon William Marx, celle-ci se développe surtout au moment où, pour reprendre l'expression d'Albert Thibaudet, « l'avant-gardisme chronique » fait florès et qu'il intègre pleinement le paradigme moderne de la littérature et des arts dans l'entre-deux-guerres et notamment après 1945 avec la revue *Tel Quel*, le Nouveau Roman ou encore le situationnisme. En ce sens, Ribeyro a vécu dans une deuxième moitié du XX^{ème} siècle où ce terme, à cause de la domination de l'avant-garde, était devenu « [...] une insulte commode, propre à décrédibiliser l'adversaire. La connotation péjorative, absente de la réalité militaire, signe [ainsi] le lien étroit unissant l'acception esthétique d'*arrière-garde* à l'idéologie avant-gardiste »¹⁷².

Si ses réticences au moderne sont aussi ambiguës, si elles sont à la fois critiques des excès avant-gardistes et qu'elles tombent concomitamment dans ses pièges, il n'en demeure pas moins qu'elles parviennent à signifier son inconformité avec les valeurs axiologiques de son temps et, ainsi, à l'instituer au sens fort du terme dans un lieu singulier du champ littéraire latino-américain. Mais quelle est l'articulation conceptuelle qui permet d'associer l'antimodernité ribeyrienne au positionnement arrière-gardiste? Et, dans la mesure où l'arrière-garde constitue le point d'arrivée d'un parcours personnel en provenance de l'avant-garde ou du paradigme moderniste, quel serait le nouvel épicerie idéologique autour duquel Ribeyro s'est construit en tant que classique ?

Nous souhaiterions penser la singularité de l'arrière-gardisme ribeyrien autour de trois figures qui constituent autant de prises de position à l'égard du moderne. Premièrement, nous postulons que l'arrière-garde est un lieu de contestation, une tranchée creusée dans le champ de bataille de la modernité, où Ribeyro fait l'objet d'une « résistance silencieuse »¹⁷³ (Ferreira) ou plus précisément d'une « contumace »¹⁷⁴ (Alfani) qui l'éprouve face aux

¹⁷² MARX, William, « Penser les arrière-gardes », in MARX, William (Dir.), *Les arrière-gardes au XX^{ème} siècle : l'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2004, p. 8.

¹⁷³ FERREIRA, César, « Reading Ribeyro », *Chasqui: peruvian mail*, n° 15, Cultural Bulletin of the Ministry of Foreign Affairs, Lima, 2009, p. 3.

¹⁷⁴ ALFANI, María Rosario, « Escritura en contumacia: la escritura horizontal de Julio Ramón Ribeyro », *Revista de crítica latinoamericana*, n° 10, Lima, Latinoamericana Editores, 1979, p. 142.

instigations de ses contemporains et du contemporain. Puis, deuxièmement, nous verrons que cette résistance fonde une « écriture différentielle »¹⁷⁵ (Garbatzky) qui singularise Ribeyro au sein d'un canon générationnel et linguistique afin de lui donner une visibilité autre.

Dans l'opposition métaphorique aux avant-gardes, les arrière-gardes, « comme dans une armée réelle, [peuvent aller] en sens inverse [...]. Au prix d'une modification du référent militaire, *arrière-garde* devient alors synonyme de force esthétique réactionnaire »¹⁷⁶. Selon Antoine Compagnon, ce mouvement de rétroaction peut alors revêtir les formes et les fonctions de l'académisme, du conservatisme ou du traditionnalisme, mais pas forcément. En effet, si l'arrière-garde n'est pas contre-révolutionnaire, si elle ne milite pas pour le retour à un amont esthétique, elle peut constituer un pôle de résistance *a priori* non agressif que l'on pourrait illustrer grâce à la métaphore du rémora. Ce poisson des mers tropicales possède une nageoire dorsale qui lui permet de se fixer aux requins et aux tortues et voyager ainsi sur de longues distances; les Anciens d'ailleurs considéraient qu'il pouvait freiner la progression d'un bateau en se fixant à sa coque. Faire du rémora un avatar de l'arrière-gardisme, ce n'est pas le penser comme une tare qui ralentirait une évolution dans l'histoire de l'esthétique mais plutôt comme une force pacifique, voire pacifiste, puisqu'elle n'est pas prise dans l'*agôn* de ceux qui se battent pour gagner une place dans la modernité.

À ce titre, la réponse de Luder, l'alter ego de Ribeyro dans *Dichos de Luder* (1989), confirme la pertinence de cette image : « —¿Qué opinas de la vanguardia? —le preguntan a Luder. / —¿La vanguardia? No tengo nada que ver con el arte de la guerra »¹⁷⁷. Cette sentence clôt un parcours de l'avant-garde vers l'arrière-garde en passant par l'étape intermédiaire de l'antimodernité et détache ainsi Ribeyro de tout paradigme d'affrontement ou de compétition sur le plan de la réception¹⁷⁸. Si l'antimodernité ribeyrienne représente le démasquement des

¹⁷⁵ GARBATZKY, Irina, « Las derivas del fracaso. Sobre los diarios de Julio Ramón Ribeyro », *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, *op. cit.*, p. 125-126.

¹⁷⁶ MARX, William, « Penser les arrière-gardes », in MARX, William (Dir.), *Les arrière-gardes au XX^{ème} siècle*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, *Dichos de Luder*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷⁸ Ce désintérêt à l'égard de la conflictualité des mouvements littéraires est d'ailleurs annoncé dès 1973 lors d'un entretien pour le supplément *El Dominical* qui est avant tout un refus des étiquettes au profit d'une solidarité avec soi-même : « Nunca he tenido las pretensiones de un pionero o innovador. Yo recojo las enseñanzas de los viejos, las acomodo a mi realidad y creo en los límites de lo que va desapareciendo. Vanguardia o retaguardia no tienen para mí ningún sentido. Lo importante para mí es ser fiel a mis impulsos y transmitir simplemente, en lo que escribo, el rumor de la vida » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Ribeyro: el rumor de la vida » [02/09/73], *El Dominical*, supplément culturel d'*El Comercio*, cité dans VIDAL, Luis Fernando, 80

ambiguïtés du moderne, un geste parfois critique et contestataire, l'arrière-gardisme qui en découle est peut-être aussi une capacité à endurer ses propres doutes et les impératifs d'une modernité toujours exogène :

Le corpus de Ribeyro fut écrit dans une rébellion silencieuse et en quelque sorte à contre-courant. Lorsque, dans les années 1970, la littérature latino-américaine fut témoin de l'avènement d'une écriture riche en expérimentations verbales et structurelles grâce à la génération connue sous le nom de génération du Réalisme Magique, Ribeyro resta fidèle à sa propre voix et à un art qui était le sien, marginalisé souvent d'un banquet commercial encouragé par le marketing propre à cette ère. Mais sa deuxième grande leçon repose sur cette fidélité : c'est l'éthique d'un artiste qui, éloigné des tentations du succès, continue de travailler avec une ténacité exemplaire jusqu'à forger un corpus dont l'intérêt et la transcendance se trouvent précisément dans son semblant d'anachronisme¹⁷⁹.

Cette « résistance silencieuse », cette absence d'affrontement avec les instances du canon qui l'excluent progressivement du « banquet commercial », ne sont donc pas à confondre avec la constante défaitiste qui caractérise par exemple son journal. En effet, ce premier silence ribeyrien est volontaire et éloquent dans la mesure où il signifie « la réticence [...] au mouvement moderne, le moderne à son corps défendant ou la mauvaise conscience du moderne »¹⁸⁰. La portée éthique de ce geste (« ténacité exemplaire ») est à donc à inférer de sa discrétion au milieu du vacarme médiatique où ses contemporains s'engouffrent à la recherche d'une meilleure visibilité. Ne rien dire ou, en tout cas, ne rien écrire pour satisfaire cet horizon d'attente « exitista », c'est agir en bon antimoderne et rappeler aux chantres de la modernité qu'ils ont tort de fonder l'intérêt de la littérature sur l'actualisme et la « novolâtrie », autrement dit, leur donner mauvaise conscience par un silence réprobateur qui délimite aussi leur champ.

En effet, pour Christophe Ippolito, « résister à la modernité présuppose une forme de négation voire de refus de celle-ci, et comme toute négation, celle-là sert aussi à définir ce qu'elle nie, voire à la pousser jusqu'aux limites »¹⁸¹, ce qui, chez Ribeyro, équivaut à poser un

« Ribeyro y los espejos repetidos », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 1, 1^{ère} année, 1^{er} semestre, 1975, sans numérotation).

¹⁷⁹ FERREIRA, César, « Reading Ribeyro », *Chasqui: peruvian mail*, *op. cit.*, p. 3. La traduction nous appartient.

¹⁸⁰ COMPAGNON, Antoine, « L'arrière-garde, de Péguy à Paulhan et Barthes », in MARX, William (Dir.), *op. cit.*, p. 96.

¹⁸¹ IPPOLITO, Christophe (Dir.), *Résistances à la modernité dans la littérature française de 1800 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 13.

contre-champ de l'avant-garde qui, malgré les trois projets inédits de « Néologies », « Engaste » et « *Conmutaciones* », ne l'intéresse pas outre mesure comme en témoigne la plus grande partie de sa production :

[...] al autor de *La palabra del mudo* no lo solicitan ni el culto al futuro ni la idolatría de lo nuevo. La textura levemente añeja de su prosa obedece a una toma de posición: las poéticas de la modernidad se sustentan en la idea del cambio permanente y la ruptura, en la búsqueda tenaz de un origen radical, pero a la escritura de Ribeyro no la seduce ese proyecto de raíz romántica. El calculado anacronismo es, así, el índice de un juego sutil con el tiempo de los contemporáneos y el tiempo de la tradición¹⁸².

Comme le remarque Peter Elmore, la poétique arrière-gardiste ribeyrienne est tout naturellement indifférente au rupturisme des avant-gardes dont les enjeux ont été délimités par contraste dans la mesure où celle-ci ne course pas les mêmes idoles conceptuelles. Si Ribeyro se situe dans cet arrière-champ historique et esthétique qui fonde sa singularité au milieu des années 1970 où la littérature latino-américaine fut « témoin de l'avènement d'une écriture riche en expérimentations verbales et structurelles », c'est parce que sa pratique se construit effectivement dans un paradigme préromantique (« no la seduce ese proyecto de raíz romántica »). Pour lui, la littérature ne peut pas être un art où l'innovation à tout prix est valorisante puisqu'elle constitue avant tout un dialogue avec une tradition dont on est forcément issu.

Ainsi, tel un rémora, Ribeyro se laisse porter par des courants esthétiques notamment dix-neuviémistes et français et choisit le paradigme d'une certaine continuité plutôt que de donner dans l'illusion romantique de la création *ex nihilo*. En ce sens, cette « rébellion silencieuse » (Ferreira) est à coupler avec une figure juridique qui complexifie la notion d'arrière-garde chez Ribeyro, la « contumace » (Alfani), dans la mesure où l'adhésion aux traditions préromantiques est certes pacifique mais pas évidente pour autant. Être d'arrière-garde a un prix artistique et affectif que Ribeyro assume comme le contre-coût d'une résistance au « sensationnalisme » ambiant :

I. C.: ¿Crees que —en nuestra época, sobre todo— exista el “sensacionalismo literario”, ese pensar demasiado en los lectores al que te refieres cuando comentas *Lima, hora cero* de Congrains? /
J. R. R.: El que los escritores piensen en sus lectores puede ser bueno o malo. Para conquistarlos

¹⁸² ELMORE, Peter, « Las voces del silencio », in TENORIO REQUEJO, Néstor, et COAGUILA, Jorge (Éds.), *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, op. cit., p. 310.

demagógicamente, es malo. Personalmente, en ese sentido no he hecho concesión alguna. He tenido tentaciones sobre temas que iban a tono con el momento, pero no me dejé seducir¹⁸³.

De la figure du rémora, Ribeyro vogue lors de cette interview vers une autre référence mythologique, celle de Tantale qui, après avoir été invité au repas des Olympiens, fut condamné à ne plus pouvoir manger ni boire les fruits et l'eau qui l'entouraient pour leur avoir servi son fils Pelops en morceaux. L'utilisation du verbe « séduire » (« no me dejé seducir ») est signifiante dans la mesure où Ribeyro esquisse clairement un champ de réception qui se construit dans et par la tentation de ceux qui convoitent, par exemple, les prix littéraires qui sont décernés à ceux qui cèdent aux sujets « qui sont en concordance avec le moment ». Ne pas se laisser séduire et, d'ailleurs, ne pas être dans un paradigme de la séduction quant aux miroitements de la modernité, c'est être résolument d'arrière-garde car la résistance au chant des sirènes du succès est la preuve d'une fidélité « à sa propre voix et à un art qui était le sien ».

L'antidémagogisme littéraire de Ribeyro — ne pas écrire pour satisfaire un goût quel qu'il soit — repose donc sur son refus d'avoir à comparaître devant le tribunal du moderne. Ne souhaitant pas être jugé par rapport à une axiologie où il ne se reconnaît guère, Ribeyro, « qui a choisi d'éluder physiquement son contexte d'origine, s'est situé dans une zone du temps qui a aboli le temps pour y revenir : la contumace »¹⁸⁴.

Cette résistance intentionnelle au procès du moderne, comme le souligne Vincent Kaufmann, est plus précisément l'envers d'un « refus d'une légitimité conférée par l'histoire »¹⁸⁵. En effet, être un auteur de la contumace¹⁸⁶, c'est aussi accepter le lieu socio-littéraire où Ribeyro est cantonné par la critique. Contrairement à ce qu'on pourrait penser,

¹⁸³ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par CABREJOS, Irene, « El legado literario de Ribeyro (a propósito de *La tentación del fracaso*) », *Hueso Húmero*, n° 47, Lima, 2005, p. 186.

¹⁸⁴ ALFANI, María Rosario, « Escritura en contumacia: la escritura horizontal de Julio Ramón Ribeyro », *Revista de crítica latinoamericana*, op. cit., p. 142. La traduction nous appartient.

¹⁸⁵ KAUFMANN, Vincent, « L'arrière-garde vue de l'avant », in MARX, William (Dir.), *Les arrière-gardes au XX^{ème} siècle*, op. cit., p. 26.

¹⁸⁶ Ribeyro assume ce rôle de résistant au sens propre comme une nécessité historique qui découle de sa transformation dialectique vers l'arrière-garde. En effet, comme il le souligne sur son exemplaire de *L'homme sans qualités* (1930) de Robert Musil, Ribeyro admettrait que l'on devienne le contradicteur de la modernité lorsque celle-ci récusé en bloc les apports de la tradition : « Ce n'est probablement pas sans raison que dans les époques dont l'esprit ressemble à un champ de foire, le rôle d'antithèse soit dévolu à des poètes qui n'ont rien à voir avec leur époque. Ils ne se salissent pas avec les pensées de leur temps, produisent une sorte de poésie pure et parlent à leurs fidèles dans le dialecte mort de la grandeur, comme s'ils n'avaient quitté l'éternité que pour un bref séjour sur terre. [Il] est en fin de compte bien naturel qu'à une époque où l'on vénère les personnalités succède une époque où l'on tourne carrément le dos à tout ce qui sent la grandeur et la responsabilité » (voir annexe A2. 11 : MUSIL, Robert, *L'homme sans qualités*, I, Paris, Seuil, 1957, p. 486).

l'arrière-gardisme ribeyrien n'a pas été rangé sous l'enseigne d'un certain héroïsme comme ont pu le suggérer Ferreira et Alfani ; bien au contraire, il a contribué à la marginalisation de Ribeyro qui s'est retrouvé au sens propre dans la lisière d'un canon qui, à l'image de l'*Histoire de la littérature française* (1894) de Gustave Lanson, « réservait aux marges de chaque siècle des chapitres pour les attardés et retardataires, écrivains décalés par rapport à leur temps, fidèles à des idées ou formes démodées »¹⁸⁷. Cependant, cette mise à l'écart en tant que destinée prévisible et tragique pour un arrière-gardiste a suscité chez Ribeyro une prise de conscience de sa différence qu'il aura déclinée par la suite sous diverses formes à même de fonder sa marque d'auteur.

L'arrière-garde comme « contumace » lui permet de s'installer dans un paradigme différentiel où c'est grâce à son « autofiguration comme écrivain raté que Ribeyro [se positionne] comme celui qui permet une écriture différentielle dans le panorama latino-américain »¹⁸⁸. Cette différence, mal vécue très certainement dans sa première jeunesse anticlassique, va faire surface au fur et à mesure que les années s'écoulent pour se changer ensuite si non en une fierté du moins en un trait de sa singularité. En effet, dès 1957, lors de son séjour à Anvers en Belgique, Ribeyro s'interroge sur la nature d'une sensibilité surannée qui l'habite et qui modifie même son autoperception :

En realidad yo no sé lo que soy. Cuando me lo preguntan digo indistintamente abogado, periodista, escritor, fotógrafo, lector de novelas, o vago. Naturalmente que miento porque no soy ni una ni otra cosa, sino un poco de todo. En realidad, la única definición que me corresponde es la que daba Stendhal cuando le preguntaban por su profesión: *observateur du cœur humain*. Pero para dar esa respuesta se necesita vivir en Francia, en el siglo XIX, haber escrito *Rojo y negro* y llamarse Henry Beyle¹⁸⁹.

Face aux identités multiples qu'il pourrait endosser, Ribeyro tranche au milieu de cette confusion en choisissant une définition beylienne. L'énumération de métiers modernes (« abogado, periodista, escritor, fotógrafo ») ou de non métiers (« lector de novelas, o vago ») contraste avec le rôle que s'attribuait Stendhal en tant qu'« observateur du cœur humain ». La portée arrière-gardiste de cette souscription à l'autodéfinition citée fait écho au propre

¹⁸⁷ COMPAGNON, Antoine, « L'arrière-garde, de Péguy à Paulhan et Barthes », in MARX, William (Dir.), *Les arrière-gardes au XX^{ème} siècle : l'autre face de la modernité esthétique*, op. cit., p. 97.

¹⁸⁸ GARBATZKY, Irina, « Las derivas del fracaso. Sobre los diarios de Julio Ramón Ribeyro », op. cit., p. 125-126.

¹⁸⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Anvers, 24/05/57], Lima, Jaime Campodónico Editor, 1996, p. 130.

positionnement esthétique de Ribeyro qui se place dans un dialogue atemporel avec la Tradition. En effet, porter un regard humaniste sur nos passions ne constitue pas en soi un métier au sens bourgeois et moderne du terme mais une attitude bien plus ancienne et commune à toutes les époques. C'est ainsi que la réponse de Ribeyro est révélatrice d'un état d'esprit transhistorique car la notion de regard, que nous avons évoquée précédemment, n'est pas propre à une époque en particulier. En revanche, si l'extrait se termine sur l'impossible actualisation de cette attitude (« para dar esa respuesta se necesita vivir en Francia, en el siglo XIX, haber escrito *Rojo y negro* y llamarse Henry Beyle »), c'est parce que cette réflexion arrière-gardiste s'inscrit pourtant dans un *épistémè* moderne qui la corsète. En effet, quelques années plus tard, en 1960 et cette fois-ci à Paris, Ribeyro s'interroge sur ce même déphasage : « ¿A qué raza pertenezco? Pariente pobre y tardío de Constant, de Stendhal, no tengo derecho a vivir en este siglo, salvo que me resigne a ser marcado, consumido por amores que no duran a veces ni lo que vive una mariposa »¹⁹⁰.

L'interrogation qui ouvre cette nouvelle entrée du journal prolonge la remarque arrière-gardiste de 1957 dans le sens où elle sollicite une catégorie tout aussi transhistorique, la « race », qui est à comprendre ici comme la métaphore d'une « lignée » littéraire. Ce concept dont l'origine remonte à l'Ancien Régime est nécessairement prémoderne car il souligne une continuité à travers les temps qui n'est point brisée par le rupturisme. Mais, de même que lors de la première identification beylienne, Ribeyro est assailli par le sentiment d'illégitimité au sein d'une modernité où la singularité de son positionnement le condamne à l'invisibilité de l'arrière-scène (« no tengo derecho a vivir en este siglo »). Certes, cette différence est vécue quelque part sous le prisme de l'écrivain maudit (« salvo que me resigne a ser marcado, consumido por amores que no duran a veces ni lo que vive una mariposa ») mais il n'en demeure pas moins qu'elle confirme une pleine conscience de sa pratique et de son ressenti arrière-gardistes.

Luis Loayza, d'ailleurs, dans une lettre qu'il lui adresse de Genève en 1978, contribuera à la consolidation de cette différence, voire à sa revendication comme un trait personnel qui, justement, devrait renforcer son « écriture différentielle » (Garbatzsky) :

En cambio para hablar de ti no recurriría al nombre de ningún escritor: una formación francesa, sin duda, un don de observación, de meditación propiamente literaria que recuerda a algunos maestros

¹⁹⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 20/12/60], *op. cit.*, p. 221-222.

del XIX pero, a fin de cuentas, lo que es escribes es auténtico, impermeable a las modas, solamente tuyo¹⁹¹.

Il faut voir derrière cet éloge la confirmation d'un regard externe à propos des deux caractéristiques arrière-gardistes ribeyriennes que nous avons annoncées, à savoir, la résistance (« impermeable a las modas ») et la différence (« auténtico », « solamente tuyo ») par rapport à l'horizon moderne. Celles-ci fonctionnent comme deux vases communicants qui se rétroalimentent dans une dynamique esthétique et sociolittéraire qui vont contribuer aussi à la fabrication de sa singularité. En effet, si Ribeyro parvient à résister sur une quarantaine d'années aux impératifs commerciaux de la modernité littéraire dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, c'est grâce à cette prise de conscience d'une différence singularisante qui détache les contours de sa figure d'écrivain sur la toile de fond de ses contemporains et, à l'inverse, s'il commence à la cultiver c'est pour mieux résister à l'angoisse de passer à côté de l'histoire littéraire. Mais, au sein de cette interaction conceptuelle, Loayza établit un lien de causalité qui fait pencher la balance d'un côté plutôt que de l'autre. L'authenticité (« auténtico ») et la singularité (« solamente tuyo ») de l'arrière-gardisme ribeyrien s'expliquent par une incise explicative qui introduit un dernier trait que nous voudrions étudier.

Que faut-il entendre, d'un point de vue esthétique et philosophique, lorsque l'arrière-garde se vante d'être « imperméable aux modes »? Nous avons vu que le propre de l'avant-gardisme que Ribeyro s'efforce d'actualiser « a destiempo » est de rompre avec la linéarité chronologique d'une évolution esthétique — telles que les lignes brisées du dessin qui illustre « La huella » (1952) — ou bien encore d'anticiper sur une évolution esthétique en proposant des projets novateurs — tels que le saut en avant que pourraient constituer les « Néologies » (1960-1984) —. Ces deux attitudes à l'égard du repère actuel contestent la modernité mais ne la dépassent pas, elles s'inscrivent malgré tout dans le même *épistémè* d'un temps linéaire articulé autour de ses trois dimensions canoniques — passé, présent, futur —. Ainsi, la dernière dimension de l'arrière-gardisme ribeyrien, sa conception circulaire de la temporalité esthétique, constitue la prochaine étape dans son processus de classicisation endogène qui articule temps, formes et pérennisation.

¹⁹¹ LOAYZA, Luis, « Lettre à Julio Ramón Ribeyro » [Genève, 29/08/78], citée par RIBEYRO, Julio Ramón, « Algunas cartas: Luis Loayza/Julio Ramón Ribeyro », *Hueso Húmero*, n° 47, Lima, 2005, p. 130-131.

CHAP. 2 : TEMPS, FORMES ET PÉRENNISATION

A. La transmodernité ribeyrienne : histoire d'un regard circulaire

En 1994, lorsque Ricardo Sigala lui décerne le prix Juan Rulfo, il affirme que : « al comprometerse consigo mismo y no con el tronco central de la literatura hispanoamericana, [Ribeyro] se colocaba al margen del mercado y las modas intelectuales »¹⁹². La problématique du déphasage par rapport au canon contemporain est transposée sur un terrain de spéculation où le rapport au temps — facteur, contrainte, adjuvant — devient essentiel pour une compréhension intégrale du processus de classicisation endogène chez Ribeyro. S'engager face à soi (« comprometerse consigo mismo ») ou s'engager dans une esthétique qui récuse le passéisme, l'actualisme et le futurisme constitue un moyen de se prémunir contre l'oubli car toute esthétique fondée prioritairement sur un régime temporel est condamnée à la relativité de ce repère fluctuant.

En ce sens, notre hypothèse consiste à penser que son invisibilisation partielle dans l'histoire littéraire latino-américaine de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle s'expliquerait aussi par la recherche d'un idéal anhistorique — ne pas avoir à écrire par rapport à un à-présent en particulier — qui le pousserait à entamer une réflexion sur les pratiques capables de lui garantir une transcendance au-delà des attentes circonstancielles de la modernité. Pour comprendre comment ses réflexions formelles s'acheminent vers cet idéal de pérennisation, il nous faut d'abord postuler l'existence d'un regard transmoderne, c'est-à-dire capable de percevoir et de relier les modernités entre elles, en cantonnant ainsi le critère de l'à-présent à une valeur subalterne dans l'évaluation critique de la littérature.

L'ahistoricisme de Ribeyro ou sa considération sceptique du repère historique comme critère d'évaluation qualitative — écrire comme hier, écrire comme aujourd'hui, anticiper sur l'écriture de demain serait valorisant ou bien dévalorisant selon les contextes— s'appuie sur sa constatation préalable de passerelles temporelles qui privilégient une approche

¹⁹² SIGALA, Ricardo, « Julio Ramón Ribeyro: *La tentación del fracaso* y sus alrededores » » in ORENDÁIN, Jorge (Éd.), *Premio de literatura latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo: Julio Ramón Ribeyro (1994)*, Mexico, Universidad de Guadalajara, 2006, p. 14.

synchronique de l'histoire esthétique. À regarder de près, les à-présents se ressemblent fort, contrairement à ce que soutiennent les tenants d'une approche diachronique de l'histoire de l'art qui creuserait, pour sa part, les différences entre les modernités qui se succèdent. En effet, force est de constater que dès les débuts de sa carrière, Ribeyro est plutôt sensible aux continuités transmodernes que l'on pourrait associer, par leur récurrence, à l'archétype géométrique de l'éternité : le cercle.

Ainsi, les modernités esthétiques éparses sur la diachronie du temps linéaire seraient appréhendées dans leurs ressemblances transmodernes grâce à un regard circulaire qui les saisirait dans un éternel retour des vérités esthétiques que Salvatore Settis associe à un idéal classique : « L'homme meurt et ne renaît pas, le "classique" meurt pour renaître, chaque fois pareil et chaque fois différent. Ce modèle cyclique — obsession récurrent d'un "classique" toujours donné pour mort et toujours renaissant — traverse toute l'histoire culturelle européenne »¹⁹³. On en retrouve la première trace lors de son séjour à Anvers en 1956, lorsqu'après avoir lu la correspondance entre le marquis de Custine (1790-1857) et La Grange (1766-1833), Ribeyro souligne une convergence entre leur à-présent esthétique à la charnière du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècle et le sien propre au beau milieu du XX^{ème} siècle :

Terminé la correspondencia del marqués de Custine (cartas a La Grange), libro curioso, escrito en el más puro estilo pregidiano. Es interesante notar en un grupo de escritores nacidos a fines del siglo XVIII y enraizados en la primera cincuentena del XIX, un estilo más cercano a nuestra época que el estilo de los románticos. Quiero decir que Constant, Stendhal, Custine están más cerca de Valéry por la exactitud, por la transparencia, que Balzac, por ejemplo, Hugo o Michelet¹⁹⁴.

En établissant un lien entre Constant, Stendhal ou Custine et son propre contexte temporel (les années 1950), Ribeyro perçoit ou plutôt invente une continuité stylistique (« un estilo más cercano a nuestra época ») qui efface le tournant axiologique introduit par le romantisme (Hugo, Michelet). Ce premier lissage de l'histoire nous intéresse, tout d'abord, dans la mesure où il amorce le positionnement arrière-gardiste que nous avons étudié (ressouder une tradition qui n'aurait pas été entamée par le rupturisme romantique) mais aussi parce qu'il témoigne d'une conscience précoce de la circularité de tout mouvement, problématique ou querelle littéraire. Bien que cette impression de permanence entre le « style prégidien » et une certaine modernité appartenant à la première moitié du XX^{ème} siècle —

¹⁹³ SETTIS, Salvatore, *Le futur du classique*, Paris, Liana Levi, 2005, p. 123.

¹⁹⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Anvers, 12/09/56], *op. cit.*, p. 162.

Hemingway dans son souci de concision classique ? — ne soit pas justifiée par des arguments plus développés, Ribeyro fait preuve d'une attitude transhistorique qui, à notre sens, est aussi révélatrice d'une idée de la littérature. En effet, en ralliant sa définition de modernité à celle qui précède le romantisme, le Ribeyro arrière-gardiste se place dans un rapport beaucoup plus humble à la tradition où, comme le remarque Gérard Genette à propos de la poétique valéryenne, « [...] la création personnelle, au sens fort, n'existe pas, [...] parce que l'exercice littéraire se réduit à un vaste jeu *combinatoire* à l'intérieur d'un système préexistant qui n'est autre que le langage »¹⁹⁵.

Mais la conscience de cette circularité esthétique qui ne fait qu'actualiser des formes au sein d'un espace clos où, « comme pour Borges, le vrai créateur n'est pas celui qui invente, mais celui qui découvre (c'est-à-dire invente ce qui veut être inventé) »¹⁹⁶, est associée aussi à une réflexion plus large sur l'éternel retour de l'expérience humaine. En effet, d'après Saúl Yurkievich : « [en Borges hay una] consciente emulación de los modelos canónicos, porque a toda originalidad la considera ilusoria. Por definición, la originalidad es una categoría demasiado ligada al presente, o sea a lo transitorio [:] reiterar los módulos que han resistido el desgaste del tiempo es su manera de inscribirse en una eternidad de formas purificadas, de arquetipos »¹⁹⁷. Pour Ribeyro, les prémisses de cette prise de même conscience que nous avons signalée en 1956 se confirment et se consolident dans *Prosas apátridas* (1975) autour de trois exemples qui révèlent l'existence d'un regard transmoderne et circulaire :

Suele decirse cuando hay un verano muy caluroso, una tormenta muy fuerte, un incendio forestal devastador, que “ni los hombres más viejos del lugar” habían visto algo parecido en su vida. Falso, todo el mundo ha visto las mismas cosas y sufrido los mismos desastres. Lo que pasa es que los viejos han perdido la memoria y el mundo también¹⁹⁸.

Ribeyro introduit sa critique doxographique de la linéarité temporelle par le verbe « suele » dont le sémantisme itératif met à distance une idée reçue à propos de l'extraordinaire, de l'unique, d'une originalité ici climatologique (« una tormenta muy fuerte »). Celle-ci s'appuie sur une citation (« “ni los hombres más viejos del lugar” ») où le geste même du discours rapporté contient une approche ironique qui prépare le mouvement

¹⁹⁵ GENETTE, Gérard, « La littérature comme telle », *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 262.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 263.

¹⁹⁷ YURKIEVICH, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*, Barcelone, Barral Editores, 1971, p. 122.

¹⁹⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, *op. cit.*, p. 169.

suyant de réfutation (« Falso »). Le polyptote, enfin, autour des adjectifs « mismas » et « mismos » consolide l'insistance de l'antithèse à propos d'une expérience qui, par sa transhistoricité circulaire, serait à l'image de l'éternité. Si l'étonnement implique un sentiment de nouveauté et que ces catastrophes naturelles ont jalonné depuis toujours l'histoire, pourquoi suscitent-elles toujours notre surprise ? La réponse est apportée par une tournure explicative chevillée à un présent de vérité générale (« lo que pasa es que ») et, en ce sens, elle situe le locuteur sous le signe d'un discours de raison : notre étonnement est dû à une amnésie collective et inévitable que même les détenteurs du savoir (« los viejos ») subissent.

Ainsi, en rappelant que l'oubli est à l'origine de l'étonnement humain, le regard de Ribeyro s'inscrit dans une perspective de circularité temporelle qui pourrait nous aider à comprendre sa conception d'une circularité esthétique où « ce qui paraît nouveau n'est le plus souvent qu'un retour à une forme délaissée depuis longtemps, à la limite depuis toujours, mais dont la virtualité, pour le moins, est inscrite dans le système intemporel du langage »¹⁹⁹. En effet, aussi bien dans la poétique valéryenne que ribeyrienne, le langage est un ensemble linguistique fini, achevé, et donc aux antipodes de certaines avant-gardes qui croient en l'invention absolue, alors que leurs trouvailles ne sont que l'actualisation des possibilités linguistiques qui préexistaient déjà. Leur originalité visible est donc tout simplement l'oubli, voire l'ignorance, d'une possibilité mise de côté ou momentanément inaccessible dans le « vaste jeu *combinatoire* à l'intérieur d'un système préexistant »²⁰⁰ que mentionnait Genette à propos de Valéry, comme le constate Ribeyro dans l'extrait suivant :

Parado en el cerco de piedra que cae a pico sobre el vergel descuidado de los olivos contemplo la quebrada descendente, al fondo de la cual se divisa, plomizo y calmo, el mar Tirreno. Atardece. Mi oído ausculta la naturaleza y descubre que lo que yo tomaba al comienzo por silencio no es más que una trama extremadamente apretada de ruidos: grillos, cigarras, ranas, abejas, moscardones, pájaros, tan tupida que forma una melodía uniforme sin un solo intersticio donde pueda colocarse una pausa. En suma, la voz de la naturaleza que canta su canto inmemorial, el que escucharon hace veinte siglos Julio César, Horacio, Catón. ¿Qué me separa de ellos? En tanta soledad, aparentemente nada. Al hollar su espacio immaculado, diríase que me he vuelto su contemporáneo. Pero siempre hay algo que nos reconduce a nuestro tiempo y nos recuerda que las eras no pasan en

¹⁹⁹ GENETTE, Gérard, « La littérature comme telle », *Figures I, op. cit.*, p. 263.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 262.

vano. Al levantar la cabeza distingo en la cumbre del monte Argentario, irritante por lo escarpado e imposible, los siete discos gigantes de una estación de radar²⁰¹.

Le deuxième exemple de conscience transhistorique remet en scène un « je » (« Parado ») aux prises avec plusieurs temporalités qui s'enchevêtrent dans la continuité de la réflexion esthétique-temporelle précédente. Le cadre est celui de l'Italie, comme le souligne la référence à la mer thyrrhénienne (« mar Tirreno »), dans un contexte d'isolement campagnard (« en tanta soledad », « los olivos ») et de communion avec la beauté de la nature (« plomizo y calmo », « Atardece ») qui pose les jalons d'une scène de contemplation. Au cœur de cet instant épiphanique, le « je » devient un réceptacle sensoriel qui enregistre le bourdonnement des insectes (« grillos, cigarras, ranas, abejas, moscardones ») et les images d'une géographie escarpée (« la quebrada descendente ») qui renvoient, entre autres, au *locus amoenus* de la littérature pastorale. La moisson de ces sensations notamment auditives est amorcée par un connecteur logique (« En suma ») qui ouvre sur la question du temps. Dans une perspective animiste, ou plutôt métaphorique, le « je » en conclut qu'il s'agit du bruissement de l'immanence (« la voz de la naturaleza »). Cette mélodie (« canto »), pour sa part, est exactement à l'opposé des « viejos [que] han perdido la memoria » du premier exemple, puisque sa densité phonétique (« melodía uniforme sin un solo intersticio donde pueda colocarse una pausa ») est en fait celle des voix d'un passé qui s'entrelacent et résonnent toujours présentement (« inmemorial »).

Par conséquent, Ribeyro transforme les attributs intemporels du paysage en une passerelle transhistorique où, pour passer de l'à-présent actuel aux à-présents révolus, il suffit de prêter l'oreille. En effet, au cours de sa maturation de l'avant-garde vers l'arrière-garde, Ribeyro avait fait du regard la pierre d'achoppement d'une modernité affranchie de l'actualisme, c'est-à-dire, au sens large, une attitude à l'égard de la tradition que nous retrouvons ici sous les espèces d'une posture auditive²⁰² qu'il espère aussi retrouver chez ses propres lecteurs : « [Escribo] para continuar a existir después de muerto, ya sea sobre la forma de un libro, como de una voz que alguien se dé el trabajo de escuchar »²⁰³. Être moderne, en

²⁰¹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 121-122.

²⁰² Pareillement, dans « Mariposas y cornetas », récit tiré de *Relatos santacrucinos* (1992) le narrateur invite le lecteur à prêter l'oreille pour le plonger dans le passé de son enfance : « Su aguzas bien el oído escucharás venir las canciones de antaño, pero sobre todo escucharás el timbre de las cornetas. ¡Las cornetas! » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Mariposas y cornetas » [1992], RIBEYRO, Julio Ramón, *Cuentos completos*, op. cit., p. 704).

²⁰³ RIBEYRO, Julio Ramón, « Por qué escribo », in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 11.

somme, c'est écouter les modernités antérieures au rupturisme romantique qui, elles aussi, étaient attentives à celles qui les ont précédées. La possibilité de ce dialogue infini saisit le « je », cette fois-ci ribeyrien, dans la mesure où cette tradition déclinée autour de quelques classiques latins (« Julio César, Horacio, Catón ») résonne dans une transmodernité épiphanique où « comme l'image, [celle-ci] ne cesse jamais de faire événement, [de] nous parle[r] depuis le passé, mais au présent »²⁰⁴. Il en résulte que cette actualisation du passé et cette passivité du présent annulent l'antagonisme des modernités sur un temps linéaire afin de les mettre sur un même plan horizontal (« diríase que me he vuelto su contemporáneo »)²⁰⁵. En effet, tout comme « tout le monde a vu les mêmes choses et souffert les mêmes désastres », les formes littéraires ont fait l'objet d'un éternel retour dessinant plutôt un cercle où tous les artistes qui le reconnaissent comme tel sont équidistants d'un même centre : le présent transhistorique²⁰⁶.

Si tant est que cette circularité fasse système, le sentiment de contemporanéité dont témoigne ce fragment à propos de l'Antiquité romaine s'explique aussi par la logique même de l'arrière-gardisme que nous avons étudiée précédemment. Le « chant immémorial » l'est dans le sens où il se perd dans la nuit des temps, mais il est aussi et surtout une modalité de la mémoire, un avatar phonique de la tradition qui revient ici comme une rengaine. Pour Ribeyro, ce chant-mémoire trace une circonférence parfaite où l'avancement sur cette ligne courbe est indissociable de la « loucherie de celui qui, comme Sartre le dénonçait chez Baudelaire, avance en regardant dans le rétroviseur »²⁰⁷. En effet, dans une poétique pleinement consciente du tout-a-été-dit, on ne peut avancer qu'en louchant, tel un Janus

²⁰⁴ GUIDÉE, Raphaëlle, « Anachronisme des œuvres d'art et temps de la littérature (ou comment l'histoire de l'art vint au secours de l'histoire littéraire) », *Le partage des disciplines* [16/05/11], LHT, Dossier [Consulté le 14/06/13 dans : <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=244>].

²⁰⁵ Bien que le préfixe trans- à propos de la « transmodernité » ribeyrienne renvoie à cette même horizontalité, encore faudrait-il rappeler que cette ligne droite, perpendiculaire à toutes les modernités qu'elle traverse, se referme sur elle-même, formant ainsi un cercle transmoderne.

²⁰⁶ Il existe d'autres exemples de conscience d'un présent transhistorique dans la littérature hispanique que l'on retrouve notamment dans la représentation de la lecture, par exemple, à propos du fameux sonnet de Quevedo dont on retiendra le premier quatrain : « Retirado en la paz de estos desiertos / Con pocos, pero doctos libros juntos / Vivo en conversación con los difuntos / Y escucho con mis ojos a los muertos » (QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas: verso y prosa*, Madrid, Aguilar, 1981, p. 49). À ce propos, il faut rappeler que Ribeyro connaissait bien l'œuvre de Quevedo qu'il choisit, d'ailleurs, parmi les six poètes qu'il emmènerait sur une île déserte en 1976 : « 1. Poesía: Horacio, Dante, Quevedo, Baudelaire, Whitman, Vallejo » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 13/01/76], *op. cit.*, p. 605).

²⁰⁷ COMPAGNON, Antoine, « L'arrière-garde, de Péguy à Paulhan et Barthes », in MARX, William (Dir.), *Les arrière-gardes au XX^{ème} siècle*, *op. cit.*, p. 97.

bifront, car, pour un regard transmoderne, l'avenir et le passé sont inextricables sur chaque point qui compose la circonférence du cercle²⁰⁸.

Cependant, le conditionnel « diríase » nuance cette impression d'anhistoricité car finalement le « je » ribeyrien est confronté au paradigme moderne du moderne, si l'on peut dire, qui lui impose au sommet du Monte Argentario « les sept disques géants d'une station de radar ». Les plateaux de ces antennes constituent enfin, conformément à l'essor des télécommunications à l'issue de la Seconde Guerre Mondiale et à l'esthétique aérospatiale héritée des années 1960, une métonymie de l'actualisme esthétique, de son risque ou de sa tentation. Pris dans un élan transmoderne qui pourrait, par exemple, le rapprocher des « maîtres » (Flaubert, Stendhal, Dostoïevski et Tolstoï) qu'il évoque ultérieurement dans l'interview de Fernando Ampuero en 1986 et que nous avons analysée, Ribeyro est subitement rappelé à l'ordre par le canon moderne qui lui impose un impératif actualiste à même de tourner le dos à cette tradition.

Cet extrait fonctionne donc comme une allégorie d'un éternel retour et d'une éternelle présence des « maîtres » pour quiconque voudrait se mettre en condition de recevoir leurs enseignements. D'ailleurs, cette même importance accordée à l'écoute en 1975 — en tant qu'avatar de l'attention prêtée aux modernités précédentes — se confirme lors d'un entretien avec Luis Jochamowitz en 1978 : « [...] creo que tal vez [mi obra] puede tener un ligero relente de antigüilla. En cierta manera de concebir la construcción, las frases, probablemente hay ciertos ritmos para los cuales el oído actual se está perdiendo »²⁰⁹. L'insistance ici sur la musicalité du phrasé (« ciertos ritmos ») est doublée d'une mise en garde contre le déclin d'une attention à l'égard des pratiques dont la densité traditionnelle — ancienneté, répétition, puissance — est tout aussi riche que la « mélodie uniforme sans un seul interstice où l'on puisse introduire une pause ». Mais, si l'écoute est un moteur de circularité transmoderne, le regard l'est aussi au même titre :

²⁰⁸ À propos de cette contemporanéité entre transmodernes, la même année que *Prosas apátridas* (1975) et donc parallèlement à cette réflexion italianisante, Ribeyro s'interroge dans son journal sur la nature du temps et conclut que « [...] le temps disparaît au fur et à mesure qu'on l'utilise. Derrière nous il n'y a absolument rien : rien ne sépare le jour d'hier de la bataille de Lépante, ils sont unis par leur propre inexistence » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 12/03/75], *op. cit.*, p. 440. La traduction nous appartient). En effet, que ce soit la publication de la *Guerre des Gaules* (vers -52 av. J.-C.) de César ou la bataille de Lépante (1571) ces deux à-présents révolus sont « équidistants » d'un même présent transhistorique que Ribeyro relirait par le chant-mémoire de la tradition.

²⁰⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par JOCHAMOWITZ, Luis, « No quiero ser ejemplo de nada » [1978], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, *op. cit.*, p. 67.

Proyectar diapositivas en colores de los grandes maestros: Rembrandt, Velázquez, Leonardo, etc. Luego proyectar sólo detalles de sus cuadros, por ejemplo un fondo rocoso, el brocado de una cortina, los dibujos de una alfombra o simplemente un rostro en primer plano. Estos detalles ya son pintura moderna, sea impresionista, cubista o no figurativa. Diríase que en los cuadros de los grandes maestros está contenida potencialmente toda la pintura moderna, como en algunas páginas de Rabelais o de Cervantes todo el arte literario de nuestros días. Desde esta perspectiva, el arte llamado moderno no sería otra cosa que un detalle ampliado del antiguo o un “mirar de más cerca” la realidad. Simple cuestión de distancia²¹⁰.

Ce troisième exemple de conscience transhistorique, enfin, porte sur la peinture comme passerelle transmoderne. La réflexion s’articule comme une projection de diapositives où la lecture agrandit ou rétrécit l’angle de vue en accordant plus ou moins d’importance au détail pictural en tant que « moment qui fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l’économie de son parcours »²¹¹. En effet, ces éléments ainsi surdéterminés dans la composition (« un fondo rocoso », « el brocado de una cortina ») sont d’autant plus denses, sémantiquement et symboliquement, qu’ils jumellent, pour Ribeyro, des à-présents dissemblables. L’adverbe « ya » a une fonction explicative dans la mesure où il souligne l’existence en puissance d’une technique, d’une couleur ou d’un motif chez trois peintres européens (Rembrandt, Velázquez, De Vinci) qui seraient ultérieurement actualisés dans la peinture impressionniste, cubiste ou abstraite au XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Faudrait-il y voir un plagiat ou plutôt une inspiration des Modernes par les Anciens ?

La réponse, nous semble-t-il, est apportée dans *Dichos de Luder* (1989) par cette antiphrase éclairante : « Lo mismo o algo parecido dice Montaigne en uno de sus Ensayos — le reprocha alguien al escucharlo lanzar una sentencia moralizante. / —¿Y qué? —protesta Luder—. Eso sólo demuestra que los clásicos siguen plagiándonos desde la tumba »²¹². En effet, à propos de ces maîtres, Ribeyro ne se réfère jamais à une quelconque usurpation des Anciens par les Modernes puisque cela équivaudrait à soutenir que les premiers furent les inventeurs de ces détails alors que la notion même d’invention absolue est uniquement postromantique²¹³. Le « plagiat » dont il est question en 1989 est à comprendre comme une

²¹⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 52.

²¹¹ ARASSE, Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2008, p. 14.

²¹² RIBEYRO, Julio Ramón, *Dichos de Luder*, op. cit., p. 27.

²¹³ Comme le souligne Ribeyro dans son exemplaire d’*Œuvres pré-posthumes* (1957) de Robert Musil, « on ne fait jamais que copier » des formes préexistantes dont l’actualisation implique un dialogue de reconnaissance avec le passé : « À y regarder de près, il n’est pas vrai non plus que chacun puisse écrire ; au contraire, personne ne le peut : on ne fait jamais que copier. Il est impossible que voie le jour maintenant un poème de Goethe ;

illustration de la transmodernité classique où le passé imite le présent puisque le présent est une imitation du passé²¹⁴. De même, le détail pictural « plagie » le présent puisqu'il permet lui aussi d'établir des passerelles transhistoriques qui font communiquer les morts et les vivants.

Si le *Retrato de Inocencio X* (1650) de Diego Velázquez est repris par Francis Bacon dans *Study after Velázquez's portrait of Pope Innocent X* (1953), par exemple, c'est parce que le premier est un classique en ce qu'il se moule dans le genre du portrait de cour sans remettre en questions ses fondements ou, pis encore, sans prétendre l'avoir inventé. En s'appuyant sur les caractéristiques d'un genre canonique telles que la vue de trois-quart ou la représentation de l'autorité assise sur un trône, Velázquez inscrit son art dans une logique transmoderne puisqu'il travaille dans l'enceinte de l'univers référentiel de son époque où il ne fait que piocher les techniques et les symboles dans ce « vaste jeu combinatoire à l'intérieur d'un système préexistant »²¹⁵ qu'est, cette fois-ci, la peinture et plus précisément le portrait de cour.

De même, en littérature, si Rabelais ou Cervantès contiennent potentiellement certaines inflexions narratives à venir (la dynamique de l'excès chez Rabelais sera reprise dans *Lucas de Bohemia* (1920) de Valle-Inclán ou encore l'alternance entre points de vue et niveaux de réalité chez Cervantès sera prolongée dans *Cien años de soledad* (1963) de García Márquez), c'est parce le véritable classique est un écrivain transmoderne qui relie des temporalités discordantes. Ainsi, le détail pictural et, plus largement, la littérature classique, surtout lorsqu'ils s'attaquent aux constantes archétypales de l'expérience humaine, permettent de briser la temporalité linéaire et de la faire céder à la ligne circulaire de la transmodernité.

L'utilisation du conditionnel dans cette redéfinition de l'art moderne par Ribeyro (« el arte moderno no sería otra cosa que ») nous oriente ainsi vers la suggestion d'une hypothèse historique qui est parfaitement antimoderne. En effet, si on n'appréhende pas les avant-gardes

Goethe lui-même l'écrirait-il (par miracle), ce sera un nouveau poème anachronique, extrêmement suspect, même si c'était, mot pour mot, le sublime ancien poème ! Comment expliquer ce mystère autrement qu'en supposant que le dit poème ne semblerait copié sur aucun poème contemporain, même pas sur ceux qui en sont les tout premiers des copies ? Contemporanéité signifie toujours copie » (voir A2.13 : MUSIL, Robert, *Œuvres pré-posthumes*, Paris, Seuil, 1957, p. 86).

²¹⁴ L'idée d'invention absolue est décriée par Ribeyro dont l'affinité avec la pensée classique se confirme lorsqu'il souligne sur son exemplaire de *Paradoxe sur le roman* (1964) de Kléber Haedens le segment suivant : « Les classiques n'avaient aucun scrupule à emprunter leurs intrigues à la mythologie, à l'histoire, aux auteurs de l'antiquité ou même à leurs contemporains, parce que le fait d'inventer un récit leur paraissait dénué de toute valeur et la vanité même » (voir annexe A2. 8 : HAEDENS, Kléber, *Paradoxe sur le roman*, Paris, Grasset, 1964, p. 28 ».

²¹⁵ GENETTE, Gérard, « La littérature comme telle », *Figures I, op. cit.*, p. 262.

(impressionnisme, cubisme, entre autres.) et les néoavant-gardes (abstraction, néo-expressionnisme, art conceptuel, entre autres.) au sein d'un évolutionnisme esthétique, c'est-à-dire à l'extrême d'une chaîne causale où l'on chercherait des précurseurs, des contemporains et des attardés, comment peut-on les comprendre en dehors de cette linéarité propre à la modernité ?

À nouveau, la transmodernité ribeyrienne apporte une réponse qui conteste cette horizontalité temporelle et qui privilégie une approche perpendiculaire aux à-présents qu'elle traverse par le biais, cette fois-ci, d'un agrandissement (« proyectar sólo detalles »). Dans tout tirage photographique, cette étape requiert un agrandisseur dont l'objectif, à l'image du regard ribeyrien, se positionne verticalement par rapport au négatif à développer. Que ce soit en peinture ou en littérature, le détail acquiert toute sa puissance transhistorique lorsqu'il fait l'objet d'un « “ regarder de plus près ” la réalité » car tout est « une simple question de distance ». Prêter l'oreille au bruissement de la tradition ou rapprocher de ses yeux un détail qui porte sur les constantes archétypales de l'expérience humaine ou sur un code poétique au sein d'un système fermé constituent deux attitudes, au sens fort du terme, qui permettent à Ribeyro de basculer de l'*épistémè* moderne — horizontalité et rupturisme — à l'*épistémè* transmoderne — circularité et continuité —.

Ainsi, dans la transmodernité ribeyrienne, les à-présents s'enchaînent dans le chapelet du contemporain car tous les points qui constituent cette circonférence temporelle et esthétique sont reliés par un même observateur. Force est de constater que ce regard est conservateur, d'abord, au sens propre, puisqu'il rassemble ce qui était éparé dans le temps (le XVII^{ème} siècle de Rembrandt et le XX^{ème} siècle de Kandinsky) et qu'il associe les esthétiques *a priori* divergentes (le *sfumato* de Léonard et le cubisme de Picasso). Mais il l'est, surtout, au sens idéologique de la tradition dans la mesure où toute transmodernité, et *a fortiori* ribeyrienne, conserve un passé qu'elle conçoit comme une omniprésence (« diríase que me he vuelto su contemporáneo ») dont il faut prendre conscience pour se détromper des leurre du moderne. Par conséquent, du moins en littérature, ce saut de la conservation au conservatisme fait de Ribeyro un chantre d'une tradition allographe qu'il intégrera à sa propre production. En effet, comme le remarque Adolfo Castañón, à l'échelle de la tradition littéraire latino-américaine contemporaine, Ribeyro fait lui-même l'objet d'un « détail », au sens ribeyrien et

pictural du terme, c'est-à-dire qu'il incarne une synthèse de figures de la tradition et/ou contemporaines qu'il miniaturise dans son œuvre :

Ribeyro es un escritor que compendia muchos escritores. De hecho podría aventurarse con alguna malicia que su obra cuentística es una síntesis de la narrativa latinoamericana del siglo donde igual podemos encontrar concentrados, como cabezas reducidas, cuentos de Onetti y Benedetti (“El jefe”, “El profesor suplente”), Borges (“Ridder y sus papeles”) [*sic*], Bioy (“Una medalla para Virginia”), Cortázar (“Papeles pintados”), Uslar Pietri (“Los moribundos”), Rulfo y Vargas Llosa (“Los jacarandás”). La enumeración podría seguir y con ella concluiríamos que una de las destrezas mayores de Ribeyro es el oído, la agudeza de la imitación, en fin, la habilidad para trabajar en un proceso continuo de *miniaturización* que implica una inteligencia práctica, operativa, de las proporciones y dimensiones²¹⁶.

À la lumière de ce qui précède, finalement, nous pourrions opposer deux remarques à la suggestion sournoise de Castañón (« podría aventurarse con alguna malicia ») qui fait de Ribeyro un maquettiste, voire un imitateur de ses contemporains au sens large. La première porte sur le contexte de cette miniaturisation qui, selon lui, « réduit à leurs véritables proportions quelques un des éléphants du *boom*, [et] pratique [...] une chirurgie ophtalmologique du pachyderme »²¹⁷. Ce phénomène commercial qui avait écrasé Ribeyro tel un pachyderme serait synthétisé ou contenu dans les exemples qu'il cite. Il y voit donc une sorte de renversement de situation, pour ne pas dire une ironie du sort, où l'écrivain exclu du canon du *boom* s'avèrerait en fait le plus à même de le représenter. Au regard de la logique transmoderne, cette affirmation est inexacte dans la mesure où elle confond ses conséquences — l'impression d'une miniaturisation en aval de la tradition — avec ses causes — le classicisme ribeyrien s'abreuve en amont de la tradition —.

La deuxième observation porte sur la nature de cette miniaturisation que Castañón associe à « la agudeza de la imitación ». La notion d'imitation est ici maladroite car elle implique une intentionnalité qui relève de la surinterprétation. En effet, si Castañón repère ces échos thématiques et esthétiques, pertinents d'ailleurs, entre Ribeyro et les auteurs cités c'est parce que, conformément à la sentence de Luder, « les classiques nous plagient toujours depuis leur tombe »²¹⁸. Autrement dit, toutes les références mentionnées, en tant que classiques, se situent forcément sur la circonférence de la transmodernité car on pourrait

²¹⁶ CASTAÑÓN, Adolfo, « Ribeyro para fumadores », *Vuelta*, vol. 19, n° 218, janvier, 1995, p. 48. La traduction nous appartient.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, *Dichos de Luder*, *op. cit.*, p. 27. La traduction nous appartient.

trouver du Ribeyro dans Benedetti, du Rulfo dans Cortázar, du Borges dans Bioy Casares, par exemple. Il n'y a donc point d'imitation au sens propre mais une inscription collective dans une tradition à laquelle Ribeyro accède grâce à sa propre conscience de la transmodernité.

En se méfiant des axiologies de l'actuel, Ribeyro privilégie une approche synchronique de l'histoire esthétique en insistant sur les ressemblances entre les à-présents plutôt qu'une approche diachronique qui creuserait, pour sa part, les différences entre les modernités successives. Cette conscience de l'éternel retour des formes et pratiques littéraires s'appuie sur une conception préromantique de la création où le langage, en tant que système fermé, ne peut être qu'actualisé à défaut d'être renouvelé. Par conséquent, cette idée transhistorique de la littérature s'intéresse à la continuité des actualisations plutôt qu'à une histoire des rupturismes. Grâce à une approche circulaire de la tradition, la transmodernité ribeyrienne réunit les modernités actuelles et révolues afin de conserver leur « chant immémorial »²¹⁹ face aux « vieux qui ont perdu la mémoire »²²⁰ en agrandissant les détails qui les caractérisent grâce à un « “ regarder de plus près ” »²²¹.

Cependant, la figure du cercle que nous avons choisie pour étudier l'approche de la temporalité esthétique chez Ribeyro concerne uniquement sa critique sans tenir compte de ses interactions avec la figure du critique. En effet, pour comprendre l'origine de son désir de pérennisation, il nous semble nécessaire de d'entrecroiser, d'une part, l'existence de ce regard transmoderne qui ouvre la possibilité d'une transhistorisation et, d'autre part, l'expérience de sa propre finitude qui l'encourage à s'inscrire dans cette circularité à même de lui permettre de se survivre à soi-même par l'esthétique.

²¹⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 121-122. La traduction nous appartient.

²²⁰ *Ibid.*, p. 169. La traduction nous appartient.

²²¹ *Ibid.*, p. 52. La traduction nous appartient.

B. Incliner la « balance vers la permanence » : maladie, esthétique et transcendance

L'acquisition d'un regard transmoderne capable de relier, au moyen de l'avatar du cercle, des modernités plurielles sur le plan diachronique constitue, chez Ribeyro, l'aboutissement d'un parcours de l'avant-garde vers l'arrière-garde qui s'explique non seulement par une compréhension précoce de la littérature comme un « vaste jeu combinatoire »²²² mais aussi comme un miroir de l'expérience humaine qui reflète les grandes constantes de notre condition. Cependant, bien que l'expérience esthétique et l'expérience humaine, intrinsèquement liées dans l'art, soient cycliques, le temps humain, lui, reste irrémédiablement linéaire. En effet, depuis l'Antiquité, le constat de l'éphémérité humaine fait de l'homme un être qui aspire à se forger un « anti-destin » (Malraux), c'est-à-dire à trouver des moyens concrets ou symboliques pour se rebeller contre sa néantisation et assouvir son désir de survivre à sa propre mort. En littérature, parmi la multitude de positionnements éthiques et esthétiques face à l'action destructrice du temps, celui de Ribeyro nous intéresse dans la mesure où il contribue à la mise en œuvre de son processus de classicisation endogène. Travaille par une négativité mortifère qui se cristallise autour de ses problèmes de santé, Ribeyro se perçoit et se représente dans le corpus parafictionnel comme un sujet hanté par l'imminence de sa disparition²²³.

À ce titre, comment la circularité du regard transmoderne peut-elle s'accomoder du sentiment de finitude du regardant et, en particulier, de *ce* regardant ? Notre hypothèse consiste à penser que, dans la mesure où « créer serait une façon de lutter contre la mort, d'affirmer une conviction d'immortalité, ne fût-ce, comme dit le poète du “ Cimetière marin ”, que d'une “ immortalité laurée ” »²²⁴, son interrogation sur « l'énigme de la

²²² GENETTE, Gérard, « La littérature comme telle », *Figures I, op. cit.*, p. 262.

²²³ Retenons, par exemple, cet extrait que Ribeyro souligne dans son exemplaire des *Essais* de Montaigne en ancien français, d'abord d'un double trait en marge, puis en s'intéressant plus particulièrement aux références à Cicéron, pour lequel, comme pour Platon, philosophe c'est « apprendre à mourir » : « Changeray-je pas pour vous cette belle contexture des choses ? C'est la condition de votre création, c'est une partie de vous que la mort ; vous vous fuyez vous mesmes. Cettuy vostre estre, que vous joussey, est egalement party à la mort et à la vie. Le premier jour de vostre naissance vous achemine à mourir comme à vivre [...]. Tout ce que vous vivez, vous le desrobez à la vie ; c'est à ses despens. Le continuel ouvrage de vostre vie, c'est bastir la mort. Vous estes en la mort pendant que vous estes en vie. Car vous estes après la mort quand vous n'estes plus en vie. / Ou si vous aymez mieux ainsi, vous estes mort après la vie ; mais pendant la vie vous estes mourant, et la mort, touche bien plus rudement le mourant que le mort, et plus vivement et essentiellement » (voir annexe A2. 26 : MONTAIGNE, *Essais, Livre premier*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1958, p. 10. Notre soulignage retranscrit celui de Ribeyro).

²²⁴ ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 18.

perdurance artistique » s'opère sur le fond d'une articulation entre, d'une part, la conscience prématurée de la précarité de la vie d'autrui et de la précarité de sa propre vie et, d'autre part, son aspiration progressive à modeler intérieurement son œuvre pour devenir un classique. La mort de son père, décédé de tuberculose en 1946 lorsque Ribeyro a dix-sept ans, ainsi que son ulcère au duodénum qui se manifeste dès ses vingt-trois ans, postérieurement cancéreux et dont il sera opéré entre 1973²²⁵ et 1975, constituent à ce titre deux circonstances qui le pousseront à épouser l'idéal horacien pour se survivre à soi-même par l'écriture.

L'expérience de la mort, en tant qu'horizon ultime de l'existence, conditionne toutes les actions humaines, y compris la littérature. En effet, de tout temps, la création artistique est pensée dans un rapport de mise en tension, voire de dépassement de notre propre finitude dans la mesure où l'œuvre esthétique constitue le témoignage ou la trace d'un combat contre la nécessité. Dans la mesure où les classicismes historiques aspirent à trouver des formes inactualisantes, leur noyau idéologique se caractérise tout particulièrement par cette hyperconscience de l'éphémérité de la vie et, par conséquent, par l'intuition d'une éternité possible de la personne esthétique (construction d'une figure auctoriale mémorable, automythification, choix d'une posture distinctive) à travers son œuvre. En ce qui concerne l'actualisation moderne de cet idéal classique de pérennisation — que l'on retrouve aussi bien chez Boileau, Miguel de Unamuno, ou encore Borges —, la question est de savoir pourquoi certains auteurs y sont davantage sensibles alors que, dans l'absolu, classique ou pas, tout créateur est confronté à sa propre finitude. Chez Ribeyro, la découverte d'une « succession temporelle annulée, mais [...] non pas comme temps, mais comme disperse succession »²²⁶, c'est-à-dire d'une éternité possible, passe d'abord par la conscience préalable d'une voie de permanence autour du concept de « certitude » :

La especie humana tiene sus certezas, se diría extraindividuales, pues las repiten, casi con las mismas palabras, autores a los que separan no sólo siglos, sino milenios. Séneca, Manrique, Montaigne, Quevedo, Heidegger, para citar sólo algunos, insisten en recordarnos una presencia de la muerte en nuestra vida. Citaré sólo a Montaigne, pues resume el sentir de todos en la forma más clásica y al mismo tiempo la más moderna: “El primer día de nuestro nacimiento nos

²²⁵ Suivant la datation consignée par Ribeyro dans son journal, la première opération de son ulcère a lieu le 12 janvier 1973 : « No veo las horas de que termine este año espantoso, en el que no he hecho más que sufrir sin interrupción desde el 12 de enero, día de mi primera operación » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 17/08/73], *op. cit.*, p. 391).

²²⁶ GARCÍA ASTRADA, Arturo, *Tiempo y eternidad*, Madrid, Gredos, 1971, p. 21-22. La traduction nous appartient.

encaminamos a la muerte... Lo que vivimos lo sustraemos a nuestra vida, lo hacemos a sus expensas... La obra continua de nuestra vida es edificar nuestra muerte... Estamos en nuestra muerte mientras estamos en vida²²⁷.

Cette réflexion thanatologique, publiée dans *Prosas apátridas* en 1975, témoigne de la prégnance de ce questionnement qui s'inscrit aussi dans une circularité transmoderne autour du concept de « certeza ». En tant que connaissance sûre et certaine à propos de l'expérience humaine, les certitudes (« certezas ») sont un vaisseau conceptuel qui traverse le temps diachronique par le biais d'un savoir ou d'une tradition relayés par les générations successives. En s'intéressant à celle de la mort, Ribeyro la caractérise par sa transcendance et son objectivité (« extraindividuales »), sa récurrence (« las repiten »), mais surtout par sa transhistoricité (« autores a los que separan no sólo siglos, sino milenios »). Les cinq auteurs cités — un Latin du 1^{er} siècle ap. J.-C., un Espagnol du XV^{ème} siècle, un Français du XVI^{ème} siècle, un Espagnol du XVII^{ème} siècle et un Allemand du XX^{ème} siècle — forment un échantillon large et diversifié qui souligne justement l'ampleur exhaustive et la constance de la question thanatique dans la philosophie et la littérature occidentale.

Chaque mention représente un point sur la circonférence transhistorique que le regard ribeyrien rattache en soulignant, de ce fait, l'éternel retour de la mort : que ce soit par le stoïcisme de Sénèque, l'*ubi sunt* dans les *Coplas a la muerte de su padre* de Manrique, la métaphore du « roseau pensant » chez Montaigne, le topos du *mors omnia aequat* dans *La hora de todos* de Quevedo, ou la définition de l'homme comme un « être-pour-la-mort » chez Heidegger, la finitude humaine s'inscrit dans un éternel retour du même. Faut-il alors produire des « certezas », en l'occurrence par le biais de la fiction, pour perdurer ? Est-ce là le premier ingrédient d'une poétique de l'éternel ? En réalité, bien que conscient de cette pérennisation dans et par l'esthétique, reste à savoir comment y parvenir :

¡Cuántos libros, Dios mío, y qué poco tiempo y a veces qué pocas ganas de leerlos! [...] ¿Qué quedará de todo esto? Quizá sólo los autores que vienen de muy atrás, la docena de clásicos que atraviesan los siglos, a menudo sin ser muy leídos, pero airoso y robustos, por una especie de impulso elemental o de derecho adquirido. [...] ¿Por qué dentro de cien años se seguirá leyendo a Quevedo y no a Jean-Paul Sartre? ¿Por qué a François Villon y no a Carlos Fuentes? ¿Qué cosa

²²⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 129

hay que poner en una obra para durar? Diríase que la gloria literaria es una lotería y la perduración artística un enigma²²⁸.

La découverte de l'éternité esthétique chez Ribeyro constitue le début d'une interrogation qui se traduit ici par une ponctuation affective et exaltée, l'anaphore des pronoms interrogatifs (« por qué »), ainsi qu'un adverbe de doute (« quizá »). Cependant, sa singularité repose surtout sur sa dimension rhétorique dans la mesure où, tout en formulant ces questions sur l'énigme de la « perduración artística », Ribeyro apporte sa propre réponse : il suffit de faire partie de « la docena de clásicos que atraviesan los siglos ». Autrement dit, l'idéal de pérennisation au sein du processus de classicisation endogène représente le point d'arrivée d'un cheminement spéculatif où seul le classicisme est capable de l'aider à remporter la « lotería [de la] gloire littéraire ».

Parvenir à devenir un classique, c'est donc résoudre l'incertitude fondamentale qui est liée aux aléas d'un temps qui tient lieu aussi d'instrument de mesure d'une qualité littéraire que l'on estime digne ou pas de passer à la postérité. Si ce mystère excite la curiosité de Ribeyro, c'est parce qu'il suggère la possibilité de sa transformation de « regardant » transmoderne à « regardé » de la transmodernité. Réussissant à intégrer ce panthéon transhistorique, il pourrait devenir à son tour un objet dont la renommée lui permettrait de rentrer dans une dynamique d'éternisation par l'intérêt que lui porteraient d'autres sujets (les lecteurs, la critique). De même que lors de sa transition vers l'arrière-garde, cette tentation de l'éternel serait à rapprocher de la figure de Borges et, notamment, de l'« inversion borgésienne »²²⁹, pour reprendre l'expression de Juan Arana citée par Gabriel Villaroel, à propos d'une « éternité différente, non pas séparée ou postérieure à l'existence sur terre, mais entremêlée avec elle »²³⁰.

En effet, Ribeyro et Borges, aspirent à une éternité esthétique²³¹ qui naît du regard transmoderne qu'ils partagent comme en témoigne le célèbre récit court de ce dernier, « El

²²⁸ *Ibid.*, p. 13-14.

²²⁹ ARANA, Juan, cité par VILLARROEL, I. Gabriel, « Borges ante el Fin: un sentido de la eternidad », *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*, n° 1, vol. 2, University of Kentucky, 2012, p. 4 [Consulté le 23/07/13 dans : <http://uknowledge.uky.edu/naeh/vol2/iss1/7>].

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Lors d'une conférence du 5 juin 1978, Borges souligne une capacité éternisante de la littérature qui le rapproche de ce même idéal de pérennisation chez Ribeyro car « [...] l'immortalité se trouve dans la mémoire des autres et dans l'œuvre que nous laissons derrière nous » (BORGES, Jorge Luis, « La inmortalidad »,

immortal » (1947) : « Homero y yo nos separamos en las puertas de Tánger; creo que no nos dijimos adiós »²³². Cette mise à plat de la diachronie — Borges, en tant que lecteur, devient contemporain d'Homère — rappelle la transhistoricité qu'avait soulignée Paz (« la antigüedad más antigua [que] habla en náhuatl, traza ideogramas chinos del siglo IX y aparece en la pantalla de la televisión »²³³) mais aussi celle de Ribeyro à propos des « certitudes ». Cependant, tout sensible qu'il fût à la circularité « éternisante » de la littérature, c'est-à-dire à sa capacité à conjurer la mortalité de la personne historique au profit de l'immortalité de la personne esthétique, comment expliquer son désir personnel de s'y inscrire ?

L'attrait de l'éternité semble être le revers d'une conscience prématurée de la finitude humaine que nous voudrions rattacher, d'abord, à la disparition brutale de son père en 1946 alors que Ribeyro n'a que dix-sept ans. En effet, bien que les références à cette disparition soient dispersées et allusives, il est certain que cet événement traumatisant a été le premier à le confronter à la précarité de toute personne historique²³⁴.

En 1956, par exemple, alors qu'il se trouve à Anvers, Ribeyro se souvient d'un petit calendrier où tous les membres de sa famille notaient les faits les plus marquants de leur quotidien. Dix ans après le décès de son père, Ribeyro se remémore parfaitement sa réaction : « Cuando murió mi padre en 1946 dibujé un ataúd con cuatro cirios »²³⁵. Aucune mention n'est faite à toute autre symbolisation du trauma — verbale ou écrite — et celle-ci se réduit à un dessin, assez schématique, comme si ces cierges étaient capables de contribuer à une veillée mortuaire, à un deuil imaginaire, pour le reste indispensable, d'autant plus qu'il fut témoin de sa mort. Mais cette prise de conscience de la finitude d'autrui ne nous intéresse que dans la mesure où elle influera directement sur la représentation de la sienne propre²³⁶.

Prólogos, con prólogo de prólogos (1975)/Borges, oral (1979), Buenos Aires, Sudamericana, 2011, p. 272. La traduction nous appartient.

²³² BORGES, Jorge Luis, « El inmortal », *Ficciones - El Aleph - El informe de Brodie*, Barcelone, Biblioteca Ayacucho, 1986, p. 100.

²³³ PAZ, Octavio, « La búsqueda del presente » [08/12/90], *Obras completas*, III, *op. cit.*, p. 37-41.

²³⁴ « [Mi padre] murió en 1946. Yo tenía dieciséis años. Yo lo vi morir [:] fue el acontecimiento más importante de mi vida. Me creó un sentimiento de inseguridad, de desamparo que me ha sido muy difícil vencer con el tiempo. Murió de una enfermedad que había padecido en su juventud y que siempre nos ocultó » (RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par CAMPOS, Mario, « La palabra de Julio » [02/12/73], *Estampa: revista del diario Expreso*, Lima, 1973, p. 7). Remarquons que Ribeyro se trompe quant à son âge puisque, étant né en 1929, il a dix-sept ans en 1946 et non pas seize ans, comme il affirme dans cet entretien.

²³⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Anvers, 17/05/56], *op. cit.*, p. 137-138.

²³⁶ Si la finitude du père a des répercussions sur la représentation de la sienne propre, elle agit aussi sur son besoin de poursuivre l'œuvre inconcluse à laquelle cet écrivain raté n'est jamais parvenu. Comme le remarque Ángel Esteban, en devenant orphelin au sens propre, Ribeyro le devient aussi au sens littéraire : il est coupé d'un

En effet, dès son arrivée en Europe, Ribeyro est hanté par l'idée de sa propre mort à cause d'une « maladie grave » et ce « depuis plusieurs années » : « La idea de estar tuberculoso me atemoriza. Debo tener presente que mi abuela paterna padeció de esta enfermedad en una época y que mi padre murió de ella »²³⁷. La conscience de sa propre précarité physique se transforme alors, sous la modalité d'une angoisse récurrente qui est devenue « le prototype de l'effet produit par un danger grave »²³⁸, en un sujet d'écriture qui fait l'objet de notules à chaque fois que son ulcère, réel en l'occurrence, le relance : « [...] con nadie pude hablar de mi enfermedad, de la verdadera. Y todos saben de qué se trata, no es un secreto para nadie [...]. Reserva recíproca. Tabú. Al igual que la tuberculosis de mi padre »²³⁹. Si la tuberculose avait eu raison de son père, Ribeyro, à son tour, développera un comportement hypocondriaque à la recherche de la confirmation phobique d'un mal héréditaire²⁴⁰ : « Para mi fuero interno sufro de un trauma psíquico con repercusiones fisiológicas interesantes: fatiga matinal, reapertura de mi pequeña y sensitiva úlcera,

héritage paternel qu'il tente, comme nous le verrons par la suite, de prolonger et d'enrichir : « Al año siguiente, al quedarse huérfano, [Ribeyro] sintió asimismo la orfandad intelectual, y decidió que tenía que ocupar el lugar que nunca pudo su progenitor, es decir, llegar a ser un escritor. De hecho, en el cuento "Página de un diario", de carácter netamente autobiográfico, el narrador, justo después de la muerte de su padre, entra a su escritorio y ve que la pluma tiene las mismas iniciales que las suyas, y piensa que a partir de ese momento él tiene que escribir lo que su padre no llegó a materializar » (ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escribidor*, *op. cit.*, p. 42).

²³⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Munich, 26/12/55], *op. cit.*, p. 96.

²³⁸ FREUD, Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse* [1925], Paris, PUF, 1978, p. 46. Les mentions à l'ulcère se succèdent à partir de 1952 jusqu'à la première moitié des années 1970 lorsque cette plaie se changera en cancer : « La úlcera al duodeno, las almorranas, las opresiones nocturnas, todo lo que me atormenta estos días, debe tener alguna finalidad o merecer alguna recompensa. No se puede sufrir impunemente » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Lima, 13/10/52], *op. cit.*, p. 18). Cette récurrence thématique est à l'image d'une douleur lancinante qui accompagne le processus de classicisation endogène dans la mesure où elle lui rappelle la précarité de sa personne historique qu'il faut pérenniser par la création d'une personne esthétique : « Hay días en que lo único que pido es que por amor de Dios no me vaya a doler la úlcera. [...] Ese dolor, sin embargo, me autoriza a meditar una vez más sobre las enseñanzas del dolor físico y sus efectos, filosóficos y morales. [...] Porque éste nos recuerda nuestra más miserable condición animal: la del perro atropellado, la de la res en manos del matarife. Sólo cuando se va el dolor nos volvemos exigentes y empezamos a encontrarle peros a la vida. Pero el dolor regresa » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Lima, 12/65], *op. cit.*, p. 305-306).

²³⁹ *Id.*, [Paris, 11/03/75], p. 440.

²⁴⁰ Dès ses premières années en Europe, Ribeyro se fait ausculter à la recherche d'un indice qui confirme la transmission d'un mal héréditaire qui se situe autour de ses poumons et de son estomac, deux organes qui feront l'objet d'une lourde opération en 1973 : « El otro día me hice ver los pulmones y constaté maravillado que estaban limpios. Trataré de examinarme también el estómago, pues regularmente se me llena de aire, me presiona el diafragma y esto me trae trastornos digestivos, respiratorios y cardiacos » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Anvers, 21/06/57], *op. cit.*, p. 136). De plus, l'emprise de cette phobie est telle qu'elle a des répercussions en amont, dans son rapport fantasmé à la tuberculose du père, mais aussi en aval, par la crainte de transmettre cette infirmité à son fils unique : « Si alguien me preguntara, ¿qué desearías para tu hijo?, diría antes que nada "una salud de hierro". Enseguida, "una inteligencia deslumbrante". ¿Y después? Después nada. Ya para qué » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 01/06/75], *op. cit.*, p. 451).

depresiones nocturnas y ausencia de apetito »²⁴¹, écrit-il à son frère le 13 août 1957 depuis Anvers.

Bien que la tuberculose ne se transmette pas génétiquement mais par voie aérienne, Ribeyro est travaillé par l'idée de sa disparition imminente qu'il cherche à escamoter « par courtoisie simplement, de même que [son] père occulta pendant vingt ans le mal qui le consumait »²⁴². Dès lors, à la croisée de ce savoir mi-fantasmé mi-réel de sa propre précarité et de la puissance éternisante du classicisme, la poétique ribeyrienne entamera constamment un dialogue entre ce corps défectueux²⁴³ et la possibilité d'une pérennisation libératrice car, selon ses propres mots, « le livre est une garantie d'immortalité et créer une bibliothèque c'est comme un édifier un panthéon dans lequel on aimerait avoir un caveau réservé »²⁴⁴.

En effet, chez Ribeyro, vivre peu mais vivre bien, c'est observer cette mèche vitale qui se consume en se consolant par l'idée d'une création à même de le transcender. Une célèbre notule de 1954, reprise par Harry Belevan dans son article « Desde la perspectiva de la muerte. Sobre el diario íntimo de J. R. Ribeyro »²⁴⁵, rappelle l'importance de la mort dans l'horizon de création ribeyrien : « Todo diario íntimo se escribe desde la perspectiva temporal de la muerte. (Ahondar esta idea) »²⁴⁶. La dimension « temporelle » de celle-ci correspond ici à son acception séculaire, c'est-à-dire aux enjeux éthiques qu'elle soulève en tant que nécessité face à laquelle l'homme décide de se positionner. En l'occurrence, toute portée métaphysique est évacuée au profit d'une considération matérialiste et pragmatique de la finitude humaine qui, chez l'écrivain diariste, est compensée par une création qui le relaye dans la matérialité de son journal. L'intérêt de cette réflexion thanatologique consiste à penser

²⁴¹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Anvers, 13/08/57], *op. cit.*, p. 143.

²⁴² *Ibid.*, [Paris, 07/05/75], p. 451. La traduction nous appartient.

²⁴³ La réification du corps passe par une représentation dystopique de son fonctionnement où la santé est envisagée comme une chance, entre autres, sous la forme d'un crédit par ailleurs épuisé (« Mi capital de vida está ya gastado y estoy viviendo sólo a crédito » (*id.*, *Prosas apátridas (completas)*, *op. cit.*, p. 143). C'est ce même corps défectueux, exténué, que l'œuvre s'efforcera de relayer par un classicisme qui le consolide au-delà de sa propre finitude : « Mi organismo, como esas carcochas desgastadas y parchadas, ha llegado a un estado de funcionamiento rutinario, pero óptimo, que ninguna ley mecánica explica y que por ello mismo despierta la admiración. [...] Pero, como esas carcochas, temo que un día me quede plantado en el camino o sencillamente me sea imposible arrancar y que ya no haya compostura posible. No quedará más remedio, entonces, que remolcarme hasta el depósito de chatarra y dejarme para siempre en compañía de lo inservible » (*id.*, *La tentación del fracaso*, [Paris, 22/10/74], *op. cit.*, p. 425).

²⁴⁴ *Id.*, *Prosas apátridas (completas)*, *op. cit.*, p. 151. La traduction nous appartient.

²⁴⁵ BELEVAN, Harry, « Desde la perspectiva de la muerte. Sobre el diario íntimo de J. R. Ribeyro » [1992], in TENORIO REQUEJO, Néstor et COAGUILA, Jorge, *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, *op. cit.*, p. 401.

²⁴⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 28/01/54], *op. cit.*, p. 30.

le journal, non pas dans une dimension intimiste, mais en tant que mise en tension éthique par rapport à la « perspective » de la mort.

En empruntant ce terme à l'optique, Ribeyro définit l'écriture en partant d'un site à partir duquel la mort est contemplée à l'autre bout d'une linéarité diachronique. Écrire, en somme, pourrait signifier se prémunir, anticiper ou lutter contre une finitude à venir. Cependant, la préposition « desde » suggère surtout un renversement de point de vue où sa mort ne serait pas en aval de la création mais plutôt en amont d'un au-delà d'écriture. Écrire, à ce titre, est plutôt un tremplin vers la postérité pour celui qui est parvenu à se dédoubler et à s'observer « depuis » la mort. De ce fait, Ribeyro, en tant qu'énonciateur, se place dans un hors-temps à l'image de l'éternité d'où il contemple son œuvre en tant qu'énoncé où celui-ci, circonscrit par la fugacité du temps humain, doit trouver le moyen de se hisser jusqu'à son énonciateur. Ainsi, l'écriture ribeyrienne est observée à partir d'un horizon morbide où domine une anxiété de la finitude qui la conditionnera au point de modeler un impératif de transcendance :

Decir que la vida es una y corta es un argumento de doble filo: precisamente porque es una y corta debemos esforzarnos por darle un carácter creativo. El escritor solitario que lucha contra las palabras para edificar una obra superior, el hombre de ciencia que se desvela por descubrir o inventar algo que salvará vidas o ahorrará esfuerzos, el líder político que se enfrenta al poder para acabar con una injusticia, son ejemplos de vida creadoras. El creador es aquel que considera su vida no como fin en sí mismo sino como instrumento al servicio de una realidad que lo trasciende: arte, ciencia, justicia, verdad²⁴⁷.

Une dizaine d'années plus tard, en 1965, la « perspective temporelle de la mort » est abordée comme la condition d'une vie qui, de par sa brièveté (« la vida es una y corta »), doit faire l'objet d'une éthique créative. L'exemplier choisi décline une galerie de personnages créateurs qui se définissent par la valorisation de la création comme valeur suprême d'une existence réussie. Créer à tout prix, lutter contre les avatars de l'adversité (la langue, « palabras » ; le sommeil, « se desvela » ; l'injustice, « al poder para acabar con la injusticia »), sont autant de positionnements louables pour Ribeyro car ils sont pensés et choisis à partir d'un au-delà. D'ailleurs, dans une lettre du 15 juillet 1965, l'idée même de disparaître sans laisser de trace dans l'histoire littéraire semble l'effrayer : « La muerte de Sebastián [Salazar Bondy] me ha afectado, porque veo que uno puede desaparecer joven, sin

²⁴⁷ *Ibid.*, [Paris, 28/09/65], p. 304.

dejar nada sólido, sin merecer otra cosa que veinte líneas en la Historia Literaria »²⁴⁸. Mais pourquoi cet impératif de transcendance (« debemos esforzarnos por ») commence à être aussi pressant quelques mois plus tard ?

Au début des années 1970, l'ulcère dont Ribeyro souffre depuis sa jeunesse devient cancéreux et l'oblige à être opéré à Paris à plusieurs reprises²⁴⁹ : « [Fueron] dos operaciones [...] muy seguidas. Con un intervalo de sólo cinco meses. La cicatriz de la primera no se me había aún cerrado cuando ya estaban haciéndome el corte en el mismo lugar. Los resultados han sido, desde el punto de vista quirúrgico, positivos, pero el estado general del organismo siempre se resiente con este tipo de operación »²⁵⁰. Son corps souffrant, en tant que motif, envahit son journal intime et en particulier l'année 1973 qui, selon Cecilia Esparza, « peut être considéré dans sa totalité comme le journal d'un malade : [les sujets] de la santé, du corps, de la douleur et de la confrontation avec la mort occupent presque tout le texte »²⁵¹ : tantôt bête de somme s'acheminant vers l'abattoir (« Ya no queda otra solución: voy al matadero »²⁵²), tantôt victime succombant à un destin funeste (« [mi] naturaleza indócil que cometió el error de abrirle un día las puertas a la enfermedad »²⁵³), Ribeyro est tiraillé entre un besoin d'expression de sa propre souffrance et une retenue qui l'empêche de tomber dans le monothématisme (« No quiero que estas páginas [...] se conviertan en un parte médico. ¿Pero de qué otra cosa puede hablar un enfermo si no de su salud ? »²⁵⁴). S'observant « depuis la dimension temporelle de la mort »²⁵⁵, Ribeyro éprouve l'empressement de celui qui, face à

²⁴⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1958-1970)*, II, [Paris, 28/07/65], *op. cit.*, p. 117.

²⁴⁹ L'entrée qui ouvre le journal consacré à l'année 1973 consigne la nouvelle d'une opération sous une tonalité pathétique et tragique qui augure sa résignation quant aux années à venir : « Sólo faltaba eso: me tienen que operar. El médico me habló de una úlcera subcardial que ha cicatrizado mal y me obstruye el esófago. Parece que no abren por el vientre sino por el costado, cortando las costillas (*id.*, *La tentación del fracaso*, [Paris, 04/01/73], *op. cit.*, p. 383). Par ailleurs, au même moment, son ami Hernando Cortés écoute un enregistrement que Ribeyro envoie à son frère à Lima qui traduit son angoisse et le pressentiment de sa mort : « Después de que Julio Ramón fuera operado del estómago y del esófago en París, en 1973, Juan Antonio recibió un cassette de su hermano en que balbuceaba con un sonito opaco y distante su propia muerte y resurrección » (CORTÉS, Hernando, « Los Ribeyro: dos rostros, un perfil », prologue à RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, *op. cit.*, p. 13.).

²⁵⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par CARNERO ROQUE, Germán, « Julio Ramón Ribeyro: retorno triunfador » [20/11/1973], *Oiga*, Lima, 1973, p. 19.

²⁵¹ ESPARZA, Cecilia, « Julio Ramón Ribeyro. El diario como acompañante del artista », *El Perú en la memoria: sujeto y nación en la escritura autobiográfica*, Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2006, p. 131. La traduction nous appartient.

²⁵² RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par CARNERO ROQUE, Germán, « Julio Ramón Ribeyro: retorno triunfador » [20/11/1973], *Oiga*, *op. cit.*, p. 19.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Id.*, *La tentación del fracaso*, [Paris, 31/08/73], *op. cit.*, p. 391.

²⁵⁵ BELEVAN, Harry, « Desde la perspectiva de la muerte. Sobre el diario íntimo de J. R. Ribeyro » [1992], in TENORIO REQUEJO, Néstor et COAGUILA, Jorge, *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, *op. cit.*, p. 401.

l'épuisement progressif de sa personne historique, ressent le besoin de créer quelque chose de mémorable à même de lui survivre.

En effet, en 1975, à l'issue de ces opérations qui lui rappellent qu'« on n'a qu'une vie et elle est trop courte », le problème de la pérennisation est désormais formulé : « [...] como escritor estoy en la etapa más difícil y será en estos últimos años o meses de vida que me quedan, que lograré inclinar la balanza hacia la permanencia o hacia el olvido »²⁵⁶. La mort n'est pas envisagée par rapport à un sujet abstrait mais par rapport à un sujet qui fonde sa raison d'être sur l'écriture (« como escritor ») et, par conséquent, dont l'éventuelle disparition affecterait son orientation poétique en amont. Aiguillonné par sa propre infirmité, Ribeyro affirme en être arrivé à un point d'infléchissement (« la etapa más difícil ») que l'image de la balance traduit en insistant sur l'importance d'un choix à la fois vital et poétique. Les deux possibilités font l'objet d'une polarisation et construisent deux extrêmes sans aucun point intermédiaire : la permanence exclut l'oubli et l'oubli exclut la permanence dans une logique excessive à l'instar d'une douleur qui le presse de se décider. L'accumulation des urgences médicales aboutit donc à une conscience de l'urgence créative qui, plus précisément, acheminera la réflexion ribeyrienne vers la recherche d'un imaginaire classique capable de fondre son corps chétif dans une transcendance qui lui garantisse sa pérennisation :

Una casita de adobe en una playa perdida de la costa peruana, donde pueda vivir en una soledad selectiva —pues recibiría algunas visitas o tendría a veces un alojado— tomando sol, nadando un poco, pescando con cordel, meciéndome en una hamaca, mirando el poniente, leyendo cualquier cosa, escuchando música —¡oh, cómo sonarían los barrocos al lado del agitado Pacífico!—, escribiendo sin ningún apremio, ni ambición, ni temor, enterrado, sembrado entre las dunas y el mar. Podría allí vivir en una especie de intemporalidad o de ilusoria eternidad e irme secando como una hoja caída, paulatinamente, sin dolor ni zozobra, hasta no ser más que una arenilla más. Este deseo, supongo, tiene raíces ancestrales o responde tal vez a impulsiones de la especie, si no se trata más bien de un mito cultural o reminiscencia literaria. La isla desierta, el lugar recóndito, el rincón ameno, son viejos temas filosóficos y artísticos. Que yo asumo consciente, fervorosamente²⁵⁷.

Cet extrait de *Prosas apátridas* est publié en 1975 dans une période particulièrement prolifique, comme le remarque Carlos López Degregori, « [dans laquelle] pourrait intervenir

²⁵⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 06/12/75], *op. cit.*, p. 472-473. La traduction nous appartient.

²⁵⁷ *Id.*, *Prosas apátridas (completas)*, *op. cit.*, p. 165.

un besoin d'affirmation vitale après avoir connu une maladie grave qui mit Ribeyro au bord de la mort en 1973 »²⁵⁸. En effet, tâchant d'incliner « la balance vers la permanence »²⁵⁹, deux de ses principaux ouvrages parafictionnels, *Prosas apátridas* et *La caza sutil*, paraissent la même année et le consolident non seulement comme une figure marginalisée de la fiction mais aussi comme un penseur à la recherche de formes libres, sans « patrie » générique et donc « apatrides », pouvant lui frayer un chemin vers une originalité capable de le singulariser au sein d'un canon qui l'a exclu.

Le rapport entre classicisme et pérennisation y est central, construit autour du topos du *locus desertus* que Ribeyro convoite, tout à sa recherche d'un tremplin d'éternisation. Isolé du monde (« en una playa perdida »), il s'entoure d'éléments naturels dont l'immanence pourrait, métaphoriquement, déteindre sur sa propre mortalité. En effet, ce désir de faire corps avec l'éternité est tel qu'il souhaite y être enterré (« enterrado ») ou semé (« sembrado »), c'est-à-dire, dans les deux cas, enfoui dans deux des quatre éléments fondamentaux — la terre (« dunas ») et l'eau (« mar ») — à la recherche d'un écrin symbolique contre sa propre fragilité. Les conséquences de cette minéralisation de sa personne historique sont envisagées sous une modalité hypothétique (« podría ») qui s'intéresse à un fantasme bien plus singulier que la quête religieuse ou ésotérique de la vie éternelle.

En effet, la réussite de l'éternisation (« una especie de intemporalidad o de ilusoria eternidad ») est associée à une lente mise à mort qui n'est pourtant pas douloureuse (« sin dolor ni zozobra ») dans la mesure où elle constitue un cheminement (« paulatinamente ») vers une immanence qui s'apprête à recevoir celui qui s'en était détaché et qui la retrouve à présent. Le motif de la feuille morte, qui renvoie au cycle des saisons et donc à la circularité de l'éternité, confirme ainsi cette volonté de se dissoudre dans un tout (« hasta no ser más que una arenilla más ») : ainsi, de même que les matières organiques se putréfient et forment un humus, Ribeyro pressent l'importance de trouver ses propres formes pour que son éventuelle disparition perdure aussi longtemps que la transcendance à laquelle prétend la tradition classique.

²⁵⁸ LÓPEZ DEGREGORI, Carlos, « Un inventario de enigmas. La prosa reflexiva de Julio Ramón Ribeyro », *Lienzo: revista de la Universidad de Lima*, n° 30, Lima, 2009, p. 137. La traduction nous appartient.

²⁵⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 06/12/75], *op. cit.*, p. 472-473. La traduction nous appartient.

La possibilité de s'inscrire dans une circularité éternisante pour remédier à la précarité de sa personne historique est donc une constante dans l'œuvre parafictionnelle de Ribeyro qui s'accroît surtout entre 1973 et 1975²⁶⁰ autour de ses opérations dues au cancer. Le désir de pérennisation est donc fortement motivé par une hyperconscience de son infirmité physique qui accompagne la formation d'un imaginaire pérennisant. L'ulcère réel ou sa représentation dans l'espace du journal ressurgissent constamment comme une présence lancinante qui l'oblige à chercher des issues symboliques pour échapper à l'imminence d'une maladie fatale particulièrement crainte depuis celle de son père en 1946.

Si la découverte d'une éternisation esthétique possible est le fruit d'une conscience transmoderne qui se heurte à la caducité de la vie humaine, il n'en demeure pas moins que l'association conceptuelle entre littérature et pérennisation n'est, à aucun égard, fortuite. En effet, bien que ce contexte morbide le tracasse au point de chercher un exutoire à son angoisse de mort, la pérennisation, ou en tout cas son aspiration, constitue avant tout un choix philosophique dont il faut interroger aussi les fondements littéraires dans la formation de Ribeyro.

²⁶⁰ Cette conscience de la caducité qui appelle un exutoire d'éternisation se prolonge encore une année après la publication de *Prosas apátridas* (1975) jusqu'en 1976 cette fois-ci à propos de deux motifs, la fleur et le livre, comme deux produits, l'un naturel l'autre humain, tout aussi condamnés à ne pas passer l'épreuve du temps : « Como si la totalidad del dinero que finalmente pude traer de Roma servirá para pagar deudas, me permití reservar una pequeña cantidad con el objeto de hacerme un regalo, pero tan minúscula que sólo me alcanzó para comprar flores y libros. Unos tulipanes de un amarillo casi anaranjado que se deshojarán en un par de días y algunos volúmenes de ficción y filosofía que tal vez solo alcance hojear en el resto de mi vida, antes de que se amarillen y se apolillen. Las flores y los libros están ahora en la mesa, los frutos de la naturaleza reunidos con los frutos del espíritu. Tan diferentes en apariencia, pero marcados por el destino común de su caducidad » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 09/04/76], *op. cit.*, p. 487). Quant au livre, en tant que métonymie de la littérature, la question demeure de savoir comment parvenir à transformer son substrat poétique pour lui garantir une transcendance.

C. « Les idées passent, l'expression reste » : origines formelles de la valeur- pérennisation

Hanté par la mort prématurée de son père et par le développement d'une hypocondrie somatisante qui aboutira aux opérations chirurgicales au début des années 1970, cette négativité aux aguets aurait pu avoir mis un terme à l'écriture de Ribeyro. Cependant, cette volonté de se survivre à soi-même semble être motivée aussi par un univers esthétique et idéologique dans lequel il baigne depuis sa jeunesse. Comment expliquer sinon l'intensité de son aspiration vers un idéal si connoté ? Notre hypothèse consiste à penser sa préoccupation pour la pérennisation non seulement en réaction à sa maladie mais aussi en tant que fruit d'un héritage francophile qui s'appuie sur une lecture attentive et marquante de la tradition classique.

Nous verrons, d'abord, que l'existence d'une inquiétude pour la pérennité, soulignée par Luis Loayza en 1975 sous les espèces d'une isotopie, s'explique par l'identification de Ribeyro avec l'imaginaire atticiste²⁶¹ — donc classique au sens d'une tradition de sobriété qui précède et succède au classicisme historique français — qu'il a cultivé, entre autres, grâce aux lectures de Flaubert et de Maupassant que son père lui avait faites. Puis, dans la lignée de cette même origine, nous analyserons comment cette importance accordée à la pérennité passe par une approche « sensualiste » de l'écriture, au sens barthien d'un « texte de plaisir », à même de lui garantir sa transhistorisation. Enfin, nous nous intéresserons à ce formalisme classique qui associe littérarité et pérennisation comme une réaction au réquisitoire que Ribeyro mène contre la critique qu'il considère comme vouée à l'oubli car elle « travaille sur des concepts et non pas sur des formes ».

C'est avec raison que, dans une lettre datée du 12 mai 1975 à Genève, Luis Loayza, écrivain, gran ami de jeunesse et correspondant de Ribeyro, lui fait remarquer la récurrence d'une préoccupation dans son œuvre fictionnelle et parafictionnelle que nous nommerons la

²⁶¹ Nous utilisons le terme « atticiste » plutôt que « classique » pour nous référer à l'esthétique valorisée par Ribeyro dans la mesure où l'atticisme, en tant que tradition transhistorique de la mesure et de la justesse, est antérieur et postérieur aux classicismes historiques, dont le classicisme français du XVII^{ème} siècle. D'ailleurs, comme le remarque Fabrice Butlen, cette notion de la critique latine et néo-latine est « lancée en français par Guez de Balzac, et pleinement reprise à leur compte par les écrivains français » dans la littérature vernaculaire française au XVII^{ème} siècle, ce qui confirme sa transhistoricité en France y compris jusqu'au XIX^{ème} siècle qui verra naître la plupart des maîtres de Ribeyro (BUTLEN, Fabrice, « Asianisme ou atticisme ? Les *Huit Oraisons* de Cicéron (1638), traduction manifeste des “ Belles infidèles ” », *Dix-septième siècle*, n° 219, PUF, Paris, 2003 [Consulté le 13/04/14 sur : www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2003-2-page-195.htm]).

valeur-pérennisation²⁶². En effet, louant les mérites de *Prosas apátridas*, il énumère un certain nombre de qualités fortement connotées dans l’imaginaire des classicismes historiques en les associant à une volonté ribeyrienne de transhistorisation :

Evitas el exhibicionismo de las falsas confidencias pero quien sepa leerlas encontrará páginas de auténtica y profunda intimidad, en las que has sido capaz de mirar tu vida y tu muerte sin parpadear, aunque sea por un instante. No caes en lo patético que hubiera aumentado tus posibilidades de éxito inmediato pero en virtud de esta contención o elegancia tu libro tiene más posibilidades de durar (la duración de los libros es ya uno de tus temas, sobre el cual podría extenderme mucho)²⁶³.

La poétique de *Prosas apátridas* est avant tout définie comme une préceptive négative, un ne pas faire (« evitas », « no caes »), conformément à la qualité classique de la mesure (« contención »)²⁶⁴ que l’on trouve, par exemple, dans l’*Art poétique* de Boileau (« Que le début, la fin, répondent au milieu »²⁶⁵). Cette retenue en l’occurrence thématique porte sur un effacement réfléchi de l’auteur historique (« evitas el exhibicionismo », « no caes en lo patético ») qui distingue un vécu strictement individuel et finalement assez banal de l’énonciation de vérités générales à partir d’une expérience personnelle. Loayza, comme le remarquera Eduardo Huarag Álvarez bien plus tard, en 2000, à propos d’une écriture où « la précision et la maîtrise de la narration rendent l’œuvre esthétiquement précieuse, admirable, et permettent qu’elle résiste, assurément, à la marche du temps »²⁶⁶, associe dès 1975 ce dosage de la subjectivité et d’élégance, cette plus-value esthétique, à une augmentation des probabilités de pérennisation (« tu libro tiene más posibilidades de durar »).

²⁶² L’importance de la pérennité pour Ribeyro intègre désormais son image littéraire comme l’atteste, par exemple, la quatrième de couverture du deuxième tome de *La palabra del mudo* (1973) dans une réédition récente au Pérou : « ¿Hay algo en común entre estos cuentos: el fantástico “La insignia”, el social “Al pie del acantilado”, el reflexivo “Silvio en el Rosedal”, el biográfico “Solo para fumadores” o el evocativo “Los otros”? Esa mirada tan particular del mundo. Esa prosa tan limpia. Ese estilo tan perenne » (voir quatrième de couverture dans RIBEYRO, Julio Ramón, *La palabra del mudo* [1973], II, Lima, Seix Barral, 2009).

²⁶³ LOAYZA, Luis, « Lettre à Julio Ramón Ribeyro » [Genève, 12/05/75], citée dans RIBEYRO, Julio Ramón, « Algunas cartas: Luis Loayza/Julio Ramón Ribeyro », *Hueso Húmero*, n° 47, Lima, 2005, p. 122.

²⁶⁴ La qualité de la mesure et, par conséquent, du mot juste appartient aussi bien au classicisme historique français du XVII^{ème} siècle qu’à une tradition atticiste transhistorique comme en témoigne, au début du XX^{ème} siècle, Gustave Lanson dans *L’art de la prose* (1908) : « Rien n’est plus odieux que le faux art. Et c’est où arrivent fatalement les braves gens, intelligents, sincères, qui ont quelque chose à dire, et le diraient bien, s’ils se contentaient de l’énoncer justement. Mais la justesse ne leur suffit pas, ils veulent la beauté ! » (LANSON, Gustave, *L’art de la prose* [1908], Paris, La Table Ronde, 1996, p. 334-335).

²⁶⁵ BOILEAU, Nicolas, *Art poétique* [1671], Paris, Imprimerie d’Auguste Delalain, 1815, p. 7.

²⁶⁶ HUARAG ÁLVAREZ, Eduardo, « Ribeyro: innovaciones en la técnica narrativa del realismo urbano », *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n° 27, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, p. 284. La traduction nous appartient.

Cependant, c'est surtout la parenthèse finale, telle une notule empressée et allusive, qui attire notre attention à propos de l'existence remarquable d'une valeur-pérennisation. Il s'agit d'une part d'un sujet apparemment récurrent aussi bien dans la première édition de *La tentación del fracaso* en 1973 que dans *Prosas apátridas* qu'il vient de lire (« es ya uno de tus temas »), mais aussi d'un chapitre si vaste qu'il faudrait lui consacrer une lettre à part entière (« sobre el cual podría extenderme mucho »). Autrement dit, en 1975, Ribeyro aurait déjà disséminé de nombreuses réflexions éparses autour d'un besoin de perdurance artistique si pressant qu'il s'agirait même d'une caractéristique de son œuvre. Comment expliquer que Loayza estime qu'il s'agisse d'un sujet transversal, du reste, peu ou nullement étudié²⁶⁷ ? Quels autres facteurs circonstanciels pourraient expliquer aussi la singularité de cette aspiration pérennisatrice ?

La présence d'une valeur-pérennisation chez Ribeyro se situe au carrefour d'une hybridation causale complexe où la lecture et l'identification à certaines valeurs du classicisme, notamment français, lui permettent de trouver un autre exutoire conceptuel à la conscience de son infirmité. Pour comprendre le contexte de l'isotopie soulignée par Loayza, il faut remonter à une entrée programmatique dans *La tentación del fracaso*, datée du 21 décembre 1954, qui marquerait la naissance explicite de ladite valeur, où Ribeyro prête un serment de fidélité à un univers esthétique et normatif fortement empreint par une tradition atticiste :

Mi última preocupación ha sido vigilar el estilo y mantener cierto nivel de gusto literario. Creo y seguiré creyendo que la duración de una obra reside en gran parte en sus cualidades estrictamente literarias. Por "literarias" entiendo el estilo, las metáforas, la armonía de la frase y de la construcción, elementos en suma sensoriales, sensuales, que muchos escritores negligén. Las ideas pasan, la expresión queda. Debemos aferrarnos a ella si aspiramos a cierta supervivencia, sin recaer por ello en el preciosismo²⁶⁸.

À Paris depuis août 1953, Ribeyro a fini en 1954 *Los gallinazos sin plumas*, son premier recueil, qui se trouve désormais sous presse à Lima et qui paraîtra en 1955. Cette entrée, marquée par le regard de la postérité qui caractérise le journal d'écrivain visant à être

²⁶⁷ Quelques années auparavant, l'écrivaine péruvienne Ana María Portugal publie le seul autre article à ce propos dont nous avons connaissance et dont on n'a trouvé que la référence (voir PORTUGAL, Ana María, « Ribeyro y su obsesión por el tiempo » [Lima, 08/08/71], *Suceso: suplemento dominical del diario Correo*, cité dans RIBEYRO, Julio Ramón, *La caza sutil*, op. cit., p. 166).

²⁶⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 21/12/54], op. cit., p. 47-48.

publié²⁶⁹, est un retour sur image, un espace de justification poétique où Ribeyro tire au clair un certain nombre de valeurs esthétiques auxquelles il adhère et qui sont inextricablement associées à l'avènement de la valeur-pérennisation. Les catégories littéraires énoncées sont parfois larges (« el estilo ») ou vagues (« el gusto literario ») mais elles se rejoignent en tout cas sur le plan formel : les tropes (« las metáforas »), la syntaxe (« la armonía [...] de la construcción ») ou encore l'euphonie (« la armonía [...] de la frase ») sont autant de déclinaisons d'une primauté accordée à la matérialité, au choix et à l'ordre des signifiants comme passeport pour la pérennité (« la duración de una obra reside en gran parte en sus cualidades estrictamente literarias »).

Pourquoi Ribeyro est-il persuadé qu'une certaine idée de la forme est la plus à même de lui garantir une transcendance ? La question se pose d'autant plus qu'il s'agit d'une véritable profession de foi, d'un credo au présent et au futur (« creo y seguiré creyendo ») qui annule tout changement d'avis, au point de donner dans un militantisme formaliste (« debemos aferrarnos a ella ») sous-tendu par un horizon de transcendance (« si aspiramos a cierta supervivencia »). Texte persuadé et de persuasion, la conviction de cette entrée s'explique par l'intégration d'un impératif pérennisateur propre à ses lectures d'enfance et de jeunesse qui ont assis sa francophilie et préparé son voyage en France.

En effet, il est fort étonnant de constater à quel point certains préceptes classiques relayés par les atticismes successifs sont repris mot pour mot jusqu'à les faire siens. Par exemple, dans une interview en 1984, Ribeyro revient sur un certain nombre de lectures qui ont marqué son enfance, grâce à son père, dont deux nous intéressent particulièrement pour comprendre l'origine littéraire de cette primauté « sensorielle » ou « sensuelle » de la forme qui fonde la valeur-pérennisation²⁷⁰. L'admiration de Ribeyro pour Flaubert et Maupassant,

²⁶⁹ La rédaction du journal qui deviendra *La tentación del fracaso* est constamment pensée dans une tension vis-à-vis de la postérité où la renommée escomptée ne peut être que posthume. En 1966, à ce propos, Ribeyro distingue « célébrité » de « gloire » où la première est incertaine, voire décevante, mais en tout cas réservée aux vivants et la deuxième plus assurée pour tout artiste qui ait travaillé à la préparer dans son parcours esthétique : « Diferencias entre celebridad y gloria (póstuma). El hombre que ha amoblado su vida en espera de una celebridad que no llega. Sala de fiesta vacía, banquete al que los invitados no aparecen » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 03/66], *op. cit.*, p.320).

²⁷⁰ Ce souvenir, fortement idéalisé, est fondateur dans la transmission d'un héritage littéraire qui sera déterminant dans sa carrière d'écrivain : « Recuerdo que mi padre tenía la costumbre, cuando llegaba de su trabajo, de convocarnos en el salón de la casa —nosotros teníamos ocho, diez años— y leernos a sus autores preferidos; y nos leía en voz alta a estos autores. [...] Infinidad de autores, en particular autores franceses, trozos de Flaubert, trozos de Maupassant » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Ribeyro habla de su obra » [1984], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 126).

mais aussi celle pour Flaubert à travers Maupassant, est manifeste dès les débuts de sa carrière dans l'essai qu'il consacre au premier²⁷¹ jusqu'à la fin de celle-ci lorsqu'il traduit un recueil du second en espagnol pour Jaime Campodónico Editor²⁷².

À la lecture de deux hommages de Maupassant à Flaubert cités par Philippe Gilles dans *Le rêve du style parfait* (2013), nous constatons chez Ribeyro l'imprégnation d'un imaginaire partagé où forme et pérennisation ont partie liée : « Il lui parut qu'une phrase bien faite présente une sorte de caractère indestructible et qu'elle existe d'une existence supérieure à l'universelle caducité »²⁷³. En effet, en 1882, pour Maupassant, la justesse formelle de la phrase flaubertienne (« une phrase bien faite ») permet à son auteur d'accéder à une « existence supérieure à l'universelle caducité » de même que, en 1954, Ribeyro mesure les possibilités d'une « certaine survie » grâce aux « qualités strictement littéraires ». De plus, en 1884, le même phénomène de parallélisme rétrospectif s'opère lorsque Maupassant postule que « l'art est impersonnel, et le style ne doit pas laisser entendre une voix ; on ne saurait séparer l'idée et son expression, mais c'est la seconde qui importe d'abord à l'écrivain »²⁷⁴ et que Ribeyro, en 1954, croit en un art où « les idées passent, l'expression reste »²⁷⁵. Cet atticisme dix-neuviémiste, proche de la « retenue » que Loayza remarquera à propos de *Prosas apátridas*, influence donc Ribeyro en amont de l'entrée du 21 décembre 1954. Mais

²⁷¹ Voir RIBEYRO, Julio Ramón, « Gustavo Flaubert y el Bovarismo » [1956], *La caza sutil, op. cit.*, p. 26.

²⁷² Voir MAUPASSANT, Guy de, *Paseo campestre y otros cuentos de Guy de Maupassant*, prologue et traduction de Julio Ramón Ribeyro, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1993.

²⁷³ BOURGET, Paul, « Gustave Flaubert » [1882], *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 1993, p. 106-107, cité par PHILIPPE, Gilles, *Le rêve d'un style parfait*, Paris, PUF, 2013, p. 25.

²⁷⁴ MAUPASSANT, Guy de, « Gustave Flaubert » [*La Revue bleue*, 19-26 janvier 1884], *Chroniques*, p. 1259-1264, cité par *ibid.*, p. 32.

²⁷⁵ La nécessité d'une forme esthétique qui puisse fonctionner comme un écran pour protéger l'idée du temps qui passe serait une idée appartenant à l'origine à Flaubert que Ribeyro s'approprie soit par ses lectures de Maupassant soit directement dans les nombreux ouvrages critiques qu'il possède à propos de l'auteur de *Madame Bovary* (1856). En effet, dans son exemplaire de *Flaubert et ses projets inédits* (1950) de Marie-Jeanne Durry, Ribeyro relève l'importance que Flaubert accorde aux « belles formes » pour transcender les « belles pensées » grâce à un crochet sur la marge gauche. On peut y lire « Poética », qu'il souligne lui-même, ainsi qu'un rapport de prédominance qu'il signifie par un « S » qui ressemble au symbole mathématique « > » : « Forma > Fondo » : « Mais alors, avec ces carnets où rien n'est pour la forme, que deviennent les théories de Flaubert ? Déjà l'un de ses doubles, le Julien de la première *Éducation*, se met à observer “ la naissance de l'idée en même temps que cette forme où elle se fonde, leurs développements mystérieux, parallèles et adéquats l'un à l'autre, fusion divine où l'esprit, s'assimilant à la matière, la rend éternelle comme lui-même ”. L'année suivante, Flaubert n'a plus besoin de prête-nom pour dire : “ tant qu'on ne m'aura pas, d'une phrase donnée, séparé la forme du fond, je soutiendrai que ce sont là deux mots vides de sens. Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes, et réciproquement. La Beauté transsude de la forme dans le monde de l'Art, comme dans notre monde à nous il en sort la tentation, l'amour. De même que tu ne peux extraire d'un corps physique les qualités qui le constituent, c'est-à-dire couleur, étendue, solidité, sans le réduire à une abstraction creuse, sans le détruire en un mot, de même tu n'ôteras pas la forme de l'Idée, car l'Idée n'existe qu'en vertu de sa forme. Suppose une idée qui n'ait pas de forme, c'est impossible ; de même qu'une forme qui n'exprime pas une idée » (voir annexe A2. 22 : DURRY, Marie-Jeanne, *Flaubert et ses projets inédits*, Paris, Librairie Nizet, 1950, p. 40).

peut-il éclairer aussi cette approche sensualiste d'une littérarité perdurable (« *elementos en suma sensoriales, sensuales* ») ?

Lorsque Ribeyro reprend « sensoriels » en le remplaçant par « sensuels », il opère un glissement d'une appréhension sensorielle du texte — par la vue et par l'ouïe, *a priori* — vers une appréhension sensuelle qui, selon Jakobson, « met en évidence le côté palpable des signes »²⁷⁶, c'est-à-dire, un régime de lecture qui attache une importance singulière au plaisir. À ce propos, dans *Le plaisir du texte* (1973), Barthes distingue un « texte de plaisir : celui qui contente [...], qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture »²⁷⁷ et un « texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte [...], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques [...], met en crise son rapport au langage »²⁷⁸. En l'occurrence, l'idéal formel atticiste auquel prétend Ribeyro serait celui d'un texte où « le plaisir s'associe surtout aux classiques [et] découle de la persuasion qu'opère en nous la causalité, la rationalité, la culture, l'histoire, vertus typiques du classicisme »²⁷⁹, autrement dit, un texte dont la réussite repose en grande partie sur l'heureuse trouvaille d'un code maîtrisé par le lecteur.

Le formalisme sensualiste ribeyrien a ainsi partie liée avec la valeur-pérennisation dans la mesure où il est fort de cette même conviction qui consiste à parier sur le renouvellement éternel d'un plaisir chez tout lecteur qui se retrouve dans ces « vertus typiques du classicisme ». Le « plaisir », et non pas la « jouissance » au sens barthien, pointé en 1954 par Ribeyro est donc celui d'une idée conventionnelle de la beauté au sens d'un agencement attendu des signifiants (syntaxe claire plutôt qu'alambiquée), d'une recherche phonique (euphonie plutôt que cacophonie) et d'un impératif de justesse (exactitude plutôt qu'imprécision), c'est-à-dire, autant d'idéalités intemporelles qui s'actualiseront par le plaisir de la lecture, permettant ainsi de garantir une dynamique de pérennisation. Cependant, le refuge dans la sensualité de la lettre qui fonde la valeur-pérennisation est en fait le pendant d'une peur de l'oubli.

²⁷⁶ JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 218.

²⁷⁷ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 22-23.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁷⁹ CANFIELD, Martha L., « El patriarca de García Márquez: padre, poeta y tirano », *Revista Iberoamericana*, vol. 5, n° 128-129, juillet-décembre, 1984, p. 1017-1018 [Consulté le 07/05/14 dans : <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3983/4151>]

Si Ribeyro se forge cette conviction poétique qui associe littérarité et pérennisation, c'est aussi à cause d'un préjugé antiintellectualiste sous forme de réquisitoire contre la critique qu'il considère vouée à l'oubli. Autrement dit, ladite conviction s'expliquerait pleinement lorsqu'on l'envisage de même en réaction par rapport à la critique littéraire, activité ou profession à laquelle il aurait songée dans sa jeunesse²⁸⁰, qu'il considère enfermée dans le domaine argumentatif sous le signe d'une réfutation perpétuelle par opposition au domaine perpétuellement irréfutable de l'esthétique. En effet, dès 1958, dans un article intitulé « En torno a una polémica. Crítica literaria y novela », Ribeyro fait une première ébauche de cette thèse qui complète la valeur-pérennisation : « La ventaja de los poetas sobre los filósofos radica justamente en la posibilidad de resolver sus creaciones en formas no en conceptos »²⁸¹. Cet « avantage » est posé sous forme d'une boutade dépourvue d'une explication plus approfondie et il faudra attendre dix ans, 1968, pour que ses contours se dessinent distinctement :

[La crítica] está [...] tarada por el signo de lo efímero, en la medida en que como toda actividad que trabaja con nociones, está siempre amenazada de refutación. La gran ventaja del creador sobre el crítico es que trabaja con formas y no con conceptos, gracias a lo cual engendra organismos autónomos que se sitúan no solo fuera del tiempo y en consecuencia del olvido sino también fuera del espacio de batalla de la razón especulativa, en el cual los críticos combaten, se debaten y se rebaten²⁸².

L'éphémérité de la critique (« el signo de lo efímero »), la certitude de son oubli au regard de la postérité, constitue bien un vice intrinsèque (« tarada por ») à cette pratique même pour quiconque prétend à la pérennisation de sa personne historique. Le réquisitoire s'articule autour d'une dichotomie entre critiques et créateurs où les premiers sont cantonnés au champ de la conceptualité rationnelle (« nociones », « conceptos », « razón especulativa »)

²⁸⁰ Dès son premier voyage en Europe, Ribeyro considère le métier de critique comme un échec. Les inconvénients de celui-ci se dessinent d'ores et déjà par opposition au métier d'écrivain dans une double opposition vrai/faux et réussite/échec. Le critique, comme il en sera question dans l'exemple suivant en 1968, risque « d'être contredit » ou « dépassé », c'est-à-dire oublié, mais le créateur, qui ne peut pas se « tromper » au même titre qu'un critique, s'il réussit, ne peut que perdurer. Nous remarquerons au passage que l'une des stratégies de pérennisation chez Ribeyro consistera justement à faire l'inverse, c'est-à-dire, à faire de l'échec une modalité de la réussite : « Debo ahora plantearme esa pregunta que siempre he temido porque me parece que en su formulación existe ya el reconocimiento implícito de un fracaso: ¿Seré yo más bien un crítico? [...]. La obra crítica se juzga por su coeficiente de verdad. La escala verdad-error en cambio no se aplica jamás a los creadores. Los creadores jamás se equivocan. Ellos solamente fracasan. Ser un mal creador sería para mí mucho más estimable que ser un buen crítico » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Munich, 11/11/55], *op. cit.*, p. 88-89).

²⁸¹ *Id.* « En torno a una polémica. Crítica literaria y novela » [28/12/58], *La caza sutil*, *op. cit.*, p. 63-64.

²⁸² *Id.*, « Epílogo de "Pasos a desnivel" » [05/68], *ibid.*, p. 58.

et les seconds à celui du formalisme (« trabaja con formas »). Cette distinction creuse intentionnellement les écarts notionnels entre les deux partis afin de postuler un inconvénient propre à la critique en tant que genre — tout concept est soumis à la « batalla de la razón especulativa », à être rebattu et donc remplacé par un autre *ad infinitum* — et, par conséquent, un avantage valorisant propre à la création qui consiste à « engendre[r] des organismes autonomes qui se situent non seulement en dehors du temps et par conséquent de l’oubli mais aussi en dehors du champ de bataille de la raison spéculative »²⁸³.

Cette idée d’un discours littéraire qui, selon la définition de la littérarité d’après Georges Molinié, « se constitue comme littéraire dans la mesure seulement où il réussit [...] à se construire comme son propre référent »²⁸⁴ (« organismos autónomos »), est immédiatement associé au champ lexical de la valeur-pérennisation (« fuera del olvido ») dans la mesure où l’esthétique serait un domaine aconceptuel puisqu’essentiellement consacré à la fabrication de formes et non pas d’arguments. Par conséquent, la littérature, *a fortiori* « classique » au sens esthétique du terme, ne pourrait pas être rebattue au sens rhétorique du terme et son créateur demeurerait à l’abri d’un évincement sur le plan logique et diachronique car, comme le remarque Hans-Georg Gadamer, « est classique tout ce qui tient face à la critique historique, parce que sa force, qui historiquement oblige, celle de son autorité qui se transmet et se conserve, devance toute réflexion historique et s’y maintient »²⁸⁵. Dans le même article, enfin, ce réquisitoire antiintellectualiste prend la forme désormais d’une phobie de l’obsolescence :

Los críticos son no obstante intrépidos, pues persisten en una actividad que ellos saben mejor que nadie independiente, precaria y pasajera. Admiro que descarten de hecho la ilusión de pasar a la posteridad. Todo el mundo letrado conoce a Homero, pero no todos a Víctor Bérard que pasó 40 años estudiándolo. Étiemble dedicó veinte años a escribir un libro sobre Rimbaud. En el siglo XXI seguiremos leyendo a Rimbaud, pero nadie leerá a Étiemble. ¿Y qué decir de aquellos otros críticos que se aferran a un autor subalterno y dedican lo mejor de sí a comentar lo incommentable?

²⁸³ On retrouve un propos semblable dès 1957 à propos de la supériorité de l’art sur la science dans la mesure où la qualité du premier n’est pas évaluée par rapport à un schéma évolutif car la beauté constitue une réussite en soi : « La ciencia tiene frente al arte una gran desventaja: que la ciencia es provisional, es decir, susceptible de mejora. Ahora nos reímos de las escopetas o de los telares del siglo XVII, pero no nos reímos de su pintura ni de su poesía. Las obras artísticas son, por definición, inmejorables » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso* [Anvers, 10/05/57], *op. cit.*, p. 136).

²⁸⁴ MOLINIÉ, Georges et VIALA, Alain, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993, p. 21.

²⁸⁵ GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, *op. cit.*, p. 309.

Tal el caso de A. E. Housman que pasó 27 años traduciendo y glosando al poeta latino Manilio, al que él mismo consideraba como “un poeta fácil y festivo” de tercer orden²⁸⁶.

L'intrépidité des critiques, leur incapacité à mesurer le danger de l'obsolescence, est plutôt envisagée sous les espèces d'une témérité. En raillant trois critiques qui seraient apparemment tombés dans l'oubli — l'helléniste Victor Bérard (1864-1931), le comparatiste René Étiemble (1909-2002), l'universitaire et poète Alfred Edward Housman (1859-1936) —, Ribeyro se positionne dans le contrechamp de la création afin de singulariser et d'asseoir son positionnement formaliste et pérennisant. L'énumération de leurs travaux ne suscite point son enthousiasme, bien au contraire, cette glose est plutôt à l'image de la vanité d'un effort qui ne fut pas récompensé par le graal de la postérité. En revanche, ce qui force son admiration, c'est plutôt l'existence d'un paradigme d'écriture à même de ne pas se penser par rapport à la valeur-pérennisation, autrement dit, que l'on puisse avoir un autre point de vue que sa propre certitude, ce qui confirme à quel point, ici, la poétique frôle le dogmatique (« Admiro que descarten de hecho la ilusión de pasar a la posteridad »).

D'ailleurs, sept ans plus tard, en 1975, en lisant les actes d'un colloque sur Flaubert, la force de cette conviction demeure intacte lors d'une pensée qu'il s'empresse de noter dans son journal : « “A estos hombres que han desmontado tan lúcidamente la obra de Flaubert nadie los leerá dentro de cinco o diez años. Un solo párrafo de Flaubert, qué digo, una sola de sus metáforas, tiene más carga de duración que estos laboriosos trabajos”. ¿Por qué? Sólo puedo aventurar una explicación: los críticos trabajan con conceptos, mientras que los creadores trabajan con formas. Los conceptos pasan, las formas permanecen »²⁸⁷. De fait, l'entrée programmatique du 12 décembre 1954 (« Las ideas pasan, la expresión queda ») est reprise presque à l'identique par un jeu de synonymie (« Los conceptos [/ideas] pasan, las formas [/expresiones] permanecen ») qui reproduit formellement le précepte poétique qu'il cherche à défendre²⁸⁸. En effet, l'importance de la formulation dans le premier syntagme est telle qu'il

²⁸⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, « Epilogo de “Pasos a desnivel” » [05/68], *La caza sutil*, op. cit., p. 58.

²⁸⁷ *Id.*, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 130.

²⁸⁸ Bien que cette idée soit reprise par Flaubert, comme nous l'avons vu, Ribeyro ne cesse de la relever dans d'autres lectures parallèles. Ainsi, sur son exemplaire de *L'écrivain et son ombre* (1953) de Gaëtan Picon, le segment suivant est mis en valeur par deux barres verticales et un trait fort appuyé, comme s'il s'agissait d'un acquiescement du lecteur : « Il est permis d'appeler forme la réalité même de l'œuvre : mais forme, alors, c'est autre chose que l'ombre portée des catégories : la forme de l'œuvre, c'est l'œuvre toute entière, un langage inséparable de ce qu'il nous dit, des mots inséparables de l'acte qui les prononce » (voir annexe A2.2 : PICON, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre*, op. cit., p. 173).

se conserve quasiment intact dans la poétique ribeyrienne sur une vingtaine d'années (1954-1975).

En 1989, de nouveau, comme un dernier écho à l'entrée de 1954 et se dédoublant dans la présentation de *Dichos de Luder*, Ribeyro se souvient de la fois où il avait annoncé à Luder qu'il publierait ses « conceptos », ce à quoi Luder avait répondu : « Los conceptos pertenecen al dominio público —me dijo secamente—. Solo las formas son privadas »²⁸⁹. Dans les trois cas (1954, 1975 et 1989), l'ascendant de la forme sur le concept garantit une meilleure « charge de durée » parce que l'actualisation esthétique d'une idée ne sera jamais remise en cause par une autre actualisation qui la précède ou lui succède alors qu'un argument risque toujours d'être rebattu²⁹⁰.

Les origines littéraires, formelles et antiintellectualistes de la valeur-pérennisation chez Ribeyro s'articulent donc d'abord autour de l'isotopie d'une préoccupation pour la postérité à partir de l'entrée programmatique du 21 décembre 1954 dans *La tentación del fracaso*. En effet, cette inquiétude est le fruit d'un imaginaire atticiste, hérité en grande partie de Flaubert de Maupassant, où la sensualité de la forme garantit un « plaisir du texte » à même d'améliorer sa perdurabilité auprès des générations de lecteurs. Cette priorité de la forme constitue, en fait, une réaction contre la peur de l'oubli auquel serait condamnée la critique qui travaille sur des concepts réfutables par opposition à l'irréfutabilité au sens strict de l'esthétique. À ce titre, le besoin de perpétuation chez Ribeyro répond à un besoin de récuser l'anti-valeur de la caducité. Il en découle que la construction de cette valeur-pérennisation est le résultat d'une dialectique qui la consolide comme un critère aussi bien poétique qu'éthique dans la démarche de Ribeyro et que sa mise en œuvre requiert d'une logique que nous appelons de la « contre-obsolésence ».

²⁸⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Dichos de Luder*, op. cit., p. 9.

²⁹⁰ Il semblerait, de même, que la formulation originale de cette idée s'inspire de sa lecture de Valéry qui cite à son tour le poète provençal Frédéric Mistral (1830-1914) selon lequel « la forme seule conserve les formes de l'esprit » (MISTRAL, Frédéric, cité par VALÉRY, Paul, « Victor Hugo créateur par la forme », *Variété* [1924], *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1957, p. 584).

D. Or, métal et terre cuite : quelques chromatismes de la contre-obsolescence

Chez Ribeyro, l'importance accordée à un dépassement esthétique de sa personne historique, dont les récurrences sont autant de symptômes textuels, construit un amont théorique qui appelle des réflexions et des pratiques pour contrecarrer le risque d'obsolescence²⁹¹ auquel certaines formes discursives semblent condamnées. Il y aurait des écritures au sens large qui se « démodent »²⁹² et d'autres qui réussissent à mieux traverser les siècles. Appliquée à la question du classique chez Ribeyro, nous pourrions concevoir l'obsolescence comme une valeur-repoussoir liée à la diminution de la résonance d'une œuvre par rapport aux définitions successives de la modernité qui fluctuent selon les contextes d'interprétation. Ne pas être frappé d'obsolescence pour devenir un classique, c'est d'abord penser à des stratégies en amont de l'écriture pour tenter ensuite de les appliquer afin de garder une fraîcheur sempervirente comme les arbres dont le feuillage reste toujours vert quelle que soit la saison.

Cette logique s'efforce de trouver comment diminuer la dépendance rétrospective du texte par rapport à son contexte prospectif d'interprétation : c'est-à-dire, à nouveau, comment le rendre capable de sillonner les modernités par une « rébellion silencieuse »²⁹³ ou par une « contumace »²⁹⁴. Bien que la dimension esthétique de la littérature ne soit pas corrélée à une « valeur d'usage » au sens économique du terme, cette logique de la contre-obsolescence tâche de dissocier dans la mesure du possible la résonance de l'écriture de la variation des horizons herméneutiques, du reste voués à être relatifs puisque constamment substitués. Séparer texte et contexte relèverait de l'impossible et Ribeyro en est conscient : cette logique

²⁹¹ La notion d'obsolescence, qui apparaît dans le domaine économique à la moitié du XIX^{ème} siècle dans le cadre de la révolution industrielle en Angleterre, renvoie à une « diminution de la valeur d'usage d'un bien de production due non à l'usure matérielle, mais au progrès technique ou à l'apparition de produits nouveaux » (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) [Consulté le 15/04/14 dans : <http://www.cnrtl.fr/definition/obsolescence>]). Son étymologie latine repose sur un verbe inchoatif (*obsolescere*) qui indique le début d'une action, autrement dit, une évolution qui a trait directement à l'adversité du temps sur les objets techniques qui sont inventés dans sa diachronie mais aussi sur les littératures qui se relayent dans celle-ci.

²⁹² Son antimodernité est pleinement opérationnelle dans ce processus de classicisation endogène dans la mesure où le philonisme avant-gardiste qu'il avait revendiqué dans un premier temps est aussi délaissé au profit d'un revirement arrière-gardiste à cause de la caducité des avant-gardes qui, comme le souligne François Noudelmann, sont pour beaucoup un « mouvement de mode qui se démode très vite » (NOUDELMMANN, François, *Avant-gardes et modernité*, op. cit., 2000, p. 6).

²⁹³ FERREIRA, César, « Reading Ribeyro », *Chasqui: peruvian mail*, op. cit., p. 3.

²⁹⁴ ALFANI, María Rosario, « Escritura en contumacia: la escritura horizontal de Julio Ramón Ribeyro », *Revista de crítica latinoamericana*, op. cit., p. 142.

tendrait plutôt à améliorer théoriquement l'autonomie herméneutique de ses textes afin de résister aux procès des modernités successives.

La valeur-pérennisation mise en œuvre par Ribeyro construit un imaginaire de la contre-obsolescence qui articule temps, formes et pérennisation. À notre sens, celle-ci s'amorce d'abord dans le corpus parafictionnel autour d'une métaphore aurifère en 1956 puis d'une métaphore métallique en 1964 qu'il rapproche de la capacité formelle de la littérature à devenir incorruptible face au temps. L'or puis le métal seraient une sorte d'actualisation du marbre, matière noble par excellence où le prestige humain est gravé pour traverser les siècles, qui symbolise une recherche inconsciente de formes perdurables. Ces associations métaphoriques se reconfigurent ultérieurement en une antithèse où la brillance de l'or renvoie aux esthétiques de l'excès telles que le baroque latino-américain (pôle repoussant) et, à l'inverse, où l'opacité du fer se rapporte à des qualités pérennisantes telles que la sobriété (pôle attirant). Enfin, nous analyserons comment à partir de 1973 Ribeyro se rapproche de ce dernier pôle, en entamant un cheminement vers l'opaque, non pas au sens de l'abscons mais au sens d'une valorisation du polissage formel. Cette quête de l'opacité passera par un dépouillement du style en exaltant une conception conventionnaliste de la littérature, où toute tentative de rendre naturelle son affectation intrinsèque augmente ses chances de tomber dans l'oubli et, par opposition, où le meilleur passeport pour la pérennisation consiste au contraire à la revendiquer.

Dans « Ernst Robert Curtius y la literatura francesa », publié à l'origine le 8 juillet 1956 dans le supplément dominical du journal *El Comercio* à Lima, Ribeyro résume à grands traits l'œuvre du grand philologue allemand, mort d'ailleurs la même année. Il s'agit de la première trace d'une lecture indispensable pour expliquer sa francophilie classique car, dans *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1954) et au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, Curtius cherchait à mettre fin à « l'opposition artificielle entre la culture nordique et la culture méditerranéenne, en dégageant dans la matrice de l'Europe médiévale un bagage de mythes communs et une rhétorique commune, venus du monde gréco-latin et transmis par la littérature »²⁹⁵. Son projet critique, qui « [met] l'accent sur les éléments germanocentriques et hégémoniques de sa conception de l'Europe empruntée largement à la tradition du

²⁹⁵ SLAMA, Alain-Gérard, *Les écrivains qui ont fait la République*, Paris, Plon, 2012, p. 69.

romantisme politique d'un Adam Müller »²⁹⁶, est le pendant d'un projet pacifiste d'intégration européenne où la mise en avant d'un héritage classique commun est censée consolider un socle culturel qui aboutira, de fait, aux Traités de Rome en 1957. Cet ouvrage met la Sorbonne au cœur d'une histoire de la romanité et du classicisme, et c'est pour cela qu'elle lui décerne un doctorat *honoris causa* en 1954. Un an auparavant, en 1953, Ribeyro arrive à Paris en provenance de l'Espagne et s'y inscrit afin de préparer une thèse sur les idées politiques de Flaubert. Bien que nous ne disposions pas d'un témoignage de leur rencontre dans cette institution, on peut aisément imaginer que c'est dans ce cadre que Ribeyro aura vent pour la première fois de l'existence de ce philologue qu'il n'hésitera pas à considérer ultérieurement comme « l'un des plus grands critiques littéraires de notre temps »²⁹⁷, notamment par l'importance qu'il accorde au classicisme gréco-latin dans la fondation politique de l'Europe.

La raison de cette admiration subite réside en partie dans la francophilie transmise par son père mais aussi dans une identification avec cette littérature où, selon Curtius, « les créations [de l'] esprit classique témoignent d'une harmonie et d'une mesure parfaites, du triomphe des proportions sur les débordements de la fantaisie, et de la soumission de l'individu à des normes idéales »²⁹⁸. Cette idéalité classique le fascine dans sa transmodernité esthétique mais aussi sa ductibilité sociale dans la mesure où, grâce à l'héritage des Anciens véhiculé notamment par l'école de la III^{ème} République, « les libre-penseurs sont taillés dans le même bois que les croyants, les révolutionnaires emploient le même langage que les conservateurs, les intellectuels se mélangent aux hommes d'état, et les princes de la science comprennent le langage des artistes »²⁹⁹. Ainsi, il n'est point étonnant qu'en écrivant cet hommage posthume à un « conservateur éclairé »³⁰⁰, Ribeyro use d'une métaphore aurifère pour se référer à la portée œcuménique du classicisme français comme une littérature transhistorique parce que transsociale :

Establecer la filiación romana de la cultura francesa es importante porque así se comprende que Francia haya sido el único país moderno capaz de producir una literatura clásica. Curtius sostiene

²⁹⁶ BOCK, Hans Manfred, « Histoire et historiographie des intellectuels en Allemagne », in TREBITSCH, Michel et GRANJON, Marie-Christine, *Pour une histoire comparée des intellectuels*, Paris, Éditions Complexe, 1998, p. 94.

²⁹⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, « Ernest Robert Curtius y la literatura francesa » [18/07/56], *La caza sutil, op. cit.*, p. 33. La traduction nous appartient.

²⁹⁸ CURTIUS, Ernst Robert, *Essai sur la France* [1932], Paris, L'Aube, 1990, p. 131.

²⁹⁹ *Id.*, cité par RIBEYRO, Julio Ramón, « Ernest Robert Curtius y la literatura francesa » [18/07/56], *La caza sutil, op. cit.*, p. 39. La traduction nous appartient.

³⁰⁰ CHAUBET, François, *Histoire intellectuelle de l'entre-deux-guerres : culture et politique*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2006, p. 95.

que el clasicismo francés es el tercero y último clasicismo que se ha dado en la historia, digno de alinearse a continuación del clasicismo griego y del romano. En la época de Luis XIV se hablaba una lengua universal, se crearon tipos humanos universales, se llegó a plasmar una concepción universal de la belleza. Las obras de Corneille, de Racine, de Molière, etc., si bien se escribían para el gusto de la corte, llegaban a todos los públicos, y gracias a su perfección, tenían como las monedas de oro, un valor ilimitado de circulación³⁰¹.

La référence métaphorique au plus noble des matériaux en ce qu'il est « malléable, polissable, brillant, résistant à la chaleur et aux acides [et qu'il] symbolise, en raison de cela, l'immuabilité, l'éternité, la plénitude »³⁰², n'est incluse par Curtius ni dans le chapitre III (« Les données historiques ») ni dans le chapitre IV (« La littérature et la vie intellectuelle ») d'*Essai sur la France* (1932)³⁰³. Autrement dit, à l'issue de ce résumé fidèle aux propos du philologue qu'il admire, Ribeyro synthétise l'actualisation de la romanité classique dans le classicisme français en rajoutant une image numismatique, des « monnaies en or », qui pose la première pierre de l'imaginaire de la contre-obsolescence dont nous nous proposons de reconstruire l'évolution diachronique.

En effet, si, par exemple, les trois dramaturges cités appartenant au XVII^{ème} siècle sont toujours lus aujourd'hui (transhistoricité) et par un large spectre social (transsociabilité), c'est parce que leurs textes partagent littéralement mais surtout métaphoriquement les mêmes qualités universelles que l'or. Celles-ci, que l'on retrouve dans l'expression hispanique « no ser monedita de oro para gustarle a todos » (« on ne peut pas plaire à tout le monde »), deviennent chez Ribeyro le symbole d'une pérennité virtuellement possible dans et par la littérature, comme ce fut le cas chez Borges avec une autre matière fortement connotée dans l'imaginaire occidental : le marbre. Alan Pauls, étudiant son cheminement vers l'impersonnalité, relève cette même fascination pour les « formes simples, les lieux communs, les métaphores canoniques, dans lesquelles il croit trouver l'un des secrets de leur circulation illimitée, de leur capacité de variation et de reproduction, de leur immortalité »³⁰⁴ autour de cette pierre qui symbolise un art perdurable et « parménidien », car il s'oppose à la rivière changeante d'Héraclite, puisque « la dureté et la perdurabilité [représentent] l'éternité et

³⁰¹ RIBEYRO, Julio Ramón, « Ernest Robert Curtius y la literatura francesa » [18/07/56], *La caza sutil*, *op. cit.*, p. 36.

³⁰² OESTERREICHER-MOLLWO, Marianne (Éd.), *Petit dictionnaire des symboles*, Bruxelles, Brepols, 1992, p. 228.

³⁰³ Voir les chapitres indiqués dans CURTIUS, Ernst Robert, *Essai sur la France* [1932], *op. cit.*, p. 131.

³⁰⁴ PAULS, Alan, *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*, *op. cit.*, p. 20. La traduction nous appartient.

l'immuable et, en ce sens, s'apparente[nt] à [des] contrefigure[s] de la fluidité et du changement, qui sont assujettis au temps qui passe et, naturellement, à la mort »³⁰⁵.

C'est donc grâce à Curtius que Ribeyro prend conscience de la « valeur illimitée de circulation » de la prose classique et, à ce titre, cette métaphore aurifère se prolonge et se décline en amont d'une littérarité singulière à laquelle il aboutit pour contrecarrer l'antivaleur de l'obsolésence. En effet, en 1964, une dizaine d'années après l'or chez Curtius, lorsque Ribeyro s'intéresse au style de certains écrivains français du XIX^{ème} siècle, celui-ci conserve l'image-source des « monnaies en or » mais n'en garde que le signifié « métal » pour renvoyer à cette même impression d'incorruptibilité face au temps³⁰⁶. Ainsi, l'or puis le métal deviennent des avatars contemporains du marbre antique — motif littéraire ou matériau pour l'édification des bâtiments de prix — comme si la modernité économique, sociale et esthétique issue de la révolution industrielle au XIX^{ème} siècle les avait permutés dans l'imaginaire d'un monde désenchanté :

¿Por qué será que algunos prosistas franceses del siglo XIX tienen en su estilo algo de metálico, de incorruptible? D'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Constant, Flaubert, Baudelaire, etc. A su lado, la prosa de Proust o de Gide, por bella que sea, parece blanda. Tal vez se deba a la persistencia en los primeros y a la frecuencia de ciertas palabras « duras », de aristas fuertes, engastadas en frases cortas. Esta pérdida de dureza se nota también en la poesía, si pasamos de Baudelaire simplemente a Mallarmé o de Rimbaud a Apollinaire. Bien entendido, no se trata de una apreciación literaria ni de emitir juicios de valor. La calidad de « metálico o incorruptible » que noto en los autores del siglo XIX es una impresión puramente « sensorial », de la prosa considerada como materia fonética en bruto o como ordenación de signos gramaticales³⁰⁷.

La continuité entre ces deux images de la contre-obsolésence — 1956 pour l'or et 1964 pour le fer — est clairement signalée par l'analogie de leur nature (or = métal / fer = métal), malgré leur opposition qualitative (or = métal précieux, *a priori* pur / fer = métal noble mais en aucun cas aussi prestigieux), qui conserve les sèmes de « dureté » et de « résistance ». L'image-source autour du signifié « métal », d'origine horacienne (« *Exegi monumentum aere*

³⁰⁵ HUICI, Adrián, *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges*, Séville, Alfar, 1998, p. 69. La traduction nous appartient.

³⁰⁶ L'association de l'or à une « valeur illimitée de circulation » et donc à une incorruptibilité face au temps avait déjà été suggérée par Valéry dans un article consacré à Victor Hugo et au potentiel pérennisant de la forme littéraire. Cet élément ne peut que renforcer l'argument de la francophilie classique ribeyrienne quant à son idéal de transhistorisation par l'esthétique : « Mais quel est donc ce principe de durée, cette qualité singulière qui préserve les écrits de l'effacement total, qui les assure d'une valeur analogue à celle de l'or, car, par elle, ils opposent aux effets du temps je ne sais quelle incorruptibilité merveilleuse ? » (VALÉRY, Paul, « Victor Hugo créateur par la forme », *op. cit.*, p. 584).

³⁰⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 11/64], *op. cit.*, p. 286.

perennius »³⁰⁸), comme antithèse de l'obsolescence, migre d'un texte à l'autre, confirmant à quel point son univers référentiel en est profondément imprégné. La question qu'elle pose par son anaphore sémantique est aussi et surtout d'ordre poétique au sens d'une recette d'écriture : puisque, métaphoriquement, l'or garantit une « valeur illimitée de circulation » et le fer une « incorruptibilité » face au temps, comment faut-il s'y prendre pour intégrer ces qualités pérennisatrices dans la lettre du texte ? La recherche d'une réponse se tissera tout au long des métamorphoses de cette « image-source » dans les années à venir.

Tout d'abord, un classement s'opère dans l'opposition entre les antonymes « molesse » (Proust, Gide, Rimbaud) et « dureté » (Flaubert, Constant, D'Aureville) où, apparemment, « il ne s'agit pas [...] d'émettre des jugements de valeur ». La sonorité de cette prose n'est pas associée par exemple à une cacophonie (entrechoquement métallique) ou à la possibilité d'un délitement progressif (oxydation métallique) : cependant, comment ne pas entrevoir un biaisement de l'interprétation dans le choix du terme « incorruptible » ? Bien que la description se prétende impartiale³⁰⁹, cet adjectif fait basculer l'exégèse vers une approche méliorative.

En effet, même si, comme le remarque Jean-Pierre Vernant à propos d'Hésiode dans *Les travaux et les jours*, le référent historique du fer symbolise dans l'imaginaire hellénique « une existence qui se dégrade au long d'un temps veilli et usé »³¹⁰, en 1964, pour Ribeyro, le fer s'inscrit plutôt dans un imaginaire industrialiste qui le considère comme la matière la plus résistante pour la création d'objets durables. Ces textes lui semblent « métalliques » et par conséquent « incorruptibles » dans un contexte personnel où, comme nous l'avons vu, la variable temps est à ranger sous la bannière d'une adversité qui reste cependant susceptible d'être dépassée par la plasticité de ces termes aux « arrêtes prononcées » (« aristas fuertes »). Munis de celles-ci, ces mots ont fait l'objet d'un sertissage (« engastadas en frases cortas ») — et ce bien avant le projet de l'« engaste » en 1976 —, c'est-à-dire, d'une sélection sur l'axe

³⁰⁸ « J'ai achevé un monument plus durable que le bronze, plus haut que les Pyramides royales, effritées par les siècles. Mais la pluie ne rongera pas mon œuvre, l'impétueux Aquilon ne pourra pas la détruire, pas plus que l'innombrable suite des années et la fuite du temps. Je ne mourrai pas tout entier ; la majeure partie de moi-même échappera à la mort. Je grandirai, toujours rajeuni par les louanges de la postérité [...] » (HORACE, « Exegi monumentum aere perennius », Livre III, XXX, *Œuvres complètes : odes et épodes*, traduction de François Richard, Paris, Librairie Garnier Frères, 1944, p. 153-155).

³⁰⁹ Ribeyro se prémunit contre tout contre-argument qui pointerait la subjectivité de son appréciation (« no se trata de una apreciación literaria ») en insistant sur le fait qu'il s'agit d'une donnée matérielle, phonique, donc objectivable.

³¹⁰ VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs* [1965], Paris, Éditions La Découverte, 1990, p. 40.

paradigmatique et d'une combinaison sur l'axe syntagmatique qui les a rendus préférables à leurs auteurs et agréables à l'oreille des lecteurs contemporains et ultérieurs.

La résistance au temps n'est pas la seule qualité que Ribeyro retient de cette image métallique de la contre-obsolésence en 1964. Derrière ces valeurs métaphoriques attachées à l'or puis au fer, la transition de l'un à l'autre semble être indissociable d'un deuxième réseau de signification en arrière-plan qui se confirme dans les entrées ultérieures du corpus parafictionnel. En effet, celui-ci se prolonge au sein d'une échelle de valeurs car, sur le plan métaphorique, « c'est souvent leur éclat, et ensuite leur couleur, qui qualifie les métaux [...] pour leur fonction symbolique et, par suite, leur donne leur place dans une série hiérarchique »³¹¹.

L'analogie or/fer, qui était fondée sur le partage d'une « incorruptibilité » et d'une « capacidad ilimitada de circulación », sera complètement reconfigurée en une antithèse où la brillance de l'or renverra aux esthétiques de l'excès telles que le baroque latino-américain (pôle repoussant) et, à l'inverse, où l'opacité du fer se rapportera à des qualités pérennisantes telles que la sobriété (pôle attirant). En effet, dès 1973, dans son article « Las alternativas del novelista », Ribeyro entame un cheminement spéculatif vers l'opaque, non pas au sens de l'abscons mais en cherchant à valoriser le polissage formel, afin de plaider pour une clarté classique :

En América Latina hay actualmente una marcada tendencia por el barroquismo. Muchos autores parecen haber descubierto, con delicia, que el barroquismo es un componente del paisaje físico y espiritual latinoamericano. Se menosprecia la sencillez y la claridad, como virtudes menores y caducas y se admira el estilo frondoso, alambicado, caótico [...]. Barroco puede ser un caribeño, como Carpentier, impregnado de la cultura local pero también de cultura europea y que colecciona al mismo tiempo cuadros de la Escuela de París y objetos de arte maya, pero un indio del altiplano no lo es. Barroco puede ser el templo de la Compañía de Arequipa pero no el templo de Pachacámac. Barroca puede ser la selva del Amazonas o la manigua del Orinoco, pero no los desiertos de la costa peruana. Quiero decir con esto que en América Latina hay lugar para un arte limpio, claro, racional, que sepa discernir la figura principal en el arabesco de las formas y reducir lo aparentemente confuso a sus módulos esenciales³¹².

³¹¹ SAUZEAU, Pierre et SAUZEAU, André, « Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques », *Revue de l'histoire des religions*, CCXIX, n° 3, 2002, p. 265 [Consulté le 20/05/14 dans : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_2002_num_219_3_957].

³¹² RIBEYRO, Julio Ramón, « Las alternativas del novelista » [Paris, 1973], *La caza sutil, op. cit.*, p. 106-107.

La dimension hypothétique d'une homogénéité dans l'offre littéraire latino-américaine au regard de l'Europe dans les années 1970 est soulignée par l'anaphore du syntagme « puede ser » mais systématiquement nuancée par une réserve (« pero no »). Si Ribeyro s'insurge contre cet amalgame, c'est parce qu'il prend position dans un contexte ibéro-américain de réception où le baroque est perçu par certains critiques comme la tendance dominante en Amérique latine³¹³, mais aussi parce, parallèlement, il est au cœur d'une réflexion identitaire chez deux de ses figures consacrées : José Lezama Lima et Alejo Carpentier.

La construction d'un pôle repoussant baroque renforce la défense d'un « art propre, clair, rationnel », donc classique, dans une dynamique de réaction, voire réactionnaire, par rapport à ce débat en cours. Lezama, depuis *La expresión americana* (1957), considère le baroque comme une esthétique de résistance qui motive, selon Fuentes, « la contreconquête de ce qui est purement européen par l'indo-afro-ibéroaméricain »³¹⁴. Carpentier, pour sa part, que Ribeyro appelle « le grand prêtre du baroque latino-américain »³¹⁵, s'appuie sur les théories du catalan Eugenio d'Ors pour soutenir que le baroque constitue davantage une idée, une constante soumise à un éternel retour dans l'art universel, qu'une esthétique singulière, par exemple, française et dix-septième. À ce titre, il prolonge une tradition à la recherche de l'américanité (Sarmiento, Martí ou Paz) en postulant que le baroque est l'expression même du continent qui « par sa nature même, par son histoire, c'est un continent baroque ; et nous, les romanciers latino-américains, nous devons [le] traduire dans un langage baroque »³¹⁶.

Ces deux postures convergent vers un même déterminisme géographique qui prétend relier l'origine de l'artiste à une idéologie esthétique qu'il est censé revendiquer ou, à défaut, pratiquer malgré lui. Pour contester cet arrière-plan intellectuel, Ribeyro convoque trois images spatiales (« altiplano », « templo de Pachacamac », « desierto de la costa peruana »)

³¹³ On en tient pour preuve quelques années plus tard l'organisation du XVII^{ème} « Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana » à Madrid : « [Estuvo] centrado en el barroco y el neobarroco [donde] muchas de las intervenciones afirmaron su metahistoricidad [...] en el contexto del subcontinente, identificándolo como una condición inherente a la condición del mismo » (FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael, *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*, Medellín, Editorial Universitaria de Antioquia / Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008, p. 82).

³¹⁴ FUENTES, Carlos, *La gran novela latinoamericana*, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 224. La traduction nous appartient.

³¹⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, « Las alternativas del novelista » [Paris, 1973], *La caza sutil, op. cit.*, p. 106. La traduction nous appartient.

³¹⁶ CARPENTIER, Alejo, *Entrevistas* [La Havane, *Letras Cubanas*, 1985, p. 273-274], cité dans FOWLER, Víctor, et BERENQUER, Carmen, *Diccionario de conceptos de Alejo Carpentier*, La Havane, *Letras Cubanas*, 2004, p. 34. La traduction nous appartient.

qui, dans la continuité de la métaphore métallique de 1964, se caractérisent par leur opacité sur le plan chromatique dans le sens d'un dépouillement, d'une restriction ou d'une absence d'attributs³¹⁷.

Les steppes dépeuplées de l'altiplano péruvien, la terre crue³¹⁸ du temple de Pachacamac, ainsi que les déserts arides qui longent la côte Pacifique du Pérou sont autant de paysages qui codifient une poétique pour laquelle Ribeyro « milite » en réaction à cette prétendue hégémonie baroque au centre de la réflexion animée par Carpentier et Lezama, entre autres. Ainsi, le pôle attirant de l'opacité, en provenance de la métaphore métallique de 1964, s'enrichit en 1973 de ces nouvelles images de la non-brillance (la terre crue ne reflète pas la lumière) et de la non-surabondance (l'altiplano et le désert se rejoignent dans le même sème de « dépeuplement »).

L'opaque, du latin *opacus* (ombragé), n'est pas en ce sens un postulat poétique gratuit. Ce cheminement chromatique organise un univers de valeurs littéraires qui sont associées à ce qui reste dans l'ombre, ce qui ne fait montre de soi-même, autour des valeurs de la discrétion, de la mesure et de la justesse, dans un contexte où « on méprise la simplicité et la clarté, comme des vertus mineures et caduques ». Ce non-baroque — en tant qu'esthétique mais aussi que positionnement vis-à-vis du champ littéraire qui exige de plus en plus une mise en

³¹⁷ À propos du journal d'Alberto Jochamowitz, *Lima d'antan* (1972), Ribeyro est admiratif de ce même dépouillement qu'il entend comme une « accumulation d'absences », c'est-à-dire, une esthétique du *less is more* dont l'opacité repose aussi sur l'omission : « En cuanto al estilo de su diario tiene un mérito incomparable: el de no existir. Aparentemente nada lo tipifica, a no ser una acumulación de ausencias: ni mal gusto, ni pedantería, ni retórica, ni amaneramiento, ni búsqueda del rasgo personal. [...] Es el lenguaje correcto, instrumental y sin relieve del escriba » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Dos diaristas peruanos » [Paris, 12/74], *La caza sutil, op. cit.*, p. 122).

³¹⁸ Le code de l'opaque, autour du symbolisme de la terre crue, a été repris par le dramaturge péruvien Gastón Herrera Cagigao dans « Julio Ramón y C. (drama musical en dos actos) » (2007) qui s'inspire librement de la grande histoire d'amour de jeunesse de Ribeyro. Lors d'un bref échange avec Caty C., le personnage de Ribeyro retrace le même cheminement chromatique que nous avons étudié en s'écartant du prestige pompeux, ici, du marbre, pour lui préférer l'humilité et donc la transhistorisation : « Caty: Qué linda despedida. Lo haré grabar en bronce para decorar tu rincón. / J.R.R.: Bronce no Caty, para mí hazlo en barro, o en el peor caso de la piedra más chusca que pueda encontrarse en la cantera de la Chira. Nada de mármoles por favor. “Yo soy un provinciano que llegó a París sin saber diferenciar un Chablis de un Borgoña”, y no quiero en mi tumba bronces, mármoles y me corrijo ni siquiera una piedra chusca, en el mejor de los casos, barro cocido y sin esmalte [...] » (HERRERA CAGIGAO, Gastón, « Julio Ramón y C. (drama musical en dos actos) », scène 2, *Aquí está mi corazón*, Lima, Canta Editores, 2007, p. 199). De même, rappelons la fascination de Ribeyro pour la côte désertique péruvienne qui se manifeste dans l'article « Elogio del adobe » (1982) (voir RIBEYRO, « Elogio del adobe » [1982], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 113) ou encore dans un entretien plus récent avec Juan Ángel Juristo en 1994 : « Siempre insistí en el hecho de que un habitante de las costas de mi país no puede ser barroco. Mire, gran parte de la sencillez de mi estilo es un reflejo de esos tres mil kilómetros de costa que tiene el Perú » (RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par JURISTO, Juan Ángel, « Siempre luché contra el equívoco de considerar la literatura latinoamericana como barroca », *Urogallo: revista literaria y cultural*, n° 102, Madrid, novembre 1994, p. 48).

scène visible de l'auteur — est donc associé à une « vertu caduque ». Si son anachronisme est un défaut pour l'horizon moderne, il s'agit pour Ribeyro d'une garantie de contre-obsolésence. Ainsi, l'ostentation de la brillance (néoavant-gardes, présentisme, surcharge ornementale = condamnation à la relativité des à-présents) s'oppose à l'humilité de l'opaque (arrière-garde, transmodernité, dépouillement = transhistorisation) dans un cheminement spéculatif vers la clarté dont on retrouve la trace en 1992 lors d'un entretien avec Íñigo García : « Uno de mis lemas literarios viene de Jules Renan que decía: “Hacia la claridad, sin importar cual fuere el camino” »³¹⁹.

Esthétique et éthique, le code de l'opaque lui permet de se mettre à l'ombre du temps, de s'éloigner des formes de l'excès en se positionnant à contre-courant dans le débat sur le rapport entre baroque et américanité. En effet, cette recherche d'une forme perdurable se prolonge dans la deuxième moitié des années 1970 autour d'une accentuation de l'écart notionnel et critique entre le pôle repoussant du baroque et le pôle valorisant du classique. En 1975, par exemple, dans « Algunas digresiones en torno a *El otoño del patriarca* », œuvre baroque de García Márquez s'il en est, Ribeyro ne s'adonne pas à un réquisitoire contre cette « prose artistique » mais, au contraire, il en demeure admiratif : « [Se podría decir] de esta novela lo que un crítico señalaba al referirse a la “virtuosidad soberana” de la *Partita en la menor para flauta sola* de Bach que ha logrado una polifonía con un instrumento rigurosamente lineal »³²⁰.

Ce compliment s'articule autour d'une métaphore musicale qui valorise le rapport entre la nature de l'instrument (linéarité de l'écriture) et la difficulté de la partition (polyphonie narrative qui renvoie aussi à une complexité structurale), autrement dit, la qualité retenue par Ribeyro dans ce roman baroque est classique. Au détour de cette remarque, Ribeyro postule une bidimensionnalité de l'écriture (« rigurosamente lineal »), en récusant la tridimensionnalité de la mimésis à laquelle prétend le baroque littéraire qui revendique sa capacité plastique à suggérer des volumes et des formes complexes dans une esthétique qui tend souvent à la superposition ou à l'enchevêtrement. Chez García Márquez, le tour de force (« virtuosidad soberana ») résiderait donc à être parvenu à un grand exploit esthétique avec un

³¹⁹ GARCÍA, Íñigo, « Julio Ramón Ribeyro: a quest of clarity », *The Lima Times*, Lima, décembre, 1992, p. 23. La traduction de l'anglais vers l'espagnol nous appartient.

³²⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, « Algunas digresiones en torno a *El otoño del patriarca* » [1975], *La caza sutil*, op. cit., p. 155.

outil qui est aussi conditionné, voire contraint, par les caractéristiques de son utilisation (linéarité de la lecture).

La même année³²¹, Ribeyro poursuit sa critique de la brillance baroque en l'associant cette fois-ci à l'esthétique du « huachafo » qui, selon Vargas Llosa, « passe davantage par les émotions et les sens que par la raison [car] les idées [y] sont décoratives et superflues, un obstacle à la libre effusion du sentiment »³²² : « La ostentación literaria de muchos escritores latinoamericanos. [...] La voluntad demostrativa de sus obras, huachafísimas. [...] Aspecto *nuevo rico* de sus obras: palacetes heteróclitos, monstruosos, recargados [...]. Su propio brillo los desluce »³²³. La primauté du décoratif sur le conceptuel, ce surenchérissement gratuit des formes pour combler un « complexe d'infériorité »³²⁴ vis-à-vis des Européens est condamnée sur le plan littéraire (diminutif péjoratif –ete dans « palacete ») mais aussi sur un fond socio-moral car ces écrivains latino-américains sont des parvenus (« *nuevo rico* ») qui confondent encore brillance (fétichisme technique, étalage de l'érudition, confusion entre l'obscur et le génie) et une valeur littéraire perdurable.

Cette arrogance de la brillance renforce par opposition la valorisation de l'opaque³²⁵ au cœur d'un univers notionnel où la première est rangée dans cette esthétique singulière que

³²¹ En 1975, le rejet de la brillance est définitivement entériné dans l'imaginaire ribeyrien au point de s'étendre vers d'autres catégoriques rhétoriques telles que la *variatio*. Soulignant l'importance de l'alternance entre l'accumulation de péripéties et réduction temporelle de l'action, Ribeyro associe la première tendance narrative à une brillance fatigante qui s'oppose aux « páramos », du reste nécessaires dans leur opacité reposante pour l'attention du lecteur : « [...] A esta prosa le falta quizás esos periodos de tiempo muerto en los que nada pasa ni brilla. La narración, a diferencia de la poesía, no es una acumulación de figuras, sucesos y ritmos que mecen y arrebatan, sino una alternancia de jardines y terrenos baldíos. Por una ley inmemorial, que se aplica a toda construcción estética, y que es la *ley de la variedad*, los efectos solo se logran mediante los contrastes. También *El Quijote* tiene sus páramos » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Algunas digresiones en torno a *El otoño del patriarca* » [Paris, 12/75], *La caza sutil*, op. cit., p. 155).

³²² VARGAS LLOSA, Mario, « ¿Un champancito, doctorcito? » [03/12/83], *ABC*, Séville, 1983, p. 3. La traduction nous appartient.

³²³ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 139.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ En 1966, Ribeyro avait déjà plaidé pour l'opacité austère au détriment de la brillance arrogante dans un compte-rendu à propos de l'exposition du peintre hispano-péruvien Juan Manuel de la Colina, installé à Paris depuis 1954, à la galerie Famar. Cette opposition notionnelle accompagne sa théorisation d'une esthétique du dépouillement où l'affectation intrinsèque de l'écriture ne doit pas s'encombrer d'une rhétorique accessoire. Le chromatisme du gris, en parfaite harmonie avec le code de l'opaque — rappelons que Ribeyro écrit « La vida gris » en 1949 —, y est le fruit d'une intention, c'est-à-dire, d'une poétique valorisée chez Colina et valorisante pour Ribeyro : « ¿Qué tiene esta veintena de telas por lo general grises, aparentemente discretas, algunas, sin acabar o que dan la impresión de no estarlo y en las cuales la economía de materiales puede decepcionar a quienes están habituados a identificar la pintura con color? Precisamente, lo que primero subyuga en esta pintura es su austeridad. Una austeridad, además que es la culminación de un largo proceso, una renuncia progresiva a lo anecdótico, a lo adventicio, una búsqueda de lo esencial en la pintura, lo que, tratándose de Colina, parece ser una interrogación acerca de la naturaleza de la luz » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Colina o la búsqueda de la luz » [1966], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 61-62).

Vargas Llosa distingue de la « cursilería » ou encore du « kistch » comme étant « una de las contribuciones del Perú a la experiencia universal [...], una forma propia y distinta — peruana— de ser refinado y elegante »³²⁶. En effet, si « su propio brillo los desluce », c'est parce que le pôle repoussant de la brillance baroque est indissociable d'une perte de crédit à cause de sa volonté beaucoup trop manifeste de se faire remarquer. La paronomase sémantique entre « brillo » et « deslucir » autour du sème « luz » fait ressurgir un paradoxe éloquent dans la mesure où la brillance est discréditée au nom de sa jactance baroque et, par opposition, la non-brillance est créditée au nom de son austérité classique. C'est, d'ailleurs, cette même valeur d'austérité, à la lisière à nouveau entre moralité et esthétique, que l'on retrouve trois ans après, en 1978, à propos de la musique de chambre de Mozart :

Los meses que llevo escuchando música barroca me han permitido regresar a Mozart con un oído nuevo y una adoración renovada. Redescubro en él una profundidad y un arte inventivo que antes percibía superficialmente. La música instrumental barroca sólo tenía dos vías para salir de su virtuosidad y su monotonía: el fortalecimiento orquestal, que dio origen a la sinfonía romántica (Beethoven, Brahms, Schumann, Tchaikovsky, etcétera) o la simplificación del elenco sonoro, de donde sale la música de cámara mozartiana. A Mozart le bastan cuatro o cinco instrumentos para construir toda una arquitectura musical extremadamente compleja, cuya genialidad consiste en obtener brillo de la austeridad³²⁷.

Ribeyro retrace une évolution de la musique classique où le baroque, au sein d'une dialectique historique, serait parvenu à une impasse relative (« solo tenía dos vías para salir ») : d'une part, une complexification instrumentale (« fortalecimiento orquestal ») qui aurait engendré à moyen terme la symphonie romantique et, d'autre part, une simplification instrumentale dont la musique de chambre de Mozart serait le meilleur exemple. Ce fragment clôt la progression symbolique que nous avons mise en exergue à la recherche d'une contre-obsolescence depuis la métaphore métallique de 1964. En effet, on y retrouve le même schéma logique qu'en 1975 à propos de *El otoño del patriarca* (« ha logrado una polifonía con un instrumento rigurosamente lineal ») dans ce nouvel éloge de la linéarité que l'on peut rapporter au pôle attirant de la sobriété³²⁸ (« bastan cuatro o cinco instrumentos para construir

³²⁶ VARGAS LLOSA, Mario, « ¿Un champancito, doctorcito? » [03/12/83], *ABC*, *op. cit.*, p. 3.

³²⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 27/10/78], *op. cit.*, p. 656.

³²⁸ Compte tenu de ses lectures, l'attraction pour le pôle de la sobriété s'inscrit aussi dans son adhésion explicite au « non style » baylien après avoir découvert *Lucien Leuwen*, la même année, en 1975 : « [...] atenazado por dos concepciones opuestas del estilo, que fluyen en mí de una doble vertiente: el estilo torrencial y enjoyado, de frases muy largas cargadas de hechos y referencias, y el estilo directo, simplísimo, el no estilo, que he vuelto a

toda una arquitectura musical extremadamente compleja »). Produire un effet esthétique maximal avec un minimum de moyens rhétoriques, ou en l'occurrence musicaux, constitue de fait une qualité valorisante propre du génie (« genialidad »). Autrement dit, en termes ribeyriens, la transhistoricité de Mozart repose sur sa préférence pour le code de l'opaque qu'il faut entendre comme une capacité de synthèse, un polissage formel à même de simplifier ce qui était complexe, baroque et brillant.

L'image finale constitue un parfait renversement dans la tension entre pôle attirant du classicisme et pôle repoussant du baroque. Métaphoriquement, pour « obtenir un éclat » (« obtener brillo »), au sens propre du métal mais aussi figuré par rapport au prestige, il faut procéder à un polissage, c'est-à-dire à se débarrasser des imperfections et des attributs superflus. Cependant, la brillance ainsi obtenue n'est plus celle de la jactance baroque mais celle d'une qualité littéraire qui n'a pas besoin de se montrer. L'austérité classique (non-brillance / humilité / contre-obsolence) brille de ses propres mérites implicites sans avoir besoin, idéalement, d'impressionner un public. Elle aspire à sa propre autosuffisance, assurée qu'elle est de sa qualité objective qui lui garantira sa pérennisation littéraire. Cette « austérité brillante », c'est-à-dire de prix, constitue ainsi le point d'arrivée de cette réflexion métaphorique autour du classicisme et du baroque comme deux extrêmes poétiques qui se rejettent simultanément. Mais comment parvenir à une écriture qui obtienne « de l'austérité à partir de la brillance » ? Autrement dit, comment le code de l'opaque doit-il se traduire textuellement ?

Ribeyro demeure persuadé qu'une certaine littérarité entretient un rapport singulier avec le temps (« las ideas pasan, la expresión queda »³²⁹) et, plus précisément, qu'elle peut assurer une victoire sur celui-ci en se « métallisant » par un dépouillement progressif au fil d'un cheminement vers l'opaque. La notion de littérarité, telle qu'elle été développée par Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale* (1960), ou depuis l'approche structuraliste

admirar en Stendhal, de quien estuve releyendo partes de Lucien Lewen [sic] » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [12/08/75] *op. cit.*, p. 464).

³²⁹ On retrouve cette foi en la pérennité de l'expression sur le concept dans une définition de la littérature comme un « langage des formes » que Ribeyro souligne sur son exemplaire de *L'écrivain et son ombre* (1953) de Gaëtan Picon : « Si diverses et *contraires* que [soient les œuvres d'art], elles ne peuvent parler qu'un langage : celui de l'art — qui est un langage de formes Si la littérature se métamorphose, ses métamorphoses sont incessantes et imprévisibles, sont celles du style. Nous savons qu'il n'y aura jamais de grande littérature qu'à la gloire du langage, jamais de grande poésie sans langage irréductible à la prose, sans message irréductible aux concepts, jamais de grande peinture réductible aux photographies, jamais de grande musique réductible aux marches militaires ou aux rythmes de danse : jamais de grand art réductible à son expression abstraite ou à son utilité sociale » (voir annexe A2.3 : PICON, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre*, *op. cit.*, p. 300-301).

de Mircea Marghescou dans *Le concept de littérature : critique de la métalittérature* (1974), pose la question de la nature artistique d'un texte que certains mesurent par rapport à son écart à l'égard d'un usage utilitaire de la langue (Ducrot), d'autres à sa capacité de symbolisation du contexte qui le produit (Auerbach) et d'autres, enfin, à son pouvoir d'autoréférentialité en tant que geste esthétique, notamment Alain Viala et Georges Molinié dans *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio* (1993)³³⁰. Ces six théoriciens de la littérature s'interrogent plutôt sur son ambiguïté épistémologique, sur la recherche de « certaines caractéristiques distinctives dans les mécanismes linguistiques qui particularisent le discours verbal littéraire »³³¹, pour reprendre la définition qu'en donne Walter Mignolo, mais ne s'attachent guère à la penser par rapport à une éventuelle pérennisation de ceux qui y excellerait. Le positionnement de Ribeyro est donc théoriquement hétérodoxe et original mais il s'explique, comme nous l'avons dit, par une hybridation causale complexe à laquelle il faudrait désormais ajouter un dernier facteur pour comprendre cette recherche d'une contre-obsolésence.

Que ce soit par l'imprégnation d'un imaginaire atticiste qui corréle une primauté de la forme à un idéal de pérennisation ou par une peur de l'obsolésence qui l'éloigne de la conceptualité périssable de la critique, Ribeyro construit sa définition de la valeur-pérennisation autour d'un champ lexical de la matérialité textuelle qui, au demeurant, reste assez vague (« estilo », « metáforas », « armonía de la frase y de la construcción », « expresiones », « formas »). Ces termes, appartenant à des catégories aussi complémentaires que diverses telles que la stylistique, la rhétorique ou la syntaxe, se contentent d'énumérer des moyens pour parvenir à la pérennisation sans pour autant en exemplifier l'usage. Il apparaît que leur point de convergence repose sur une définition personnelle d'une littérature contre-obsolésente qu'il faut tenter de cerner épistémologiquement. Autrement dit, quelles seraient ces « formes strictement littéraires », pour reprendre le syntagme du 12 décembre 1954, et pourquoi garantiraient-elles à quiconque de passer à la postérité ? Pour y répondre, il convient de se pencher d'abord sur une réflexion personnelle à propos de la notion de littérature afin de

³³⁰ Pour un panorama critique assez exhaustif mais quelque peu daté à propos de l'histoire de la notion de littérature, voir WELLEK, René, « Litterature, fiction and literariness », in KONSTANTINOVIC, Zoran (Éd.), et al., *Les modèles classiques dans les littératures : actes du IX^{ème} Congrès International de l'Association Internationale de Littérature Comparée qui s'est tenu à Innsbruck du 20 au 25 août 1979*, Innsbruck, AMOE, 1981, p. 19.

³³¹ MIGNOLO, Walter, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelone, Editorial Crítica, 1978, p. 38. La traduction nous appartient.

comprendre ensuite comment elle est reliée à la contre-obsolence. En effet, dans une entrée du 7 mai 1959, Ribeyro propose un *ars poetica* où l'exemple cité nous fournit un premier élément :

Arte del relato: sensibilidad para percibir las significaciones de las cosas. Si yo digo: “el hombre del bar era un tipo calvo”, hago una observación banal. Pero puedo también decir: “Todas las calvicies son desdichadas, pero hay calvicies que inspiran una profunda lástima. Son las calvicies obtenidas sin gloria, fruto de la rutina y no del placer, como la del hombre que bebía ayer cerveza en el Violín Gitano. Al verlo, yo me decía: ¡en qué dependencia pública habrá perdido este cristiano sus cabellos!”³³².

La première phrase, jugée banale, est considérablement allongée lorsqu'elle est traitée par une « sensibilidad para percibir las significaciones de las cosas ». Les trois noyaux thématiques (un lieu, « el bar » ; un personnage, « el hombre » ; et une qualité, « calvo ») sont étoffés pour octroyer une valeur ajoutée au syntagme initial. Quelle est la contribution de ces ajouts à cette définition de la littérarité en 1959 ? La phrase revalorisée introduit un présent de vérité générale où le contraste entre la solennité du malheur (« desdichadas ») et l'objet du malheur (« las calvicies ») prête à rire. La conjonction adversative « pero » ajoute une nuance qui relève de l'hyperbole, d'un surenchérissement qui va dans le sens d'un approfondissement de l'observation : un homme souffrant d'un certain type de calvitie serait particulièrement malheureux parmi les autres, c'est-à-dire, à regarder de près, une singularité serait contenue dans une autre singularité. Si l'art de la narration est contenu dans cette explicitation syntagmatique, on constatera que pour l'heure il porte notamment sur un déploiement interprétatif à partir d'une observation tout au long d'un paragraphe où domine l'hypotaxe, la profusion d'adjectifs, l'énonciation de vérités générales ou la désignation de noms propres.

Cependant, nous avons constaté que cette même entrée du 7 mai 1959 est extraite à quelques modifications près pour intégrer *Prosas apátridas* en 1975 et présente cette fois-ci un changement significatif. À la fin du même exemple à la virgule près, Ribeyro ajoute : « Sin embargo, quizás en la primera fórmula residía el arte de relatar »³³³. Autrement dit, la première phrase — succinte, claire, directe donc atticiste — est préférée à la deuxième — plus longue,

³³² RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Lima, 07/05/59], *op. cit.*, p. 201.

³³³ RIBEYRO, *Prosas apátridas (completas)*, *op. cit.*, p. 88.

verbeuse, insistante, donc asianiste —, témoignant ainsi d'une évolution dans l'idée de littéarité chez Ribeyro qui participe à son processus de classicisation endogène³³⁴.

En effet, lorsqu'il affirme sa préférence pour le premier syntagme atticiste contre la période asianiste, c'est aussi une manière de suggérer que cette dernière est un modèle non souhaitable de littéarité. Où résiderait donc la littéarité de la première proposition et pourquoi s'agirait-il d'un exemple d'écriture à même d'expliquer la valeur-pérennisation ?

Ribeyro ébauche une conception conventionnaliste de la littérature en tant qu'espace normé où toute tentative de rendre naturelle son affectation intrinsèque est condamnée à tomber dans l'oubli et, par opposition, où le meilleur passeport pour la pérennisation consiste à ne pas dissimuler cette artificialité mais au contraire à la revendiquer. Dans la distinction établie par Genette entre « deux régimes de littéarité : le *constitutif*, garanti par un complexe d'intentions, de conventions génériques, de traditions culturelles de toutes sortes, et le *conditionnel*, qui relève d'une appréciation esthétique subjective toujours révoicable »³³⁵, Ribeyro s'intéresse davantage à une littéarité constitutive où l'enjeu de la pérennisation se joue dans la rhétorique textuelle :

Literatura es afectación. Quien ha escogido para expresarse un medio derivado, la escritura, y no uno natural, la palabra, debe obedecer a las reglas del juego. De ahí que toda tentativa para dar la impresión de no ser afectado —monólogo interior, escritura automática, lenguaje coloquial— constituye a la postre una afectación a la segunda potencia. Tanto más afectado que un Proust puede ser un Céline o tanto más que un Borges un Rulfo. Lo que debe evitarse no es la afectación congénita a la escritura, sino la retórica que se añade a la afectación³³⁶.

Cette approche conventionnaliste de la littérature l'envisage comme un jeu sémiotique où toute écriture est un « moyen dérivé » d'expression par opposition au naturel de la parole

³³⁴ Cette évolution vers une acceptation de la conventionnalité intrinsèque à l'écriture a fait l'objet de plusieurs « crises » dès 1956. Selon Ribeyro, Valéry, par exemple, n'aurait pas écrit de romans parce qu'il n'aurait pas accepté de se plier aux formules consacrées du littéraire. Les mêmes réticences chez Ribeyro ont abouti à un résultat différent : à l'époque, refusant les « phrases banales » ou conventionnellement littéraires, il aura tendance à écrire des « phrases rondes » qui, par conséquent, ne sont plus littéraires : « Si Valéry no escribió novelas no fue seguramente por falta de argumentos sino por su resistencia a la escritura de todas esas frases banales que constituyen el cuerpo de la narración: “avanzó resueltamente hacia la esquina”, “pidió una cerveza y un paquete de cigarrillos”, etc. Esa es la misma resistencia que cada día se acentúa en mí, de modo que cuando debo narrar un hecho con frases banales renuncio a la narración del hecho por escribir una frase redonda que lo resume. La diferencia: el hecho narrado con frases banales es un cuento. La frase redonda es una frase [...] » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Anvers, 03/08/56], *op. cit.*, p. 150-151).

³³⁵ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction* [1991], Paris, Seuil, 2004, p. 87.

³³⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, *op. cit.*, p. 77.

orale, comme le rappelle Fernando Vallejo : « el lenguaje oral, esencialmente práctico, busca la comunicación inmediata; vive en las frases dispersas de varios interlocutores [...]. El lenguaje literario, en cambio, por mínima que sea la pretensión artística del autor, fluye en un continuo de oraciones, períodos y párrafos estructurados en la totalidad de un texto »³³⁷. Vallejo rejoint Ribeyro en postulant une artificialité intrinsèque à l'écriture, une normativité à prendre ou à laisser si on prétend faire de la littérature. Cependant, la dernière phrase, à tonalité préceptive³³⁸ (« Lo que debe evitarse no es »), manque de complément de but. Pourquoi faudrait-il éviter de surenchérir l'affectation propre à l'écriture ?

À notre sens, Ribeyro récuse l'affectation au carré de l'asianisme (« afectación en segunda potencia ») parce qu'elle réduit les possibilités de pérennisation. En effet, même dans son œuvre fictionnelle où « l'absence de techniques complexes équivaut à la présence de *non-techniques* »³³⁹, Ribeyro privilégie « une variante plate de la norme lettrée du XIX^{ème} siècle [qui] souligne à travers certaines conventions sa nature littéraire »³⁴⁰, parce que, conformément à son positionnement arrière-gardiste, rappelons-le, il pense la littérature comme un « vaste jeu *combinatoire* à l'intérieur d'un système préexistant »³⁴¹. Cette littérarité mise à nu, qui ne s'efforce pas de rendre naturelle son artificialité par l'intégration de marques d'oralité à l'instar de Céline ou de Rulfo, par exemple, intègre immédiatement un champ transhistorique où figurent ceux qui « écrivent bien, [parce qu'] ils acceptent d'écrire »³⁴². La conventionnalité assumée de l'écriture la « métallise » en ce sens qu'elle explicite l'existence d'un code qui porte lui-même les marques temporelles de sa formation. Aspirer à atteindre « la transparence rêvée ; un style neutre qui supprime tout style »³⁴³, c'est un moyen d'effacer

³³⁷ VALLEJO, Fernando, *Logoi: una gramática del lenguaje literario* [1983], Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 11.

³³⁸ Dès 1956, lors d'un compte-rendu du roman *Dans un mois, dans un an*, de Françoise Sagan, on retrouve cette même injonction par rapport à l'acceptation de conventionnalité de l'écriture : « Abundan repeticiones, las frases hechas, el uso inmoderado de determinados recursos [...]. Esta negligencia en el estilo, muchas veces deliberada, parece ser un síntoma de los jóvenes escritores franceses. Diríase que quisieran eliminar de sus libros todo vestigio de literatura, cuando el hecho de empezar un libro es el único acto literario verdaderamente imperdonable. Una vez empezado, debían, por los menos, respetar las reglas del juego » (RIBEYRO, Julio Ramón, « El caso Françoise Sagan » [01/01/56], *La caza sutil*, op. cit., p. 24).

³³⁹ CABREJOS, Irene, « Julio Ramón Ribeyro: poética, evolución narrativa y temática », *Lienzo: revista de la Universidad de Lima*, op. cit., p. 16. La traduction nous appartient.

³⁴⁰ ELMORE, Peter, *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú/Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 16. La traduction nous appartient.

³⁴¹ GENETTE, Gérard, « La littérature comme telle », *Figures I*, op. cit., p. 262.

³⁴² PICON, Gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature* [1949], Paris, Gallimard, 1976, p. 19 cité par PHILIPPE, Gilles, *Le rêve d'un style parfait*, op. cit., p. 109.

³⁴³ OSPINA, Galia, *Julio Ramón Ribeyro: una ilusión tentada por el fracaso*, Bogota, Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2006, p. 18.

sa personne historique derrière son œuvre, de l'inscrire dans la pierre du texte, en la rendant ainsi complice d'une tradition qui la pérennise dans son Panthéon.

Ainsi, que ce soit dans sa transition vers l'arrière-garde ou dans sa recherche de formes perdurables, la poétique parafictionnelle de Ribeyro est aspirée vers une idéalité classique. Sa méfiance à l'égard de l'actualisme et son désir de se transcender par l'écriture répondent à des normes ou des modèles abstraits qui aimantent non seulement son imaginaire mais qui déterminent aussi le cours de sa production. Dès les débuts de sa carrière, Ribeyro soutient l'existence d'un horizon conceptuel qui guide l'invention de son œuvre ainsi que ses propres efforts pour se hisser jusqu'à lui : bien que la correspondance entre ce qui est projeté idéalement et ce qui est réalisé de fait ne soit pas strictement rigoureuse, il existe néanmoins une réflexion métalittéraire qui porte sur les tensions entre le domaine idéal et le domaine effectif. L'éventuelle irrésolution qui découle de leur mise en tension est tout aussi féconde dans la mesure où elle entretient des idéalités à atteindre que le texte s'efforce d'incarner. L'enjeu est ici celui du possible et de l'impossible : la mise en œuvre d'un idéal de l'inatteignable ne peut engendrer qu'une dynamique d'écriture profondément empreinte d'insatisfaction. Mais, dans la mesure où il s'agit d'une insatisfaction à combler, celle-ci est résolument indissociable d'une dynamique de création, dans laquelle Ribeyro s'engage à la recherche d'une écriture capable d'inventer « un auteur à la mesure de [son] goût »³⁴⁴.

³⁴⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Anvers, 09/06/56], *op. cit.*, p. 140.

CHAP. 3 : TOTALISATION ET DÉTOTALISATION

A. À la recherche de la totalité organique

Tout classique négocie son écriture avec une idéalité totalisante aussi bien sur le plan historique qu'esthétique. À ce titre, Ribeyro n'échappe pas à la règle. Il apparaît d'abord que sa quête d'une pérennisation dans et par la lettre du texte correspond à une modalité historique spécifique de l'idéal de totalité : l'éternité. En effet, chercher à produire une littérature perdurable qui puisse résister aux à-présents successifs et donc aux définitions successives de la modernité, c'est aussi penser à l'échelle d'une totalité temporelle qui annule les diachronies. Puis, il apparaît aussi que son approche conventionnaliste de la littérature (« *literatura es afectación* ») s'inscrit dans une modalité esthétique spécifique de l'idéal de totalité : l'universalité des formes. En effet, le propre d'un classique consiste à trouver une écriture dont « la valeur illimitée de circulation » lui garantisse une réception transsociale et œcuménique. Ainsi, l'imaginaire ribeyrien est empreint d'idéaux qui rejoignent ceux d'un atticisme intemporel autour des avatars de la totalité : traverser tous les temps et toucher tous les publics.

Comme le montre Christian Godin dans les sept tomes qui composent son encyclopédie philosophique *La totalité* (1997), qui guide notre réflexion tout au long de ce chapitre, l'éternel et l'universel font partie des impératifs totalisants imposés à une certaine littérature car « ce fut le propre du classicisme que d'avoir soumis le travail de l'artiste au réquisit du tout »³⁴⁵. Cet horizon conceptuel détermine et/ou interroge un certain nombre d'aspirations en aval telles que la notion d'œuvre, son organicité, la capacité mimétique de son écriture à tout représenter ou encore, par antithèse, l'inachevé.

L'œuvre comme un tout ou encore le tout dans l'œuvre sont autant d'idéaux classiques que nous souhaiterions approfondir en suivant les deux tendances qui les caractérisent : un premier mouvement de protase vers la totalisation (œuvre organique, œuvre totale) puis, face à l'impossible, un deuxième mouvement d'apodose vers la détotalisation (partialité expressive, œuvre fragmentaire). Ces deux tendances ne sont pas toujours successives — on ne peut guère parler d'une simple évolution — mais elles se côtoient, se tiraillent, se

³⁴⁵ GODIN, Christian, *La totalité, Quatrième section : la totalité réalisée, Livre I : les arts et la littérature*, IV, Paris, Champ Vallon, 1997, p. 66.

renversent tout au long de sa vie : nous nous proposons de les étudier en respectant leurs oscillations.

Nous analyserons d'abord son aspiration totalisante qui se manifeste en réaction au constat d'une hétérogénéité formelle à laquelle Ribeyro tente de remédier dans son œuvre par la recherche d'une unité organique. Puis, nous verrons que cette organicité idéale de l'œuvre où chaque partie est interdépendante et solidaire des autres est le pendant d'une tentation esthétique fort connotée à l'époque, à laquelle il succombe aussi : le livre total. Confronté à l'impossibilité de ce livre-somme, nous analyserons ensuite comment Ribeyro s'éloigne progressivement de ces idéaux de totalisation pour s'acheminer vers une détotalisation à la recherche de formes qui, à défaut de pouvoir tout dire et tout représenter, privilégient une représentation synecdotique de la réalité. Enfin, nous nous pencherons sur la « partialité expressive » qu'il privilégie, l'inachevé, pour démontrer que le processus de classicisation endogène aboutit à cette forme *a priori* non totalisante qui, malgré tout, participe à consolider Ribeyro en tant que classique cette fois-ci moderne.

Interviewé par le poète César Calvo en 1971, Ribeyro fait un aveu étonnant, alors que la première publication de l'anthologie intégrale de ses « cuentos », *La palabra del mudo*, est en préparation chez Milla Batres pour paraître en janvier 1973. Le principe d'unité, au sens large, qu'il avait loué secrètement en 1954 à propos du recueil *Los ríos de la noche* de Leopoldo Chariarse (« [se trata de un] libro de primer orden [que] sorprende [por] su profunda unidad. Unidad de tono, unidad de tema, unidad de lenguaje »³⁴⁶), serait malheureusement absent de l'ensemble de son œuvre qui, à l'époque, se compose essentiellement de quatre recueils et de deux romans. Ce qui contribuerait à la considérer comme un tout dont les diverses parties constitueraient un ensemble indivisible et solidaire, au sens de 1954, fait l'objet d'un regret sur le plan du choix de la forme (« lenguaje »), du contenu de la diégèse (« tema ») ainsi que du registre émotionnel ou intellectuel (« tono ») :

Creo que no he hecho hasta ahora ninguna obra que me satisfaga. Mis obras están llenas de pequeños detalles valiosos. Como si en cada uno de mis cuentos asomasen pequeñas obras maestras, pero se reducen a frases, a expresiones, a metáforas. Yo quisiera que toda esa obra llegase a alcanzar su unidad. Quisiera una obra donde se diesen todos esos fragmentos. Porque

³⁴⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 06/12/54], *op. cit.*, p. 45.

todo lo que he escrito no son sino fragmentos de una obra más amplia que no sé si algún día llegaré a escribir³⁴⁷.

L'expression de cette insatisfaction en 1971 (« no he hecho [...] una obra que me satisfaga ») transparait sur fond d'une idéalité totalisante propre au classicisme. Les formes de la détotalisation — le détail, la phrase, l'expression, la métaphore — sont en l'occurrence dévalorisées par ce regard restrospectif qui s'autoéxamine par rapport à un horizon de l'achèvement : aucune d'entre elles ne peut constituer à elle seule un livre. L'œuvre n'est pas nommée dans sa singularité unifiance — « [mi] obra » — mais plutôt dans l'éclatement de son hétérogénéité (« mis obras ») qui, malgré tout, se compose de trouvailles ponctuelles (« pequeños detalles preciosos »). En effet, le petit, l'inachevé et le fragmentaire, si parfaits fussent-ils dans leur micrototalités, ne parviennent à compenser ce besoin de totalité globale souligné par l'anaphore du conditionnel « quisiera ».

L'unité rêvée n'est pas effective, elle se situe surtout dans le regard de Ribeyro qui s'en éloigne par le démonstratif « esa » (« que toda esa obra llegase a alcanzar su unidad ») : autrement dit, cette cohérence des parties et du tout est signifiée sur un registre optatif car elle demeure, pour l'heure, virtuelle. Ainsi, la nature de ces fragments contribue à l'incomplétude du contenant Œuvre (« son [...] fragmentos de una obra más amplia ») ou, à défaut, sont toujours pensés dans leur insuffisance par rapport à une idéalité totalisante. La dévalorisation de cette hétérogénéité se fait au prix de son faible apport à la construction d'une macrostructure³⁴⁸ qui puisse l'homogénéiser au moyen d'un réseau formel et symbolique apparemment absent de sa production jusqu'en 1971.

De toute évidence, cette œuvre n'est pas (encore) organique (« donde se diesen todos esos fragmentos »). Cet usage pronominal du verbe « dar » est tout à fait remarquable, et

³⁴⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par CALVO, César, « Ribeyro, la anticipada nostalgia » [1971], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 31.

³⁴⁸ La notion de structure ou, en tout cas, ce qui y contribue concrètement, est bien plus large chez Ribeyro comme en témoigne l'observation suivante à propos de la composition chez Flaubert un an auparavant : « Antes de escribir Flaubert hace apuntes, un proyecto, un plan, una documentación, un resumen, un catálogo y un archivo, pero no una estructura. Por estructura entiendo un orden, un esquema abstracto previo a la ejecución que organiza el relato y lo dota de significación. En Flaubert, a lo más, podría hablarse de un embrión de estructura cromática. En su correspondencia podemos leer que quería que *Madame Bovary* fuera una novela color de moho y *Salambo* una novela amarilla » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Las alternativas del novelista » [1970], *La caza sutil*, op. cit., p. 115). Elle peut, en effet, s'appuyer aussi sur une homogénéité chromatique qui renvoie à une homogénéité symbolique. À ce titre, face au regret d'un manque d'unité que Ribeyro énonce en 1971, nous pourrions avancer qu'elle existerait autour de la couleur grise qui non seulement caractérise son premier récit court publié, « La vida gris » (1952), mais qui représente à lui seule la cohérence de la thématique de la médiocrité dans son œuvre, entre autres.

assez rare, dans la mesure où il pose un rapport de tension entre ces « petits détails précieux » et un horizon d'attente personnel : l'unité totale, l'unité de la totalité propre à l'œuvre organique. Trois acceptions de cette modalité verbale retiennent notre attention : « entregarse, ceder a la resistencia que se hacía »³⁴⁹, « dicho de una cosa: suceder, existir, determinar »³⁵⁰ et « entregarse con ahínco o por vicio a algo, o ejecutar una acción viva o reiteradamente »³⁵¹. Si les parties (mots, phrases, récits courts, recueils publiés séparément) n'ont pas encore trouvé leur place dans un tout plus vaste sous l'enseigne « Œuvre », c'est parce qu'elles exercent une résistance : elles refusent de se donner en proie à un contenant textuel qui les oblige à se solidariser avec un projet capable de leur accorder un *ubi consistam* (« entregarse »).

Ces fragments, en effet, semblent assez réticents à l'idée d'intégrer un échafaudage qui possède « toutes les caractéristiques de l'être vivant — singularité, totalité, autonomie, finalité interne »³⁵² même si l'œuvre organique s'engage formellement à leur garantir une existence à part entière (« suceder, existir »). Il n'en demeure pas moins que ces bribes ne contribuent pas à un « effet d'œuvre », pour reprendre l'expression de Steen Bille Jørgensen, qui nous inciterait à « lire un texte et à comprendre sa logique particulière, [sa] configuration formelle quelle que soit l'échelle du texte »³⁵³ : elles ne participent guère à la tâche sémiotique collective de l'œuvre (« entregarse con ahínco a algo ») et demeurent confinées dans leur autosuffisance individuelle. Ribeyro déplore en 1971 un éclatement et une hétérogénéité textuelle à propos de la première anthologie de *La palabra del mudo* qui, en 1973, lors de sa parution, ne fera que s'accroître :

Miles de hojas en blanco esperando desde hace meses en los cajones de mi escritorio Regencia ese resplandor, ese golpe de azar, ese desgarramiento, no sé cómo llamarlo, ese impulso espiritual y del cual no sé aún nada, en el mundo de brumas, de esterilidad y de cansancio en el que vivo desde comienzos de año, libro que probablemente nunca escribiré. Como le decía ayer a Bryce, escribir es como tejer; es necesario saber en qué “punto” se hará la obra: una vez elegido el punto, la obra

³⁴⁹ Dictionnaire de la Real Academia Española (DRAE) [Consulté le 08/07/14 dans : <http://lema.rae.es/drae/>].

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² POMBO NABAIS, Catarina, *L'esthétique en tant que philosophie de la nature : le concept de vie chez Deleuze. Pour une théorie naturelle de l'expressivité. Regards sur la littérature*, Thèse de doctorat soutenue le 21 décembre 2006 à l'Université de Paris VIII – Vincennes – Saint-Denis, École doctorale Pratiques et Théorie du Sens, UFR d'Arts, Philosophie et Esthétique, sous la direction de Jacques Rancière [Consultée le 04/06/14 dans http://1.static.e-corpus.org/download/notice_file/849581/PomboNabaisThese.pdf].

³⁵³ BILLE JØRGENSEN, Steen, « L'effet d'œuvre : un défi pour le lecteur », in BILLE JØRGENSEN, Steen et RÜTH, Axel (Éds.), *Les défis de l'œuvre : actes du colloque international de l'Institut de Langues, Littératures et culture*, Aarhus, Université d'Aarhus, Aarhus University Press, 2007, p. 94.

sale sola. No sé si en latín o en qué otra lengua que ignoro se utiliza el mismo verbo para el acto de escribir y de tejer. Pero aparte del punto, como me di cuenta luego, es necesario conocer de antemano el molde: saber si uno quiere tejer un calcetín o una bata. Todo esto es más complejo de lo que uno cree. Y como no tengo ni el punto ni el molde, las hojas, mis tantas hojas inmaculadas, se van llenando de fragmentos como éste, que se yuxtaponen para formar lo inorgánico, lo discontinuo, la negación de lo que quiero hacer, en suma, el testimonio de la no obra, de la sequedad y la pequeñez³⁵⁴.

L'horizon d'une totalité globale influence la perception et la production de Ribeyro à tel point que, au vu de sa tendance à l'inachèvement, il le submerge dans un sentiment d'autodépréciation. Le motif de la feuille blanche — annihilation de la totalité s'il en est — se démultiplie jusqu'à englober tout élan créatif : l'épars attend l'arrivée d'un principe fédérateur dont Ribeyro ne saurait définir la teneur si ce n'est que par le biais d'une énumération de métaphores approximatives (« ese resplandor, ese golpe de azar, ese desgarramiento [...], ese impulso espiritual »). Renvoyant tantôt au champ sémantique de l'épiphanie mystique, tantôt à celui de la Fortune, ce principe demeure insaisissable car toujours fuyant : il est cantonné au domaine de l'irrationnel, comme si l'impossibilité d'un agencement logique de ces partialités ne pouvait se résoudre que par l'intervention d'une force occulte. La comparaison entre l'écriture et le tissage abonde dans le sens d'un besoin de planification ou d'une totalité raisonnée qui puisse guider la création en amont : paraphrasant une boutade humoristique d'Alfredo Bryce Echenique, Ribeyro rappelle l'importance de connaître la nature de la totalité que l'on veut atteindre pour parvenir à raccommo-der les bribes textuelles qui tendent à effilo-cher l'Œuvre (« saber si uno quiere tejer un calcetín o una bata »)³⁵⁵.

Ces deux images, qui prolongent métaphoriquement l'étymologie latine du mot texte (*textus*, -us : tissu, structure), insistent sur l'existence d'un point de maille (« punto ») que Ribeyro pressent au moment de « tisser » l'œuvre comme totalité : en effet, la chaussette

³⁵⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 16/10/73], *op. cit.*, p. 393-394.

³⁵⁵ En effet, pour l'instant, comme il le relève d'ailleurs sur son exemplaire de *Flaubert et ses projets inédits* (1950) de Marie-Jeanne Durry grâce à un crochet et un surlignement que nous transcrivons, ces bribes textuelles sont (encore) envisagées comme des « résidu[s] », des « tronçon[s] informe[s] » ou bien des « déchets d'avortement », puisqu'ils sont évalués par rapport à l'horizon d'une totalité globale : « Parce qu'on a peiné, déchiffré, analysé, cherché devant chaque ligne quel est son rapport avec les œuvres définitives, il ne faut pas perdre le sens des hiérarchies, et vaticiner devant un tronçon informe, sous prétexte qu'il est inédit. Je sais bien que tout n'est pas égal dans ces pages de carnet. Elles sont les germes d'œuvres, elles en sont aussi le résidu ; elles sont la possibilité de livres que Flaubert a emportés avec lui, elles sont aussi les déchets d'avortements » (voir annexe A2. 21 : DURRY, Marie-Jeanne, *Flaubert et ses projets inédits*, *op. cit.*, p. 23).

(« calcetín ») et le peignoir (« bata ») se distinguent par leur nature mais se ressemblent en tant que totalités fonctionnelles car de même que chaque vêtement constitue un tout dont les fils sont entrelacés grâce à un modèle, de même Ribeyro estime que si l'on veut parvenir à l'organicité textuelle il faut connaître auparavant le maillage de ce qui adviendra. Cependant, ses réflexions ne parviennent à résoudre le problème et les fragments demeurent tout aussi rétifs qu'en 1971 à l'idée de contribuer à un « effet d'œuvre »³⁵⁶.

Par conséquent, Ribeyro est plongé dans un désarroi qui naît du contraste, d'une part, entre ce qu'il ne parvient pas à faire (« hojas en blanco ») ou ce qui est partiel et donc insuffisant (« fragmentos ») et, d'autre part, l'horizon idéal qu'il s'est fixé et dont on déduit les contours par antithèse (« la negación de lo que quiero hacer »). La juxtaposition des fragments (« yuxtaponen ») et leur discontinuité (« lo discontinuo ») s'opposent à l'articulation d'un *continuum* que Ribeyro entend comme la définition de l'œuvre véritable³⁵⁷. Comme tout être vivant, celle-ci ne saurait se détacher des parties qui la composent de même qu'un animal ou une plante ne sauraient vivre sans un organe vital ou sans ses racines. Mais d'où provient cette nécessité d'un tout qui se tienne et dont on ne peut extraire les parties entre 1971 et 1973 ?

Pour y répondre, il faut remonter trois ans plus tôt à son article « Las alternativas del novelista ». Cet hypotexte de 1970 caractérise les inquiétudes des romanciers contemporains, entre autres, autour d'une quête spécifique qui explique sa propre insatisfaction vis-à-vis de l'anthologie de 1971, puis son mécontentement à l'égard des fragments « qui se juxtaposent pour former quelque chose d'inorganique » en 1973, à savoir, l'unité organique. Ribeyro rappelle que cet idéal classique repose sur la création d'un système, en l'occurrence littéraire, qui est censé imiter l'autosuffisance de la vie et donner l'illusion d'une finalité interne. Cette

³⁵⁶ BILLE JØRGENSEN, Steen, « L'effet d'œuvre : un défi pour le lecteur », in BILLE JØRGENSEN, Steen et RÜTH, Axel (Éds.), *Les défis de l'œuvre*, op. cit., p. 94.

³⁵⁷ Cependant, la solidarité des parties au tout est une condition nécessaire mais insuffisante pour créer cet « effet d'œuvre » (Jørgensen). Elles doivent être articulées entre elles mais surtout parachevées par une harmonie dont l'origine reste mystérieuse : « Me doy cuenta de esto cuando leo fragmentos sueltos de *Cambio de guardia*. [...] Quizás los fragmentos se sostengan entre sí y adquieran un valor arquitectural, una estructura monótona de edificio administrativo, sólido, eficaz, pero carente de belleza »³⁵⁷ (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 26/10/66], op. cit., p. 324). Le mystère de la totalité harmonieuse, en particulier pour le roman, se poursuit jusqu'en 1989. Ribeyro aura toujours des difficultés à céder à l'imperfection de la partie propre au roman au détriment d'un intérêt qui se construit parfois par « une agrégation de phrases banales » : « Un libro magistral —dice Luder— puede ser un agregado de frases banales, del mismo modo que con una sucesión de frases geniales no se hace un libro magistral. En el arte literario, curiosamente, el todo no es la suma de las partes » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Dichos de Luder*, op. cit., p. 17).

totalité constitutive et nécessaire, à l'image par exemple de l'idéal de beauté dans l'architecture de la Renaissance, aurait besoin d'une « correspondance du tout aux parties, des parties entre elles, et de celles-ci au tout, de sorte que l'édifice apparaisse comme un corps entier et bien fini dans lequel chaque membre convient aux autres et où tous les membres sont nécessaires à ce que l'on a voulu faire »³⁵⁸ :

Esta búsqueda de la estructura, por oposición a la improvisación y al espontaneísmo parece tener un doble origen. De una parte, cierta añoranza de los novelistas por el rigor, por la coherencia de los objetos de las ciencias naturales. Una hoja o una flor es más racional, más perfecta y mejor construida de acuerdo a los principios de la generación interna que el *Quijote*. De otra parte, ha influido también la boga del estructuralismo como modelo de pensar y como método de expresión y de conocimiento de la realidad³⁵⁹.

L'hypothèse avancée sur les origines de l'unité organique se situe dans un au-delà du positivisme et de ses répercussions sur la littérature telles que le roman naturaliste ou expérimental, en postulant une ressemblance entre l'épistémologie de la science et celle de la fiction. D'après Ribeyro, tout romancier moderne, sous l'influence nécessaire de cet héritage culturel, serait victime d'une nostalgie (« cierta añoranza ») de la perfection naturelle que les scientifiques auraient décelée auparavant. La rigueur structurelle du monde végétal (« una hoja o una flor ») serait le pendant de sa perfection spontanée que nul écrivain ne pourrait égaler par sa recherche d'une perfection intentionnelle (« es más racional, más perfecta y mejor construida »). L'harmonie du modèle organique naturel, que garantit son autogenèse (« los principios de la generación interna »), aurait conditionné les règles du modèle organique fictionnel sans que cet effort d'imitation ne puisse aboutir entièrement : dans le *Quichotte*, l'adéquation entre les parties et le tout, si brillante qu'elle fût, serait toujours en-deçà du simple agencement interne d'une fleur.

En ce sens, à la lumière de cette réflexion en 1970, le souhait de Ribeyro lors de l'entretien avec César Calvo en 1971 (« que toda esa obra llegase a alcanzar su unidad ») est moins étonnant : le modèle organique transparaît en filigrane et Ribeyro s'autoévalue par rapport à cet avatar de la totalité cohérente. Cette indissociabilité du tout ainsi que l'idée d'un tout nécessaire nimbent donc l'imaginaire ribeyrien au début des années 1970 et même dans

³⁵⁸ PALLADIO, Andrea, *Les Quatre Livres de l'architecture* [1570], chapitre 20, I, traduction de Fréart de Chambray, 1650, réimpression par Arthaud, 1980, p. 83, cité par GODIN, Christian, *La totalité*, IV, *op. cit.*, p. 178.

³⁵⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, « Las alternativas del novelista » [1970], *La caza sutil*, *op. cit.*, p. 116.

les années suivantes. En effet, en 1990, une vingtaine d'années plus tard, Ribeyro en demeure toujours persuadé lorsqu'il présente le deuxième recueil de récits courts d'Alfredo Pita, *Morituri*, à Paris :

Hace tres años, en esta misma sala, tuve la ocasión de presentar el primer libro de cuentos de Alfredo Pita: *Y de pronto anochece*. Al terminar esa presentación apelé a una imagen deportiva y dije que un libro de cuentos era como una velada de box: basta un par de buenas peleas para que el público quede contento. Han pasado tres años y tengo en consecuencia derecho a cambiar de opinión: no bastan un par de buenos cuentos para salvar un libro. Un libro de cuentos existe cuando todos los cuentos forman un tejido homogéneo y dejan en el lector la impresión de haber recorrido un espacio literario nuevo, armonioso y unido temática y estilísticamente. Tal es el caso de *Morituri*, el actual libro de Alfredo Pita³⁶⁰.

Au fil du temps, Ribeyro persiste à récuser d'abord le fragmentaire comme antithèse du modèle organique puis l'hétérogène comme une antivaleur qui encourage la dispersion. Quatre ans avant sa disparition, Ribeyro est toujours marqué par l'idéal organique théorisé en 1970 dont il perçoit la concrétisation dans le recueil de Pita. En effet, filant la métaphore du pugilisme dans une résonance cortazarienne, Ribeyro revient sur une conférence précédente pour rectifier son propos et soutenir que les parties « réussies », les récits courts en l'occurrence, ne suffisent pas pour assurer l'excellence du tout, c'est-à-dire du recueil (« basta un par de buenas peleas para que el público quede contento »).

Le premier argument avancé pour justifier son engouement pour *Morituri* prolonge sa tendance vers l'idéal totalisant de l'œuvre organique : l'unité escomptée doit reposer sur un « tissu homogène » qui donne l'impression d'un « espace littéraire nouveau, harmonieux et d'une unité aussi bien sur le plan stylistique que thématique ». L'image du tissu, dont il avait évoqué l'étymologie en 1973, traduit le nouage sémantique des parties que doit resserrer idéalement son organicité : l'harmonie repose sur la valeur de l'homogénéité qui n'est pas associée à la redite mais à une originalité cohérente. À ce titre, il est intéressant de constater que les louanges à l'adresse de *Morituri* en 1990 sont exactement l'envers des critiques qu'il inflige à *Los geniecillos dominicales* en 1964 : « Una novela es una aglutinación de

³⁶⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, « Los nudos de Pita » [1990], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 149.

fragmentos innecesarios que forman un todo necesario. La mía me parece a veces todos lo contrario : una suma de capítulos necesarios que forman un libro innecesario »³⁶¹.

En effet, bien que la logique du roman et celle du recueil de récits courts ne soit pas la même, l'analogie entre partie (récit court = chapitre) et totalité (recueil = roman) y est manifeste : si Ribeyro déplore ses « chapitres nécessaires qui forment un livre innécessaire », il constate en revanche chez Pita que c'est l'unité nécessaire de ses « récits courts [qui] forment un tissu homogène » qui en est la caution de réussite. Les deux appréciations s'opèrent sur le même fond d'une idéalité totalisante qui se concrétise entre 1970 et 1973 autour du modèle organique : Ribeyro a l'impression de n'y jamais parvenir et ses compliments à l'égard de ceux qui y réussissent n'en seront que plus appuyés³⁶².

Ce premier mouvement vers la totalisation dans le discours parafictionnel de Ribeyro, non pas au sens chronologique mais en tant que premier objet que nous avons choisi de travailler, s'inscrit dans la continuité de sa transition de l'avant-garde vers l'arrière-garde. De toute évidence, dans le contexte littéraire occidental de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, l'œuvre organique n'est plus un modèle incontestable et incontesté car, par exemple pour Adorno, dans l'art contemporain « les signes de la dislocation sont le sceau de l'authenticité [...], ce par quoi il nie désespérément la clôture du toujours semblable »³⁶³. En ce sens, à nouveau, Ribeyro est à contre-courant des exigences de la modernité qui lui est échue en aspirant à une totalité autosuffisante où les parties sont solidaires du tout et vice versa. Tournant le dos à ces impératifs, le modèle organique hante l'imaginaire ribeyrien dans le cadre d'un idéal totalisant classique³⁶⁴ qu'il faut rattacher à une autre aspiration totalisante : le

³⁶¹ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 09/64], *op. cit.*, p. 284.

³⁶² Signalons, comme le rappelle Joaquín Pérez-Blanes à propos du décalogue de Ribeyro, que la valeur de l'unité occupe toujours une place de choix dans sa poétique mais aussi dans sa production fictionnelle : « para conseguir que la historia avance en línea recta Ribeyro se adscribe a lo que Poe denominaba “unidad de impresión”, que no es más que una unidad de acción que se consigue con un estilo “directo, sencillo, sin ornamentos ni digresiones. Dejemos eso para la poesía o la novela” [...], escribe el escritor peruano en el punto cinco del decálogo »³⁶² (PÉREZ-BLANES, Joaquín, « Modos de narrar de Julio Ramón Ribeyro », *Journal of the Cefiro Graduate Student Organization*, *op. cit.*, p. 13).

³⁶³ ADORNO, Theodor W., cité par COMETTI, Jean-Pierre, *Art et facteurs d'art : ontologies friables*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 26.

³⁶⁴ En 1964, par exemple, lorsque Ribeyro est sur le point de publier son deuxième roman, *Los geniecillos dominicales*, le mouvement détotaissant de la « dispersion » est encore envisagé comme la parfaite antithèse au « chef-d'œuvre » : « Desde hace dos días, desde que terminé mi novela *Los geniecillos dominicales*, trato de darme cuenta de si he escrito una porquería o algo bueno. Para las obras ajenas mi juicio es infalible. Para las propias, torpe y brumoso. [...] Hay mucho que suprimir. Párrafos cursis, fatuos o charlatanes. [...] Hay partes buenas, inmejorables. Pero temo haberme dispersado mucho, haber proyectado la acción en muchas direcciones. Quedan partes oscuras. No sé si la lectura lineal le conferirá la unidad que parece faltar a la lectura saltada. En

livre total, car le livre organique, à l'image de la perfection de la nature et de l'autosuffisance de l'univers, encourage une mimésis tout aussi absolue.

B. Un fantasme de mimésis absolue : le livre total

Dans « Problemas del novelista actual », une conférence présentée en 1971 à la Bibliothèque Nationale du Pérou, Ribeyro reprend une thèse d'Ernst Robert Curtius que nous souhaiterions faire entrer en résonance avec celle de Christian Godin dans *La totalité*. En effet, aussi bien Curtius que le critique marxiste Fischer s'accordent sur le même topos historiciste du classique (« el autor que resumía en una obra la totalidad de la cultura de una época »³⁶⁵) alors que chez Godin le topos formaliste domine dans la mesure où « ce fut le propre du classicisme que d'avoir soumis le travail de l'artiste au réquisit du tout »³⁶⁶. À ce titre, classique et idéalité totalisante sont indissociables dans la mesure où celui qui aura trouvé la meilleure combinaison poétique pour représenter l'ensemble d'une époque est assuré de sa pérennisation.

Bien que Ribeyro suspecte Curtius et Fischer d'un certain patriotisme quand ils s'accordent sur le nom de Goethe pour représenter « la dernière incarnation du monde spirituel de l'Occident en un grand individu »³⁶⁷, il n'en demeure pas moins que la problématique de la mimésis chez les « romanciers actuels » est envisagée sous un angle fort connoté à la fin des années 1960 et au début des années 1970 en Amérique latine : ses prétentions totalisantes et, plus particulièrement, le « roman total ». Précisons, avant de commencer, que ce deuxième mouvement vers la totalisation ne l'est pas au sens chronologique : nous l'isolons pour montrer qu'il répond à une interprétation problématique de l'idéal classique de totalité chez Ribeyro.

À nous pencher sur le corpus parafictionnel, force est de constater que le « roman total » est absent en tant que projet explicite mais que ce n'est pas pour autant que le « livre sommatif »³⁶⁸ n'est pas envisagé. En effet, ce fantasme littéraire que Françoise Susini-Anastopoulos définit comme « tout livre qui, tout en n'étant pas un roman, témoigne de l'ambition d'une certaine magistralité, celle que, précisément, le fragment récuse, en même

³⁶⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, « Problemas del novelista actual » [Paris, 1969, conférence à la Bibliothèque Nationale du Pérou, Lima, août 1971], *La caza sutil, op. cit.*, p. 72.

³⁶⁶ GODIN, Christian, *La totalité*, IV, *op. cit.*, p. 66.

³⁶⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, « Problemas del novelista actual » [Paris, 1969, conférence à la Bibliothèque Nationale du Pérou, Lima, août 1971], *La caza sutil, op. cit.*, p. 72.

³⁶⁸ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, p. 74.

temps que le long et l'achevé »³⁶⁹ semble aiguillonner Ribeyro qui se sent soumis au besoin de « [résumer] en une œuvre la totalité de la culture d'une époque » (Curtius, Fischer) pour satisfaire un « réquisit du tout » (Godin) en parallèle à sa recherche d'une unité organique. En effet, nous verrons d'abord que dès les années 1950 naît chez Ribeyro un besoin d'élargir l'échelle de son spectre mimétique pour embrasser une réalité de plus en plus vaste qui, d'ailleurs, s'accompagne de la lecture dythirambique et parfois envieuse de compte-rendus à propos de romans qui se caractérisent par leur nature totalisante (*Paradiso, A la recherche du temps perdu*). Puis, nous analyserons la définition du livre total qu'il parvient à donner en 1975 comme un fruit de cet amont en nous demandant pourquoi sa non concrétisation alimente malgré tout le processus créatif.

Peu de temps après son arrivée en France, Ribeyro se retrouve face au milieu littéraire parisien dans lequel il ne cherche pas à entrer frontalement. Pigiste pour plusieurs suppléments culturels à Lima, et jouant ainsi le rôle d'un passeur entre deux rives³⁷⁰, Ribeyro s'intéresse au cas de Françoise Sagan en 1954 sous un angle bien particulier : la capacité générique du roman à englober la totalité. Du haut de ses vingt-cinq ans et n'ayant même pas publié son premier recueil, *Los gallinazos sin plumas* (1955), son compte-rendu à propos de *Bonjour tristesse* (1954) est imprégné d'une frustration vis-à-vis d'un idéal totalisant qu'il perçoit dans l'appropriation du genre romanesque par Sagan, un défi dont il se sent incapable³⁷¹ :

Ya pasó mi edad de la autobiografía. Me seducen los frescos, los vastos cuadros de costumbres. Mis taras culturales son sin embargo gigantescas. La novela es un producto social, no individual. Brota del genio colectivo, de la herencia cultural acumulada durante siglos. Françoise Sagan no hace más que recoger el rédito del vasto capital almacenado por el genio narrativo francés en el

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ À ce propos, il faut se reporter au tableau de Herman-Braun « Garcilaso Inca de la Vega (Greco) » (1992, voir annexe C2.4) où il aurait demandé au peintre péruvien de le représenter en Inca Garcilaso de la Vega, autrement dit, vêtu comme l'écrivain métisse le plus important de l'histoire littéraire péruvienne qui fit le pont entre la culture européenne et amérindienne, de même que Ribeyro articule des traditions européennes (lectures, techniques) avec une matière péruvienne.

³⁷¹ Cette incapacité plus ou moins bien vécue tout au long de sa carrière jusqu'à parvenir à l'assumer pleinement dans *Dichos de Luder* (1989). Il est intéressant de voir comment, en fin de parcours, Ribeyro renverse les termes de l'impératif totalisant en assumant son incapacité à construire ces « fresques » ou « tableaux de mœurs » dont il sera question chez Sagan : « Lo que diferencia a los escritores franceses de los norteamericanos —dice Luder— es que los primeros se limitan a cultivar un jardín, mientras que los segundos se lanzan a roturar un bosque. / — ¿Y tú? / — Ah, yo sólo riego una maceta » (RIBEYRO, *Julio Ramón, Dichos de Luder, op. cit.*, p. 30).

curso de su historia. Yo, detrás de mí, sólo tengo leyendas, tradiciones y sainetes. Para un sudamericano es más fácil hacer una revolución que escribir una novela³⁷².

Cet « âge de l'autobiographie » fait peut-être référence aux premiers textes publiés à Lima — notamment « La vida gris » (1949) et « La huella » (1952) — qu'il considère dépassés (« ya pasó mi edad ») non seulement par rapport à son évolution artistique mais aussi et surtout quant à leur ambition mimétique. En effet, cette expression quelque peu obscure pourrait renvoyer à une première phase d'écriture qui se serait trop engagée dans les méandres de la subjectivité (comme dans l'autobiographie) aux dépens d'un élan plus universel. À son propre dire, les temps ne sont plus à l'approfondissement du soi mais à la représentation d'une collectivité qui transcende le sujet. Les deux images picturales qu'il oppose aux prétentions mimétiques de son œuvre (« frescos », « vastos cuadros de costumbres ») s'inscrivent dans un imaginaire globalisant à la manière d'un Diego Rivera contribuant au nationalisme révolutionnaire mexicain par ses fresques ou encore d'un Balzac cherchant à peindre l'ensemble de la société française dans *La comédie humaine* grâce à ses tableaux de mœurs.

Ribeyro s'autoreprésente sous le signe du personnel et du singulier aux antipodes du collectif et de l'universel, rive qu'il lorgne et convoite sous la houlette de cet idéal de totalité mimétique. L'argument avancé pour expliquer son incapacité à l'atteindre est tout aussi surprenant : le genre romanesque, fruit d'un *Volkgeist* (« brota del genio colectivo ») produit par l'histoire de la France (« vasto capital almacenado por el genio narrativo francés »), lui serait interdit de par son origine géographique (« sudamericano ») et culturelle (« leyendas, tradiciones y sainetes »). À nouveau, Ribeyro s'invente une explication essentialiste où il serait condamné à exceller dans un genre issu d'une totalité collective alors qu'il partirait avec le désavantage de n'être issu que de traditions mineures. Plus tard, le 12 mars 1955, en se positionnant toujours en-deçà d'une totalité à atteindre, il écrit à son frère : « Una novela totalitaria, como yo la imagino, solamente se puede escribir a los 50 años »³⁷³. Il apparaît donc que, quel que soit le bien-fondé de cette explication, pour Ribeyro, la mimésis totalisante fait barrage à ses projets et cela ne fait qu'attiser son envie de parvenir à cet idéal classique (Curtius, Fischer) jusqu'en 1970 :

³⁷² RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 27/08/54], *op. cit.*, p. 39.

³⁷³ *Id.*, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Madrid, 12/03/55], *op. cit.*, p. 73-74.

Con qué especie de envidia o de nostalgia leo en *les comptes rendus* de algunas novelas célebres que son un “fresco” de determinada sociedad en una época dada. Yo nunca podré concebir un “fresco” ni menos escribirlo, no cabe en mi espíritu abarcarlo, en la medida en que el “fresco” implica una reflexión sobre la Historia combinada con una peripecia personal o individual. Yo he pasado siempre al lado de la Historia y he penetrado en la vida por puertas más pequeñas y disimuladas como pueden ser la aventura privada o la anécdota³⁷⁴.

Cette assertion prépare clairement la reprise de la définition du classique chez Curtius en 1971 lors de la conférence à la Bibliothèque Nationale que nous avons citée³⁷⁵. En effet, ces romans sont devenus des « romans célèbres », entre autres, grâce à leurs ambitions globalisantes. À ce titre, il est frappant de constater que l’image de 1954, ainsi que toutes ses connotations totalisantes et admiratives, est conservée jusqu’en 1970, certes sous la modalité de la citation tirée du compte-rendu mais le terme et donc le projet semblent toujours exercer sur lui la même fascination : la « fresque », une vingtaine d’années après, reste de l’ordre de l’inatteignable. Que ce soit dans un rapport nostalgique — avoir pu y arriver et ne plus y arriver à présent (« nostalgia ») — ou dans un rapport envieux — ne jamais y être arrivé et éprouver un sentiment de frustration vis-à-vis de ceux qui y arrivent (« envidia ») —, Ribeyro se considère toujours en-deçà d’une mimésis totalisante à laquelle il oppose le champ lexical d’une partialité individuelle (« peripecia personal o individual »).

Le « je » créateur se conçoit dans son insuffisance à l’égard d’une réalité transcendante, signifiée par la majuscule dans « Historia », et se résigne à son incapacité à trouver le savant mélange qui puisse allier le particulier et l’universel (« la Historia combinada con una peripecia personal »). Ainsi, à la totalité historique, Ribeyro préfère la totalité vitale (« he penetrado en la vida ») qui, malgré ses connotations plus chaotiques, semble cernable par le biais de la subjectivité capable de mieux s’adapter en l’occurrence à la concision du récit court (« aventura personal o anécdota »). L’échelle mimétique ribeyrienne se restreint à emprunter les voies du particularisme (« por puertas más pequeñas y disimuladas ») sous la modalité d’une résignation qui confirme l’existence de cet idéal totalisant en toile de fond (« yo nunca podré »). D’ailleurs, la continuité de la métaphore totalisante de la fresque entre

³⁷⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 1970], *op. cit.*, p. 367.

³⁷⁵ Il faut rappeler que Ribeyro aurait peut-être rencontré Curtius à la Sorbonne au début des années 1950 ; en revanche, il est certain qu’il le lit depuis comme en témoigne son article dans *La caza sutil*. Il n’est ainsi point étonnant que la conférence de 1971 ait été préparée en amont par ses lectures et que cette citation de 1970 soit imprégnée de formulations semblables à celles que l’on trouvera dans l’article « Problemas del novelista actual » (1969-1971).

1954 et 1970 est assurée par l'intérêt qu'il porte à la lecture de « libros totales » comme en témoigne « Notas sobre *Paradiso*, Lezama Lima y Marcel Proust », un essai qu'il publie en 1968 :

Entre *Paradiso* y *En busca del tiempo perdido* hay [...] otra analogía: ambos son libros únicos, totales, la suma de las vivencias, la reflexión y el trabajo de sus autores. Ellos responden a la concepción de ese libro ideal que imaginaba Gide —y que él nunca pudo escribir— en el cual el autor “agote todas sus experiencias”. Es difícil imaginar a [*sic*] Proust, de vivir más, hubiera escrito otra novela que no fuera la continuación de *À la recherche*. Del mismo modo parece improbable que Lezama Lima nos sorprenda con otro libro diferente, más amplio y valioso que *Paradiso*. Libros-testamento, en suma, en que los autores nos ceden todo su patrimonio espiritual y toman de paso sus disposiciones para pasar confiadamente a la posteridad³⁷⁶.

Bien que *Paradiso* ait été publié deux ans auparavant en 1966, Ribeyro lui consacre ce texte en établissant un parallèle avec la saga proustienne qui porte justement sur leurs vocations totalisantes. L'idéal de la totalité se décline autour d'une originalité (« libros únicos ») qui repose sur l'accouchement d'un travail de longue haleine proche de l'étymologie du mot « œuvre » dénotant un effort et une intention (« el trabajo de sus autores »). La largeur de vues propre à ces sommes s'inscrit dans une logique accumulative (« suma de las vivencias ») qui vampirise leurs auteurs au point de tarir leurs expériences et savoirs susceptibles d'être transfigurés par la fiction (« agote todas sus experiencias »). Selon Ribeyro, l'exhaustivité de ces ouvrages monumentaux est telle qu'elle ne laisse plus de place à la création de la différence puisque, en-soi, celle-ci fait partie des possibles intégrés à la totalité (« es difícil imaginar [que] hubiera escrito otra novela que no fuera la continuación »).

Tout « livre sommatif »³⁷⁷ condamne la suite de l'œuvre à se répéter, d'où sa nature extrême au sens historique (« libros-testamento ») : ils constituent leur propre finalité et interdisent toute idée de dépassement. À ce propos, si tant est que le fantasme du livre total se soit accompli chez ces deux romanciers, il n'en demeure pas moins que Ribeyro associe cette prouesse à la valeur-pérennisation. L'image-même du « testament », ainsi que celle du patrimoine (« patrimonio espiritual ») corrélient ces mimésis totalisantes à l'avènement d'un succès certain que Ribeyro anticipe, tel un oracle, en se prononçant depuis un au-delà temporel (« toman [...] sus disposiciones para pasar confiadamente a la posteridad »).

³⁷⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, « Notas sobre *Paradiso*, Lezama Lima y Marcel Proust » [1968], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 73.

³⁷⁷ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire*, op. cit., p. 74.

Totalisation et transhistorisation sont donc unies dans l'imaginaire classique ribeyrien dans la mesure où, conformément à la définition de Fischer et de Curtius, une mimésis exhaustive garantit la transcendance d'une œuvre qui se soit donné les moyens de devenir l'égal d'un monde autosuffisant : le texte devient ainsi une trace qui transcende les modernités successives pour témoigner d'une époque mais aussi de l'ambition de son propre créateur.

En effet, les prétentions mimétiques du livre total sont tout aussi significatives pour la fiction en tant que produit que pour les prétentions de l'auteur. Un an après « *Notas sobre Paradiso, Lezama Lima y Marcel Proust* » (1968), préparant sa conférence à la Bibliothèque Nationale entre 1969 et 1971, Ribeyro associe la problématique de la mimésis totale à l'écrivain en tant qu'individu submergé dans la « [...] complexité du monde [...] toujours plus bigarré, vaste, riche, inscrutable qu'offre la réalité »³⁷⁸. Ce « je » solitaire, proche d'une posture paranoïaque, se sentirait abasourdi par la complexité croissante d'un monde qui l'agresse. À la fois dans et face à celle-ci, le romancier doit tenter d'y remédier pour ne pas être écrasé :

El novelista, inmerso en esta realidad, observador de esta realidad, se siente agredido, invadido, sepultado bajo un torrente de experiencias e informaciones [...]. Todo hombre, pues, y en especial el escritor se encuentra ante la imposibilidad de abarcar el mundo en que vive en toda su complejidad. Y esto es grave, pues el escritor más que nadie abriga aún la ilusión de que sus obras sean un compendio del mundo, a todos sus niveles y con todas sus implicaciones³⁷⁹.

Pour répondre à l'origine du livre total, Ribeyro ne s'appuie pas par exemple sur une thèse semblable à celle de Vargas Llosa pour expliquer les prétentions totalisantes de García Márquez dans *Cien años de soledad*. En effet, il n'est point question de cannibalisation du réel ou encore de déicide en recréant un univers à part entière qui rivalise avec les attributions démiurgiques de Dieu mais plutôt d'une réaction face à sa dispersion intrinsèque : on retrouve ici l'embryon conceptuel de l'œuvre organique qui, en solidarissant les parties et le tout, récusait aussi l'antivaleur de l'hétérogène pour tenter de l'absorber dans une totalité harmonieuse et autosuffisante. Cette réaction est défensive comme le souligne l'accumulation de participes passés dans un rythme ternaire qui construit un *crescendo* paranoïaque où le « je » ribeyrien, escamoté derrière la troisième personne du « novelista », est progressivement

³⁷⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, « Problemas del novelista actual » [Paris, 1969 – Conférence à la Bibliothèque Nationale, Lima, août 1971], *La caza sutil, op. cit.*, p. 71. La traduction nous appartient.

³⁷⁹ *Ibid.*

enseveli sous un chaos angoissant³⁸⁰ (« agredido, invadido, sepultado bajo un torrente de experiencias e informaciones »).

Le rêve encyclopédique qu'il admire tant chez Lezama ou Proust se change en cauchemar et le réduit apparemment à une passivité dont il ne peut se défaire : il en extrapole une vérité générale au moyen d'un présent gnomique et de l'adjectif totalisant « todo » par lequel il se représente à moitié vaincu (« todo [...] escritor se encuentra ante la imposibilidad de abarcar el mundo »). En effet, malgré cette difficulté abasourdissante, l'écrivain est le seul à ne pas se laisser abattre et à continuer de nourrir le rêve du livre total (« el escritor más que nadie abriga aún la ilusión de que sus obras sean un compendio del mundo »). Ce positionnement de résistance protège cette illusion des déceptions éventuelles lors d'un passage à l'acte et préserve ainsi cet idéal totalisant jusqu'en 1975 lorsque Ribeyro parvient à sa propre définition :

Imaginar un libro que sea desde la primera hasta la última página un manual de sabiduría, una fuente de regocijo, una caja de sorpresas, un modelo de elegancia, un tesoro de experiencias, una guía de conducta, un regalo para los estetas, un enigma para los críticos, un consuelo para los desdichados y un arma para los impacientes. ¿Por qué no escribirlo? Sí, pero ¿cómo? y ¿para qué?³⁸¹.

Il faut tout d'abord rappeler que cette définition est publiée dans *Prosas apátridas* et que, conformément au caractère agénérique de cet ouvrage, elle se situe dans un espace spéculatif et non pas normatif : c'est d'ailleurs certainement pour cela que Ribeyro réussit à l'ébaucher puisqu'il n'y a aucune contrainte d'engagement poétique, par exemple, comme dans un décalogue. Le livre total ribeyrien, fantasmé depuis les années 1950, est avant tout de l'ordre de l'imaginaire comme en témoigne le verbe en tête de fragment (« imaginar »). Sa

³⁸⁰ L'idée selon laquelle le monde revêt une complexité qui est désormais insaisissable pour le romancier est relevée quelques années auparavant sur son exemplaire de *Préférences* (1961) de Julien Gracq dans un registre et une imagerie assez semblables : « Depuis, disons, un demi-siècle, la masse de connaissances humaines acquises, dans presque tous les domaines, a grandi comme on sait à peu près au-delà de toute expression [...]. En même temps que la prise individuelle se desserrait progressivement sur l'acquis d'ensemble de l'espèce, l'homme s'éveillait de façon de plus en plus lancinante à la pression constante sur lui d'une totalité : comme si chacun était devenu l'aiguille d'un sismographe, la planète entière propage aujourd'hui à travers lui à chaque seconde des trains d'ondes inquiétants et le plus souvent indéchiffrables : du survol des terres polaires à la grève des chemins de fer à Chicago, de la découverte d'une technique nucléaire en Sibérie à celle d'un nouvel insecticide dans le Texas. Pour peu qu'il refuse de se réfugier dans un petit paradis individuel et définitif de *nonchalance*, mille domaines techniques, politiques, scientifiques, économiques, qui sont désormais attenants à la plus stricte actualité écartèlent à chaque instant son attention » (voir annexe A2.5 : GRACQ, Julien, *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, p. 34-35. Signée et datée à Paris en 1961. Le soulignage reproduit celui de Ribeyro).

³⁸¹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 144.

nature totalisante est décrite au fil d'une énumération d'images qui produit un effet d'accumulation visant à transcrire l'exhaustivité des effets qu'il est censé produire à sa réception. Autrement dit, contrairement à la définition de Curtius ou à l'approche ribeyrienne de Lezama et de Proust, la totalité n'est pas uniquement envisagée comme un résultat sommatif³⁸² sur lequel insisterait l'anaphore de la préposition « de » (six fois) mais aussi et surtout comme le fruit d'une impression pour le lecteur sur laquelle insisterait l'anaphore de la préposition « para » (quatre fois). Cette totalité totale, si l'on peut dire, qui envisage l'objet-livre dans son contenu mais aussi dans sa réalité phénoménale, est palpable dans son fonctionnement même : elle ne laisserait point de répit à celui qui s'y confronterait (« desde la primera hasta la última página »).

Le rêve de ce livre total, équivalent du livre divin qu'il faudrait penser « dans le contexte de désenchantement du monde et de réincarnation dans le corps de la Littérature des valeurs, communautaires, d'un sacré ayant déserté les églises officielles »³⁸³, porterait sur des champs aussi lointains que complémentaires tels que l'esthétique (« una fuente de regocijo », « un modelo de elegancia », « un regalo para los estetas »), la morale ou plus précisément l'éthique (« un manual de sabiduría », « una guía de conducta », « un consuelo para los desdichados ») et enfin l'herméneutique (« una caja de sorpresas », « un enigma para los críticos »). Le champ lexical de l'exemplarité place cette totalité sous le signe du prix qui, pour les mêmes raisons, reprenant l'expression de 1968, pourrait lui permettre de « toma[r] de paso sus disposiciones para pasar confiadamente a la posteridad ».

Cependant, il ne faut pas perdre de vue la nature virtuelle de cette définition que confirme l'infinitif en tête de fragment (« imaginar ») et qui fait écho aux trois interrogations qui en ponctuent la fin. La dimension fantasmatique de ce projet est donnée par la formulation négative de la première question (« ¿Por qué no escribirlo ? ») : en effet, son intérêt poétique se situe davantage dans sa non réalisation que dans sa réalisation effective.

³⁸² Dans le « roman total », qu'Ángel Esteban rapproche de la « gran novela », Vargas Llosa décèle aussi un idéal quantitatif : sa grandeur réside aussi dans sa taille, dans son ambition mimétique qui est indissociable d'une ambition formelle quantitative : « Creo que hay un elemento de cantidad en la gran novela. Esa gran novela suele ser grande, aunque haya excepciones como *La metamorfosis*. En general, el género narrativo, al desarrollarse en el tiempo, a diferencia de lo que ocurre con la poesía, implica un elemento puramente cuantitativo » (VARGAS LLOSA, Mario, cité dans ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escribidor*, op. cit., p. 24).

³⁸³ DUMASY, Lise et MASSOL, Chantal (Éds.), « Introduction », *Pamphlet, utopie, manifeste* (XIX^{ème}-XX^{ème} siècles), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 14.

Ribeyro se demande, à juste titre, pourquoi le fait de le conserver dans la potentialité de cet « imaginer » s'avère plus rentable que de s'atteler à l'écrire. Ce jeu psychique et textuel qui consiste à projeter sans réaliser correspond à ce que Barthes appelle « l'Annonciation du Livre (le *Prospectus*) »³⁸⁴ parodiant ainsi l'épisode biblique : tout écrivain, et *a fortiori* un classique, annonce la venue non pas du Messie mais d'un livre total qui se situe dans un avenir toujours repoussé. Ces « manœuvres dilatoires qui règlent notre utopie interne »³⁸⁵ ajournent l'avènement effectif de l'œuvre en stimulant l'écriture vers un idéal de perfection — autre avatar de la totalité — qui certes n'est jamais atteint mais permet l'excitation constante de l'envie de créer. En 1975, l'intérêt de ce « *prospectus* » repose davantage sur la verbalisation d'un repère idéal totalisant à atteindre que sur la réalisation ou pas de ce rêve. Pour Barthes, il s'agit de l'exprimer pour le caresser avec les mots, pour lui donner une consistance qui lui permette de nourrir une illusion salvatrice afin de perpétuer la quête artistique : « J'imagine, je fantasme, je colorie et je lustre le grand livre dont je suis incapable : c'est un livre de savoir et d'écriture, à la fois système parfait et dérision de tout système, une somme d'intelligence et de plaisir, un livre vengeur et tendre, corrosif et paisible, etc. »³⁸⁶.

A ce propos, le livre idéal barthien partage de nombreuses ressemblances avec le livre idéal ribeyrien de 1975 quant à son contenu et sa fonction. En ce qui concerne son contenu, il prétend au même idéal de totalisation (Barthes : « une somme » ; Ribeyro : anaphore de la préposition « de ») en accumulant des savoirs qui portent sur l'esthétique (Barthes : « un livre [...] d'écriture » ; Ribeyro : « un modelo de elegancia ») ainsi que des effets herméneutiques (Barthes : « un livre vengeur et tendre » ; Ribeyro : « un enigma para los críticos »). Puis, en ce qui concerne sa fonction, il relève du même ordre fantasmatique sur fond d'un horizon inatteignable (Barthes : « dont je suis incapable » ; Ribeyro : « pero ¿cómo ? »). Ce dernier point nous porte à penser que l'utilité du livre total en tant que fantasme demeure inconsciente : si Ribeyro s'interroge sur sa finalité (« ¿para qué ? »), Barthes y voit une contradiction née de ses prétentions totalisantes qui le rend insignifiant (« à la fois système parfait et dérision de tout système »). Si celle-ci ne se donne pas d'emblée, comme le souligne Vincent Kaufmann, c'est parce « la littérature moderne émerge dans une injonction de

³⁸⁴ BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 176.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ *Ibid.*

réalisation du livre total, dont elle ne cesse en même temps de faire le deuil »³⁸⁷. Par conséquent, idéal et deuil de l'idéal du livre total fonctionnent dans une synergie qui tire l'écriture ribeyrienne vers une idéalité classique de la perfection impossible à atteindre, condamnant ainsi Ribeyro à une perpétuelle insatisfaction vis-à-vis du tout.

Bien que Ribeyro soit pris dans ce jeu à la fois psychique et textuel, face à cette aporie intrinsèque au « réquisit du tout »³⁸⁸, il existe des contre-tendances parallèles chez Ribeyro qui consistent à inverser les termes de l'impératif classique de la totalisation pour penser ou pratiquer les formes de la détotalisation. À défaut de produire un livre total ou encore une « novela total », l'auteur de *La palabra del mudo* se consacre à un premier mouvement de détotalisation qui translate le rêve d'une mimésis absolue vers des ressorts (la métonymie) ou des supports (le récit court, le fragment) à même d'accomplir cette totalisation mais en s'appuyant sur l'incomplétude qu'on leur attribue. En effet, à certains moments, cohabitant avec les exigences de la totalisation, il ne s'agira plus d'ordonner l'hétérogénéité chaotique du monde à l'aide d'une œuvre organique ou de poursuivre un idéal de mimésis absolue qui épuise aussi bien les expériences de l'auteur que les interprétations du lecteur : le processus de classicisation endogène se prolongera en cultivant ces avatars de la détotalisation pour essayer d'y loger une « partialité expressive ».

³⁸⁷ KAUFMANN, Vincent, « De l'utopie au Livre », in DUMASY, Lise et MASSOL, Chantal (Éds.), « Introduction », *Pamphlet, utopie, manifeste, op. cit.*, p. 463.

³⁸⁸ GODIN, Christian, *La totalité*, IV, *op. cit.*, p. 66.

C. Nature et limites de la « partialité expressive » : *pars totalis* et *pars pro toto*

Nous avons annoncé qu'on ne peut guère se représenter la relation entre totalisation et détotalisation sous forme d'une évolution ou d'un revirement historique qui fausserait la complexité du phénomène chez Ribeyro : de par la propre nature de sa réflexion parafictionnelle — parfois contradictoire dans les termes à l'image d'une spontanéité qui ne cherche pas à faire système — il s'impose de les penser dans leur coexistence comme deux tendances qui se croisent, se superposent ou se contredisent sans que l'on puisse dater une hégémonie définitive de l'une sur l'autre. Cependant, si le « réquisit du tout » (Godin) contraint de temps à autres Ribeyro à tenir en mauvaise estime les avatars de la partialité³⁸⁹, si, à la lumière de ses qualités compréhensives qui garantissent une mimésis globalisante, il l'oblige à envisager la partie uniquement dans son incomplétude, il n'en demeure pas moins que dès les débuts de sa carrière il existe un contre-mouvement qui s'efforce de la valoriser tout en constatant ses limites, comme le remarque Cecilia Esparza : « [Ribeyro también] dice preferir el desorden, la brevedad, la posibilidad de contradicción del fragmento, en lugar de un texto “monumental” que construya una imagen de sí mismo acabada, que pueda quedar para la posteridad »³⁹⁰.

Conscient de ses propres capacités, comme il le remarque dans *La tentación del fracaso* en 1970, Ribeyro canalise la force de l'impératif totalisant vers des formes qui lui permettent de « pénétr[er] dans la vie par des portes plus petites et dissimulées telles que l'aventure individuelle ou l'anecdote »³⁹¹. Selon Carlos Schwalb, bien que le livre total n'ait jamais vu le

³⁸⁹ Par exemple, dans « Prólogo a la tesis de Marc Vaille-Angles » (1974), Ribeyro conçoit le récit court comme une représentation fragmentaire qui se situe en-deçà des capacités totalisantes du roman. Bien que les siennes tentent de reconstruire une image de la société de Lima, cet effort est frappé d'une fragmentarité constitutive qui l'empêche de prétendre à cette impression de totalité que véhicule, selon lui, uniquement le roman. Ainsi, cette incapacité à fonder une cohérence globale est davantage redevable de la généricité du récit court que d'une incapacité de l'écrivain : « Los cuentos que integran *La palabra del mudo* constituyen un intento de representación de la sociedad peruana, en particular la limeña, a través de personajes, situaciones, temas o símbolos propios de un país latinoamericano en vías de desarrollo y en proceso de mutación. Como toda tentativa de esta naturaleza se trata de un esfuerzo fragmentario, inconcluso y parcial [...]. *Fragmentario* por cuanto el género utilizado —el relato corto— no permite darle a esta representación un carácter unitario y global, como sí podría darlo una novela. El cuento permite a lo más acopiar materiales diversos, yuxtaponerlos, pero no verdaderamente “construir” un conjunto continuo » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Prólogo a la tesis de Marc Vaille-Angles » [1974], *La caza sutil*, *op. cit.*, p. 143).

³⁹⁰ ESPARZA, Cecilia, « Julio Ramón Ribeyro. El diario como acompañante del artista », *El Perú en la memoria: sujeto y nación en la escritura autobiográfica*, *op. cit.*, p. 98.

³⁹¹ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 1970], *op. cit.*, p. 367. La traduction nous appartient.

jour et qu'aucun des romans de Ribeyro ne soit parvenu à la « novela total », ce n'est pas pour autant que Ribeyro n'a pas manifesté une « vocation totalisatrice [...] qu'il [cherche] à exprimer [...] à travers ses récits courts, dont la somme réunie dans *La palabra del mudo* peut être lue comme une tentative de totalisation [...] »³⁹². L'idéalité totalisante classique n'aurait pas cherché à se concrétiser dans un « roman total » mais dans une succession de récits courts qui auraient formé une représentation totale par agrégation³⁹³ qui repose aussi sur une unité du regard, comme le souligne Crisanto Pérez Esáin : « la concepción totalizadora de la obra narrativa de Ribeyro no se debe encontrar en su inquietud por [...] contener todos los grupos sociales, sino por el carácter indagador de su mirada ante la realidad observada »³⁹⁴.

En ce sens, notre hypothèse consiste à penser que cette « tentative de totalisation »³⁹⁵ emprunte certes le chemin de l'addition de récits courts en tant que fragments d'une totalité en construction mais aussi et plus précisément celui d'une réflexion sur la façon dont la partie peut contenir le tout ou, à défaut, comment elle constitue un tout à elle seule. En revanche, comme le rappelle Carlos Schwalb, cette détotalisation est pensée d'abord en réaction à l'impossibilité du « roman total »³⁹⁶ dans « Problemas del novelista actual » (1969-1971) lorsque Ribeyro affirme que « ya no es posible porque el mundo moderno se ha vuelto

³⁹² SCHWALB, Carlos, « *Los geniecillos dominicales* de Julio Ramón Ribeyro: una alegoría de la decadencia », *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*, New York, Peter Lang Publishing, 2001, p. 107. La traduction nous appartient.

³⁹³ Comme le remarque Ángel Esteban, que ce soit dans le récit court ou dans le roman, Ribeyro tend vers les avatars de la détotalisation (« pequeños cuadros »). Cette valorisation du petit et du partiel s'oppose, par exemple, à la pratique totalisante du roman chez Vargas Llosa, dont l'utilisation restreinte de moyens expressifs rejoint les pratiques du classicisme : « En el cuento [...] se sentía cómodo, porque le permitía ver la totalidad en un solo acto de intuición. De hecho, sus novelas, o son agregados de pequeños cuadros, especialmente *Los geniecillos dominicales* o *Cambio de guardia*, o son breves, simples en su estructura y monótonas en su instrumentación. Cuando las comparaba con las de Mario Vargas Llosa decía [...] que las suyas eran más bien una suite para cuerdas de algún autor clásico » (ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escritor*, op. cit., p. 60).

³⁹⁴ PÉREZ ESÁIN, Crisanto, *Los trazos en el espejo: identidad y escritura en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, Pampelune, EUNSA, 2006, p. 207.

³⁹⁵ SCHWALB, Carlos, « *Los geniecillos dominicales* de Julio Ramón Ribeyro: una alegoría de la decadencia », *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*, op. cit., p. 107. La traduction nous appartient.

³⁹⁶ Lors d'un entretien avec Jorge Coaguila en 1993, Ribeyro demeure persuadé que la représentation totale dans un roman n'est réservée qu'à certains ouvrages précis, dont *L'homme sans qualités* de Musil, ouvrage d'ailleurs amplement annoté dans sa bibliothèque personnelle : « Quienes han hecho el esfuerzo de ser totalizantes en sus novelas, como MVLL, creo que no lo han conseguido. Salvo Robert Musil con *El hombre sin cualidades*. Esa sí me parece una novela que es una interpretación total de la realidad. Su autor toca allí todos los temas habidos y por haber. Hay referencias al psicoanálisis, al marxismo, a la locura, al estilo, al dinero, al poder. Su novela es un conglomerado de hechos y reflexiones sobre los hechos. Es, ciertamente, uno de los casos límite de la novela, donde el escritor expresa voluntariamente una visión del mundo que trata de ser total. El resto son simplemente visiones subjetivas, fragmentarias, parciales, discutibles » (RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par COAGUILA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro: "Marx puede regresar" », *Suplemento Domingo, La República* [Lima, 27/06/93], Lima, 1993, p. 29).

inconmensurable y caótico »³⁹⁷ : d'après Christian Godin, « l'art n'est pas le monde, il surgit sur fond de monde, il produit un effet de monde, il n'est pas le monde »³⁹⁸ et, par conséquent, l'*épistémè* contemporain dans lequel s'inscrit Ribeyro ne peut plus prétendre à la totalité classique. Il en découle le paradoxe suivant : Ribeyro, l'antimoderne, dissémine les traces d'une réflexion et d'une préférence pour certaines formes de la détotalisation alors qu'elles fondent l'art moderne. Comment la préférence pour une « partialité expressive », contraire *a priori* au « réquisit du tout », peut-elle contribuer au processus de classicisation endogène chez Ribeyro ?

Les tentatives de totalisation que nous avons précédemment étudiées — l'unité organique, le livre total — ont toujours coexisté avec une certaine méfiance à l'égard des avatars de la totalité. Si Ribeyro entretient un dialogue transhistorique avec la tradition classique qui l'influence au point de lui imposer une exigence de totalité formelle et mimétique, il n'en demeure pas moins que sa nature sceptique ainsi que les caractéristiques épistémologiques du contemporain contestent la perpétuation de cette illusion car, selon Adorno, « en accord avec leur propre structure, les œuvres d'art [moderne] ne sont pas des organismes ; les produits suprêmes sont réfractaires à leur aspect organique car ils le considèrent illusoire et affirmatif »³⁹⁹. Cette tension entre totalisation et détotalisation est perceptible dans le corpus parafictionnel lorsque Ribeyro se penche sur les inconvénients des poétiques soumises à une totalité conceptuelle préexistante ou encore lorsqu'il décrit les combats de la partie pour gagner ses lettres de noblesse auprès du tout. Dès 1956, par exemple, dans le compte-rendu qu'il consacre à *Dans un mois, dans un an* de Françoise Sagan, Ribeyro insiste sur le manque de naturel chez les romanciers qui partent de la notion totalisante de l'« idée » pour aller vers la notion détotalisante de la « situation » :

Partir de una *idea maestra* —como la llaman los teóricos de la literatura— implica siempre el riesgo de realizar un montaje artificial. Nada es más embarazoso en una novela que las ideas preconcebidas. Los grandes novelistas lo tuvieron siempre presente y por ello partieron siempre de *situaciones* y las *ideas* que podemos encontrar en sus obras vinieron por añadidura. En *Dans un*

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 108-109.

³⁹⁸ GODIN, Christian, *La totalité*, IV, *op. cit.*, p. 102.

³⁹⁹ ADORNO, Theodor W., *Teoría estética* [1970], traduction de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 161. La traduction nous appartient.

mois, dans un an las situaciones son dependientes, los personajes demostrativos, los diálogos últimos intencionales. Flagrante falta de naturalidad⁴⁰⁰.

Derrière ses impressions quant au dernier roman de Sagan, un positionnement personnel à l'égard d'un avatar de la totalité, la « *idea maestra* », surgit en filigrane. En s'appuyant sur un infinitif (« partir ») et sur plusieurs présents de vérité générale (« implica », « es »), Ribeyro s'identifie à un pluriel d'autorité (« podemos encontrar ») qui caractérise l'expression d'un avertissement qui lui tient à cœur : l'existence préalable d'une idée ou d'une thèse qui devraient imprégner la totalité de la fiction conduit nécessairement (« implica siempre el riesgo ») à un manque de naturel (« montaje artificioso »). Ecrire ainsi « embarrasse » le roman au sens d'une contrainte pesante en amont mais aussi d'un joug idéologique dont le lecteur ne peut se délester (« nada es más embarazoso ») : la dimension didactique de *Dans un mois dans un an* — « [Sagan] ha querido ilustrar en este libro la acción letárgica del tiempo sobre las pasiones humanas »⁴⁰¹ — est le fruit d'un impératif d'univocité qui s'efforce de brider la totalité des interprétations car, comme le rappelle Susan Rubin Suleiman, « là où le texte moderne cherche l'éclatement, la multiplication du sens, le roman à thèse vise le sens unique, la clôture absolue »⁴⁰².

Ribeyro range cet asservissement de la fiction au didactisme sous la bannière d'une contre-exemplarité (« los grandes novelistas siempre lo tuvieron presente ») et sous-entend par opposition que Sagan n'est pas une grande romancière. Le fond de cette critique articule un avatar totalisant (« la idea maestra ») et un avatar détotalisant (« las situaciones ») où l'assujettissement de la partie à une totalité directive comporte une mise en évidence beaucoup trop grossière des intentions didactiques, voire didactistes de l'auteur (« dependientes », « demostrativos », « intencionales »). Ainsi, l'idée d'une totalité conceptuelle qui préexisterait à l'avènement d'un roman est risquée car le propre des « grandes novelistas » est exactement le contraire : la « situation », dans sa configuration narrative, relève d'un fragment dramatique qui ancre le récit dans le champ du particularisme pour ensuite procéder, naturellement cette fois-ci, à ajouter une charge conceptuelle (« las ideas que podemos encontrar en sus obras vinieron por añadidura »). La leçon poétique que Ribeyro en tire préconise l'inachevé de la « situation » — une situation à elle seule ne

⁴⁰⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, « El caso Françoise Sagan » [01/01/56], *La caza sutil*, op. cit., p. 22-23.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² RUBIN SULEIMAN, Susan, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 33.

constitue pas un roman — par contraste avec l'achèvement de la « *idea maestra* » : sa partialité est porteuse de la richesse de tous les possibles, y compris idéologiques, alors que l'inverse s'avère plus improbable. En effet, cette première remarque détotalisante ouvre une réflexion sur les pouvoirs de signification que recèle la partialité qui se poursuivra en 1976 autour d'un lieu commun : « Así como es posible reconstruir un dinosaurio a partir de una de sus vértebras, podría reconstruirse el mundo a partir de un dinosaurio y el universo a partir del mundo. El todo está contenido en la parte como la parte en el todo »⁴⁰³.

Fragment, image ou simple signe, la partie est valorisée de nouveau comme un tout qui en possède les mêmes caractéristiques, qui le miniaturise. En effet, conformément à la vulgate à propos de l'ADN, Ribeyro opère une comparaison entre, d'une part, la capacité scientifique à se saisir d'une partie d'un dinosaure (« vértebras ») pour recréer la totalité de la bête à partir des informations qu'elle contient (« reconstruir un dinosaurio ») et, d'autre part, notre capacité imaginaire à poursuivre cette séquence analogique à la recherche de totalités englobantes plus larges qui aboutissent à une totalité totale (« podría reconstruirse el mundo a partir de un dinosaurio y el universo a partir del mundo »). Cette entrée — qui est d'ailleurs la seule pour le 10 mars 1976 — s'appuie sur un double *topos* scolastique : la partie conserve ses propriétés métonymiques (*pars pro toto*) mais renforce son autosuffisance sémiotique afin de constituer une totalité à part entière (*pars totalis*). Cette notule, qui ne fait que reprendre la formule d'Anaxagore (« tout est dans tout »), traduit la continuité d'une interrogation sur la détotalisation qui se heurtera à des élans totalisants qui dénoncent l'insuffisance mimétique du récit court en tant que partialité expressive en 1977 à propos du projet inédit intitulé « Demolición N. Uno » :

Con un ímpetu completamente en contradicción con mi estado de salud y hasta contra las circunstancias materiales —corte de corriente, compra de dos velas para seguir escribiendo— prosigo corrigiendo los cuentos para el tercer tomo de *La palabra del mudo*, sabiendo de paso que toda esa laboriosa construcción me concierne muy poco y meditando más bien en los apuntes que anoté hace poco en una libreta que lleva por título “Demolición N. Uno” y en la que trazo la estética de una nueva etapa literaria. Se trata de proceder a una inversión copernicana. Proceder del todo a la parte y no de la parte al todo. Hasta ahora toda mi obra ha tenido como célula matriz la

⁴⁰³ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 10/08/76], *op. cit.*, p. 500.

frase. A partir de una frase articulo un párrafo, de un párrafo un cuento, de un cuento un libro, de un libro una obra⁴⁰⁴.

Cette entrée nous intéresse tout d'abord parce qu'elle confirme l'existence d'une pratique détotalisante en amont de 1977 dans la lignée conceptuelle que nous avons tenté de mettre en lumière depuis 1956. Sur cette première tranche d'une vingtaine d'années (1956-1977), parallèlement à l'idéal organique et au fantasme du livre total, Ribeyro aurait procédé de la partie au tout en amorçant ses récits à partir de formes détotalisantes, c'est-à-dire que l'on considère partielles par rapport à un horizon de totalité : sur le plan grammatical (« frase »), typographique (« párrafo ») ou littéraire (« cuento », « libro »), ces contenants textuels sont intégrés à d'autres contenants plus larges jusqu'à atteindre l'avatar ultime de la totalisation, l'œuvre (« de un libro, una obra »).

La stratégie pour affronter la page blanche ressemble à la recherche de ces « portes plus petites et dissimulées telles que l'aventure individuelle ou l'anecdote »⁴⁰⁵ en ce sens que toutes deux s'inscrivent dans une logique détotalisante. En effet, sur le plan poétique, plutôt que de ployer sous une totalité abstraite à venir (le paragraphe, le récit court, le livre qu'il écrira ultérieurement et qui englobera chaque sous-ensemble qui le compose), Ribeyro se concentre sur une séquence de *pars totalis* qui lui permettent d'édifier au fur et à mesure la totalité-œuvre qu'il escompte. Aussi, sur le plan de l'échelle mimétique, Ribeyro opte pour des micrototalités telles que « l'aventure [...] ou l'anecdote » qui rappellent l'importance qu'il avait accordée en 1954 à la « situation » comme point de départ détotalisé et détotalisant dans sa critique des romans à thèse.

Cependant, si ce projet est consigné dans un carnet à part sous le titre programmatique et non dénué d'ironie de « Demolición N. Uno », c'est parce qu'il témoigne d'un nouveau revirement vers la totalisation. Il ne s'agit pas d'un changement effectif qui l'obligerait à procéder dorénavant « de la totalité vers la partie » — il n'existe pas à notre connaissance de projets ultérieurs qui se plient à cette logique — mais plutôt un coup de guidon qu'il faut relever comme une trace de ce tiraillement constant entre totalisation et détotalisation. Malgré le projet non avvenu de ce revirement drastique (« una inversión copernicana »), dans les années à venir, la partie demeure le meilleur moyen de signifier le tout comme en témoignent

⁴⁰⁴ *Ibid.*, [Paris, 20/02/77], *op. cit.*, p. 519-520.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, [Paris, 1970], p. 367.

les réinterprétations rétrospectives qu'il fait de deux de ses ouvrages, *Crónica de San Gabriel* (1960) et *Tres historias sublevantes* (1964). En effet, dans un entretien de 1984, Ribeyro se penche sur l'espace où se déroule son premier roman, l'hacienda, pour établir un rapport entre son cloisonnement et sa capacité à devenir une partialité expressive :

Hay novelas, muchas novelas, que tiene como características el desarrollarse en recintos cerrados. Se han escrito, por ejemplo, sobre internados, sobre hospitales, sobre cárceles, sobre conventos, pero [*Crónica de San Gabriel*] transcurre en una hacienda, en una hacienda como la que yo vivía en esa época, que era una verdadera fortaleza. Una hacienda que estaba cerrada entre cuatro muros y que tenían dos puertas que se cerraban de noche con guardián y casi toda la acción de esta novela transcurre en este microcosmos, formado por la familia y los servidores, con muy pocas incursiones fuera de la hacienda. Y este ambiente cerrado de la novela permite, pues, que la descripción de este mundo se convierta en una metáfora de un mundo mayor, de un mundo más extenso. De esa forma, esta novela es una representación en miniatura del mundo del Ande peruano⁴⁰⁶.

Ce regard que Ribeyro jette sur *Crónica de San Gabriel* une vingtaine d'années après sa publication (1960-1984) accorde une importance singulière à un aspect du roman : il s'inscrit dans la lignée d'autres textes qui se caractérisent par leur choix de « recintos cerrados » tels que, par exemple, *La montaña mágica* de Thomas Mann (1924). Ce fief aristocratique ne communique pas avec l'extérieur, ses murs lui garantissent un isolement parfait (« una verdadera fortaleza »), autrement dit, il est coupé du Monde tout en étant intégré au monde andin. Dès lors, suivant le modèle de La Florida à Tarma où Ribeyro séjourna pendant son enfance et sa jeunesse, l'hacienda de *Crónica de San Gabriel* constitue *a priori* une *pars totalis* puisque son autosuffisance matérielle et politique est à l'image du microcosme qu'elle incarne : cet univers se représente comme une totalité par l'absence de rapports qu'il entretient avec l'extérieur ou, à défaut, par la forte hiérarchisation qui les imprègne (« microcosmos, formado por la familia y los servidores, con muy pocas incursiones fuera de la hacienda »).

À la lumière de cette caractérisation, Ribeyro suggère un lien de causalité (« pues ») entre ce cloisonnement (« ambiente cerrado ») et sa capacité à devenir une partie expressive, un lieu métonymique d'une réalité plus vaste qui le contient (« metáfora de un mundo mayor, de un mundo más extenso »). Autrement dit, l'autosuffisance de la *pars totalis* contribue à sa

⁴⁰⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, « Ribeyro habla de su obra » [1984], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 132-133.

transformation en *pars pro toto*. En effet, refusant de se prêter au projet esthétique d'une mimésis totalisante de l'ensemble du monde andin, comme ce fut le cas pour certains indigénistes, Ribeyro considère que la modalité détotalisante du vase clos est plus à même de suggérer l'existence d'une réalité transcendante. L'hacienda se change en *pars pro toto* grâce à un processus défini, la miniaturisation (« una representación en miniatura del mundo del Ande peruano »). Ce microcosme réduit l'échelle des phénomènes socio-économiques du monde andin en les transposant dans *Crónica de San Gabriel* où, comme le souligne Giovanna Minardi, domine « l'incommunication humaine [qui] possède [...] une triple barrière génétique : la race, la langue et la condition de dépendance de l'indien »⁴⁰⁷. De même, toujours en 1984, revient sur *Tres historias sublevantes* (1964) pour insister cette fois-ci sur la miniaturisation des trois régions géographiques qui composent le Pérou :

Tres historias sublevantes fue, en cambio, un libro serio. Fue el primer libro de cuentos que estuvo precedido de una cierta concepción de carácter estructural, para llamarlo con este término un poco pomposo, pues son tres cuentos que transcurren uno en la costa, uno en la sierra y uno en la selva, las tres regiones clásicas de nuestra geografía. Luego porque el primer cuento está escrito en primera persona, narrado por el protagonista principal. El segundo cuento, el que transcurre en la sierra, está narrado también en primera persona, pero por un personaje secundario, un niño que es testigo de los acontecimientos. El tercer cuento, que transcurre en la selva, es una sucesión de diez monólogos que son sucesivamente narrados o dichos —no sé cómo se dice en este caso— por cada uno de los personajes [...] ⁴⁰⁸.

À nouveau, au détour d'une explication *a posteriori* sur ses intentions, Ribeyro nous livre un témoignage où les deux tendances que nous étudions s'affrontent. Tout d'abord, il associe un certain esprit de sérieux (« un libro serio ») à un avatar de la totalité, la structure (« cierta concepción de carácter estructural ») : il y a donc préméditation au niveau de l'agencement et des ambitions mimétiques que recèle chaque récit court. En effet, la totalité structurelle de *Tres historias sublevantes* est envisagée avant tout comme un appareil fictionnel capable de condenser, de réduire, de miniaturiser les « trois régions classiques de notre géographie », autrement dit, comme un ouvrage susceptible de détotaliser le Pérou. Savamment sous-divisé, le recueil devient un livre-pays car à chaque région correspond un

⁴⁰⁷ MINARDI, Giovanna, « La dialéctica del viaje en *Crónica de San Gabriel* de Julio Ramón Ribeyro », *Umbral: revista de educación, cultura y sociedad*, Lambayeque, Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, n° 2, 2^{ème} année, mars, 2002, p. 98. La traduction nous appartient.

⁴⁰⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, « Ribeyro habla de su obra » [1984], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 133.

récit court comme le confirme la symétrie des nombres (3/3). De plus, la détotalisation touche même à la voix narrative qui est systématiquement relayée par la première personne du singulier (« el primer cuento está escrito en primera persona », « el segundo [...] también en primera persona », « una sucesión de diez monólogos ») : l'omniscience narrative — modalité narrative totalisante s'il en est — est bannie au profit des points de vue internes qui fragmentent la perception de la réalité.

Cependant, dans *Tres historias sublevantes* le format nouvellistique, considéré dans son autosuffisance générique, constitue une *pars totalis* textuelle et géographique : « Al pie del acantilado » pour la côte, « El chaco » pour les Andes et « Fénix » pour l'Amazonie. Cette stratégie mimétique détotalisante (morceler le pays en récits courts) est donc retotalisante (recomposer le pays par récits courts) dans la mesure où le « réquisit du tout »⁴⁰⁹ propre aux classiques sera accompli par la recherche de « partialités expressives ». Il apparaît ainsi, plus largement, que le récit court a constitué un choix pour Ribeyro au sein de cette tension entre totalisation et détotalisation car, comme le souligne Eva María Valero, « face à la volonté totalisante des romans-fleuves de beaucoup de ses contemporains, [...], Ribeyro se cantonne à l'essentialité du récit court, en reconnaissant son incapacité pour la grand œuvre qui puisse condenser tout son savoir »⁴¹⁰ : forme détotalisante par rapport à la « novela total », le récit court a l'avantage de pouvoir jouer sur sa partialité expressive et constituer donc à lui seul une *pars totalis* qui, à l'instar de *Tres historias sublevantes*, peut se changer en *pars pro toto* à condition de constituer un microcosme intégré à une structure plus vaste.

Ainsi, la partialité, toujours en-deçà d'un horizon totalisant qui la méprise, est réinvestie par Ribeyro pour en faire son cheval de bataille contre le « réquisit du tout »⁴¹¹

⁴⁰⁹ GODIN, Christian, *La totalidad*, IV, *op. cit.*, p. 66.

⁴¹⁰ VALERO, Eva María, « Ribeyro, sobreviviente en las trincheras del boom », *op. cit.*, p. 38. La traduction nous appartient. En effet, comme le remarque Ribeyro en 1986, le choix du récit court, à ce stade de son évolution poétique, constituerait aussi une modalité de repli face à une réalité beaucoup trop vaste et complexe pour être embrassée à la manière d'un « roman total » : « Yo no sé cómo un novelista puede dar cuenta de toda la complejidad de la Lima actual. Ahora se pueden escribir buenos reportajes periodísticos, pero dar cuenta del fenómeno global es muy complicado. Es terrible. Se necesitaría la imaginación de un Balzac, para poder ver todo. [...] En *Cambio de guardia* yo he utilizado un recurso especial: hacer una secuencia de episodios cortísimos, para armar una especie de rompecabezas total. Pero corresponde a la Lima de los años cincuenta. Las relaciones sociales son tan insólitas ahora que necesitaría unas mil páginas para poderlas describir. ¿Cómo demonios se pueden tocar todos los temas que hay ahora? Yo creo que es preferible escribir un cuento en el que se trate solamente de un personaje en un momento dado » (RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, ORTÍZ DE ZEVALLOS, Augusto, SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo et SARDÓN, José Luis, « Las letras nuestras de cada día » [1986], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, *op. cit.*, p. 121.

⁴¹¹ GODIN, Christian, *La totalidad*, IV, *op. cit.*, p. 66.

(Godin). Le paradoxe est manifeste : d'une part, Ribeyro cède au rêve d'une mimésis absolue et, d'autre part, il s'aperçoit qu'il ne peut y parvenir que par des modalités de la « partialité expressive ». C'est à ce titre qu'elles revêtent une importance singulière dans le projet ribeyrien : elles contribuent au positionnement antimoderne de Ribeyro en le situant « en marge de ce qui fut le tronc central de la littérature hispano-américaine, qui privilégiait la forme romanesque, l'envergure encyclopédique, la rénovation débordante de l'appareil rhétorique et la projection emblématique des histoires »⁴¹². Cependant, comme le souligne Peter Elmore, lorsque le prestige de ce paradigme totalisant commence à décliner autour de la moitié des années 1970, « la position latérale, anachronique et sur une tonalité délibérément mineure de Ribeyro devient d'une actualité qu'il n'avait pas recherchée, car on peut l'associer superficiellement au spectre postmoderne »⁴¹³. Dès lors, afin de transcender le temps en tant que classique cette fois-ci moderne, Ribeyro s'applique à exploiter le filon de l'inachevé.

⁴¹² ELMORE, Peter, *El perfil de la palabra*, op. cit., p. 33. La traduction nous appartient.

⁴¹³ *Ibid.* La traduction nous appartient.

D. Le « piédestal sans statue » ou les ambivalences de l'inachevé

A la lumière de ces oscillations entre totalisation et détotalisation, il est légitime de se demander s'il y a une tendance qui malgré tout caractérise sa réflexion parafictionnelle au point de nuancer la classicisation endogène chez Ribeyro. D'une part, il existe donc tout un pan qui aspire vers la totalité sous diverses modalités (livre organique, livre total, horizon totalisant de l'Œuvre, admiration des « romans totaux ») et, d'autre part, parallèlement, une contre-tendance à la détotalisation (partialité expressive, choix du récit court, fragment) : nous avons vu que l'étude de ces fluctuations confirme leur transversalité historique au fil de diverses oscillations qui jalonnent son parcours. Cependant, dans les années qui précèdent et suivent la publication de *Prosas apátridas* (1975), nous voudrions souligner un approfondissement de la réflexion sur la modalité détotalisante de l'inachevé entre 1973 et 1977.

Œuvre fragmentaire et agénérique, elle fait l'objet d'un succès quasi immédiat⁴¹⁴ puisque, comme le remarque Wolfgang A. Luchting, « certainement à cause du succès que remportaient [...] ses *Proses apátrides* (1975) [...], Ribeyro céda aux prières de son éditeur à Lima, Milla Batres, et ajouta soixante [fragments] aux quatre-vingt-neuf originaux »⁴¹⁵ : à l'époque, Ribeyro prend donc conscience du filon de l'inachevé qu'il exploite jusqu'à la publication de *Dichos de Luder* (1989) en cultivant la forme aphoristique. De plus, l'inachèvement de *Prosas apátridas* — dont témoignent les éditions successives chez Tusquets Editor (avril et août 1975, février 1986) et Milla Batres (juillet 1978) — est manifeste dans les titres qui traduisent une logique de l'ajout : *Prosas apátridas* (1975), *Prosas apátridas aumentadas* (1978), *Prosas apátridas completas* (1986)⁴¹⁶. D'ailleurs,

⁴¹⁴ En réponse à l'article cité ensuite (Luchting lui envoyait systématiquement ses travaux), Ribeyro confirme cet engouement inopiné pour *Prosas apátridas* dans une lettre qu'il lui adresse sur-le-champ : « [...] a pesar de las "manchas ciegas", *Prosas apátridas* es quizás el único de mis libros que ha tenido cierto éxito inmediato » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Carta del 24 de septiembre de 1975 a Wolfgang A. Luchting », citée dans LUCHTING, Wolfgang A., *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 275).

⁴¹⁵ LUCHTING, Wolfgang A., « La resignación elegante: las *Prosas apátridas* », *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 273. La traduction nous appartient.

⁴¹⁶ La « complétude » des *Prosas apátridas completas* (1975) n'est que très relative puisque cette logique de l'ajout se poursuit jusqu'à *Dichos de Luder* (1989) : de nombreux aphorismes y sont tirés des éditions précédentes de *Prosas apátridas* poursuivant ainsi ce besoin de parachever ce qui est constamment perçu comme non abouti. À ce propos, dans son exemplaire de *L'écrivain et son ombre* (1953) de Gaëtan Picon, Ribeyro souligne une analyse à propos de Cézanne et de son « inlassable démon de la substitution » qui l'empêchait de mettre terme aux « fantômes du possible » : « La conscience n'est rien d'autre pour l'artiste que la confrontation de son œuvre — de ses ébauches successives et de sa forme définitive —, avec un inlassable démon de la

jamais achevée, l'histoire des éditions de cet opuscule est à l'image d'une crainte de l'achèvement physique autour des opérations qu'il subit entre 1973 et 1975 car, selon Christian Godin, « si la vie est une qualité esthétique, la totalité close sur elle-même n'est pas artistique : est achevé ce qui est mort »⁴¹⁷.

Dans ce contexte, ces bribes d'œuvres qui restent au fond des tiroirs, ces projets non avendus et même les entrées qui composent *La tentación del fracaso* sont autant de traces d'une œuvre idéale, incomplète et absente que Ribeyro consigne dans son im-perfection. Considérant qu'il est incapable de produire une totalité organique et face aux limites de la « partialité expressive », Ribeyro propose des ébauches mais surtout un discours sur l'ébauche entre 1973 et 1977 à l'image de la biographie romancée de Valdelomar qu'il projette d'écrire (« una especie de alegoría de lo no cumplido, de lo que se quedó a medio camino, tema que circula en filigrana en mi obra »⁴¹⁸) : il glose l'absence de totalité en accumulant des aveux d'impuissance pour combler ce vide. Ces notes sur la non-œuvre contribuent à dessiner les contours d'une œuvre spectrale — matériellement inexistante dans sa perfection mais discursivement manifeste — qui, justement, permettront la réintégration de Ribeyro à certaines problématiques de la modernité littéraire alors que les poétiques totalisantes du *boom* latino-américain avaient eu tendance à le marginaliser car, dans le canon contemporain, « nous ne considérons plus, dans le domaine esthétique, l'inachèvement comme une marque d'insuffisance ou d'impuissance, mais au contraire comme un puissant moyen d'intéresser ou d'émouvoir »⁴¹⁹.

Par ailleurs, la mise en scène d'un effort qui n'aboutit qu'à la frustration renverse les termes de l'œuvre conçue comme une totalité finie : l'inachevé, légitimé par sa verbalisation, n'est pas effacé de l'œuvre officielle. Mais si le classique intemporel auquel se rattache son antimodernité arrière-gardiste est inséparable d'une esthétique de l'achevé, pourquoi Ribeyro s'efforce-t-il de témoigner de l'inachèvement de son œuvre ? Et, en ce sens, quelle serait la rentabilité de la pratique de l'inachevé et quels sont aussi les risques qu'elle recèle ? Nous

substitution. [...] L'œuvre surgit quand une chose réelle, qui résiste à l'esprit comme tout réel lui résiste, met un terme aux fantômes du possible. On voit ainsi que le but de la création n'est rien d'autre que la production d'un objet fondamentalement différent de ces jeux, de ces reprises, de ces interrogations qui, néanmoins, sont à sa source » (voir annexe A2.4 : PICON, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre*, *op. cit.*, p. 24-25).

⁴¹⁷ GODIN, Christian, *La totalité*, IV, *op. cit.*, p. 130.

⁴¹⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par CUETO, Alonso, « Julio Ramón Ribeyro: "El premio no va a cambiar mi vida" » [07/08/94], *El Dominical*, supplément d'*El Comercio*, Lima, 1994, p. 9.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 127.

montrons d'abord que la totalité de l'œuvre ribeyrienne est placée sous le signe de l'inachevé grâce à la métaphore du piédestal sans statue dans *Dichos de Luder* (1989) que Ribeyro situe à la toute fin du *continuum* Œuvre comme s'il s'agissait d'attirer davantage notre attention sur la non œuvre qui le guette dès 1973. Puis, nous analyserons l'existence d'une tentation de l'inachevé⁴²⁰ entre 1974 et 1977 qui se manifeste par une mise en scène des efforts d'une part, pour ne pas y céder entièrement et, d'autre part, pour atteindre malgré tout une totalité achevée. Tout au long de ces deux mouvements, il s'agit de réfléchir sur comment, à défaut d'y arriver et par l'exposition de son *work in progress*, Ribeyro crée une œuvre ouverte qui le réconcilie avec la modernité au sein d'une coexistence avec son idéal classique de totalité achevée.

Si l'on considère que le livre aphoristique *Dichos de Luder* (1989) constitue la dernière publication organique de Ribeyro⁴²¹ et que, par ailleurs, la toute dernière boutade qui l'achève relève d'une métaphore de l'inachèvement, une lecture linéaire de la globalité de l'œuvre pourrait sembler paradoxale : le dernier mot, le fin mot d'une œuvre tiraillée entre totalisation et détotalisation introduit une image qui nous oriente vers cette deuxième tendance. En effet, Luder, écrivain alter ego de Ribeyro qui a consacré toute sa vie à une œuvre parfaitement méconnue, finit par conclure : « —Solo verán aire en el aire —dice Luder—. He puesto tanto empeño en construir el pedestal que ya no me quedaron fuerzas para levantar la estatua »⁴²². Ce microrécit articule une première personne — l'artiste caustique qui, face à son échec, retourne au Pérou après quarante ans à Paris —, que l'on identifie à un architecte-écrivain, c'est-à-dire, métaphoriquement, à un personnage qui agence des parties pour édifier un tout ou bien à un personnage qui pense des totalités pour agencer des parties. En 1989, ce « je », fort des tiraillements entre totalisation et détotalisation que nous avons étudiés, fait un constat étonnant : si le spectateur (ou le lecteur) se penche sur la statue (ou l'œuvre), il n'en verra que le socle (ou les efforts pour la construire).

⁴²⁰ L'expression n'est pas gratuite et renvoie au titre du journal intime de Ribeyro, *La tentación del fracaso*, que l'on pourrait relire comme l'histoire de la tentation d'une détotalisation de l'œuvre organique fictionnelle par le fragment. À plusieurs reprises, Ribeyro relève cette possibilité en essayant de se consacrer à l'écriture d'invention : le journal est ainsi un exutoire par défaut lorsque ce projet échoue et non pas un premier choix.

⁴²¹ Le dernier ensemble de récits courts publié est *Relatos santacrucinos* mais il ne fit jamais l'objet d'un livre à part : Ribeyro l'intègre au dernier tome de l'édition péruvienne de *La palabra del mudo* en 1992 (voir RIBEYRO, Julio Ramón, *La palabra del mudo*, IV, Lima, Milla Batres, 1992, p. 13-118).

⁴²² *Id.*, *Dichos de Luder*, *op. cit.*, p. 43.

Ainsi, *La palabra del mudo*, même si elle existe sous la modalité totalisante de l'anthologie et qu'elle est porteuse d'une « tentative de totalisation »⁴²³, se volatiliserait : elle s'anéantit virtuellement sous le poids d'une détotalisation subite, absolue, qui l'efface d'un trait de plume. La statue ribeyrienne qui représente la totalité achevée de son œuvre est absente, invisible, et il n'existe que la modalité détotalisante de la trace pour la signifier. En effet, le piédestal est relié à la sculpture par un lien métonymique⁴²⁴ : il est porteur d'un message sur la nature de l'objet (son prix) et, en même temps, il symbolise un amont affectif qui prépare l'arrivée de ce qui va le coiffer. En marbre ou en pierre mais en tout état de cause en une matière qui respecte le code de l'opaque et ses connotations transhistoriques, ce support concrétise au sens propre les efforts de Ribeyro pour édifier la totalité achevée de la statue-œuvre (« empeño », « ya no me quedaron fuerzas »). Cependant, il témoigne aussi d'une défaite cuisante : le projet d'arriver à bâtir l'œuvre idéale, théoriquement imperceptible, est visible ; l'œuvre, théoriquement visible, est en l'occurrence imperceptible. Ainsi, à défaut d'achever son œuvre, Ribeyro nous invite à nous pencher sur ce piédestal⁴²⁵ qui, au sens propre, renvoie au « témoignage de la non œuvre »⁴²⁶ dont il se plaignait en 1973.

En effet, à l'époque, Ribeyro doit faire face à une écriture parcellaire — vouée à la fragmentation qui motive d'ailleurs le souhait en 1971 (« obra donde se diesen todos esos fragmentos »⁴²⁷) — : son travail est un effort vers une organicité mise à mal par l'accumulation de bribes textuelles qui détotalisent l'œuvre idéale. Le fragment n'est pas vécu

⁴²³ SCHWALB, Carlos, « *Los geniecillos dominicales* de Julio Ramón Ribeyro: una alegoría de la decadencia », *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*, op. cit., p. 107. La traduction nous appartient.

⁴²⁴ La nature métonymique du lien entre statue et piédestal ne suffit pas, à elle seule, pour valoriser ce dernier. En effet, par exemple, en 1975 à propos des objets ayant appartenu aux artistes de leur vivant, Ribeyro démythifie leur pouvoir de suggestion qui est strictement corrélé à la renommée de leur propriétaires. Ainsi, en 1989, piédestal et statue sont à penser dans un jeu d'interactions symboliques qui n'exclut aucun de deux au profit de l'autre : « Las reliquias segregan un aroma de frustración, de servidumbre y sobre todo de ausencia, pues son el signo visible de lo que ya no está. Su valor es solo condicional: en tanto que fueron usadas por éste u otro y su misma supervivencia es un acto de caridad, pues de no haber pertenecido a alguien hace tiempo, hubieran corrido la suerte de sus dueños. Nada más angustioso que ver el sillón de Voltaire, la tabaquera de Bach o el pincel de Leonardo. Sólo la presencia y el uso de sus dueños dota a los objetos de significación » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 06/01/75], op. cit., p. 435).

⁴²⁵ Cette image poétique, au sens où elle traduit une idée de la littérature, apparaît aussi dans un entretien avec Edgar O'Hara en 1982 : « [...] he comenzado otras [novelas], una diez o más, pero no pasé de las primeras páginas, quizás porque empezaban demasiado bien para poder mantener el tono. Alguna vez publicaré como una curiosidad estos comienzos de novelas, que son en realidad como zócalos de estatuas que no existen » (*id.*, interviewé par O'HARA, Edgar, « No soy un escritor marginal » [05/82], supplément *Artes y Letras* de *La República* [11/12/94], Lima, 1994, p. 25).

⁴²⁶ *Id.*, *La tentación del fracaso*, [Paris, 16/10/73], op. cit., p. 393-394.

⁴²⁷ *Id.*, interviewé par CALVO, César, « Ribeyro, la anticipada nostalgia » [16/10/71], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribero: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 31.

comme un choix, il est ce qui reste par défaut car de même qu'un piédestal est dans l'attente éternelle de son parachèvement, de même il est irrémédiablement détaché de l'idéal classique de totalité dans lequel Ribeyro persiste : « [...] las hojas, mis tantas hojas immaculadas, se van llenando de fragmentos como éste, que se yuxtaponen para formar lo inorgánico, lo discontinuo, la negación de lo que quiero hacer, en suma, el testimonio de la no obra, de la sequedad y la pequeñez »⁴²⁸.

L'accumulation de ces feuilles — blanches qui plus est, c'est-à-dire porteuses de la couleur par excellence de la détotalisation — n'équivaut pas à l'accumulation d'une matière littéraire à même de modeler la statue-œuvre de 1989. Bien au contraire, la puissance du vide qu'elles contiennent aspire toute écriture qui s'y couche : ces mots, qui voudraient grimper au piédestal et se hisser tout en haut pour remporter la victoire de la totalité, sont déchirés par la force détotalisante de la blancheur qui les réduit à des partialités isolées⁴²⁹. En effet, l'inachevé est représenté dans son caractère paratactique (« se yuxtaponen », « lo discontinuo ») qui traduit l'impossible harmonie entre fragment et œuvre organique (« formar lo inorgánico ») : ce désaccord, en fait, est à l'image d'un conflit poétique plus large qui caractérise Ribeyro. Bien que voulant produire une œuvre monumentale au sens propre (piédestal + statue), l'œuvre réelle s'avère aux antipodes de l'œuvre idéale, elle en est le négatif au sens photographique (« negación de lo que quiero hacer »). Cette détotalisation involontaire est vécue sous la modalité de la trace (« testimonio de la no obra ») : elle n'est pas le fruit vertueux d'une imagination souveraine mais plutôt la résignation d'une écriture dont sa propre nature lui échappe. En d'autres termes, à l'aune de l'horizon totalisant de l'organicité, elle est l'antithèse d'un foisonnement solidaire des parties (« sequedad ») et le propre des petits esprits (« pequeñez »). Pourquoi Ribeyro voudrait-il donc river notre regard sur ces « témoignage[s] de la non œuvre » en 1989 ?

⁴²⁸ *Id.*, *La tentación del fracaso*, [Paris, 16/10/73], *op. cit.*, p. 393-394.

⁴²⁹ Ce risque de dissémination persiste tout au long de la période étudiée (1973-1977) et se manifeste aussi par rapport à *Prosas apátridas* en 1975, malgré son succès, autour de l'image de la « vente à la pièce » (« centaveo ») qui traduit la crainte d'un morcellement *ad infinitum* de l'œuvre : « Este tipo de libros tienen sin embargo un peligro: el que nos va constriñendo cada vez más al fragmento, al breve texto bien elaborado y muy significativo y nos hace dejar de lado la obra para la cual quizás estábamos bien dotados, el Libro así con mayúscula, el libro orgánico, con una estructura y que para mí es ya casi una utopía. Gran novela, digamos, o algo parecido. Trabajamos literariamente así al por menor, al centaveo y estamos amenazados de no escribir al final más que aforismos » (*id.*, « Algunas cartas: Luis Loayza / Julio Ramón Ribeyro » [19/05/74], *Hueso Húmero*, *op. cit.* p. 124).

L'inachevé est porteur d'une ambivalence critique sur laquelle Ribeyro s'appuie car, bien qu'aux yeux du « réquisit [classique] du tout » (Godin) celui-ci soit frappé d'une incomplétude eidétique, aux yeux de la modernité esthétique « [il] regagne du côté des possibles ce qu'il paraît perdre du côté de la réalité »⁴³⁰. Ainsi pourrait-on relire cette incitation à observer le piédestal non pas comme « le manque déplorable d'une réalité [mais plutôt comme] l'ouverture d'un horizon occupé de tous les possibles »⁴³¹ qu'il revient au spectateur-lecteur de compléter. Entre 1974 et 1977, cependant, l'inachevé est vécu comme une solution par défaut face à une totalité impossible⁴³² qui recèle maints dangers. La pratique du fragmentaire empêche l'avènement d'une Œuvre à part entière mais, en même temps, elle ne parvient pas à créer des micrototalités pleinement satisfaisantes. Ces bribes tiennent lieu d'interférences, de grésillement dans le processus créatif parce qu'elles le gênent au moment de se consacrer à une organicité systématiquement inatteignable :

Revisando mis viejos cartapacios, encuentro por lo menos cuatro o cinco novelas comenzadas o comienzos de novelas. ¿Qué tara contenían que las condenaba a la esterilidad? La más avanzada es la de *Atusparia*, que llega a las setenta páginas; luego la de Lima, que alcanza otro tanto. Pero también hay una ayacuchana que se interrumpe a las veinte, otra parisina —*Dolente amoris*— que no pasa de quince, todas esbozos, impulsos narrativos que se apagaron a mayor o menor término. No creo que sea la ausencia de plan lo que me ha impedido continuarlas, pues tanto *Crónica* como *Geniecillos* fueron escritas sin plan alguno. Ha sido quizás la falta de ese espacio interior en el que debían haberse expandido, ese vacío aspirante del que carecía porque otras ideas, otros proyectos y otras preocupaciones llenaron de escombros y de escollos el terreno donde debía efectuarse la edificación. El terreno está aún ocupado y si quiero escribir una nueva novela debo empezar a limpiarlo. Lo que significa publicar lo inédito, concluir lo digno de ser concluido, arrojar lo incorregible. Pero esta tarea exige ya una rigurosa disciplina, un sentido de las prioridades y una confianza en el tiempo de los que carezco⁴³³.

En 1974, cette rétrospection est pour le moins décevante : lorsque Ribeyro se penche sur sa production récente (« revisando mis cartapacios »), il se heurte à quatre débuts de romans qui se caractérisent par leur incomplétude. La modalité détotalisante de l'ébauche

⁴³⁰ GODIN, Christian, *La totalité*, IV, *op. cit.*, p. 129.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² Comme le remarque Ángel Esteban, la totalité restera du domaine de l'inatteignable chez Ribeyro par opposition à Vargas Llosa qui, du moins, tente de s'en approcher : « Mientras [Vargas Llosa] intenta una y otra vez la novela larga, la novela total, cuando las modas apuntan hacia la novela light, el limeño nunca escribió su gran novela, a pesar de ser el mejor cuentista peruano de todos los tiempos [...] » (ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escritor*, *op. cit.*, p. 24).

⁴³³ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 01/07/74], *op. cit.*, p. 413-414.

(« todas esbozos ») est déclinée à souhait : la quantification des pages tantôt exacte tantôt approximative (« setenta », « otro tanto », « veinte », « no pasa de quince ») traduit un besoin de chiffrer l'inachevé, de lui donner une étendue intelligible qui puisse cerner l'angoisse qu'il produit. Ces *incipits*, en tant que totalités non venues, constituent des œuvres mort-nées que leur gestation imaginaire⁴³⁴ n'a guère pu mener à terme (« ¿Qué tara contenían que las condenaba a la esterilidad ? ») : leur énumération est une tentative de les retotaliser afin qu'ils acquièrent au moins une existence référentielle dans *La tentación del fracaso*.

Cependant, lorsqu'ils retrouvent une consistance virtuelle par la fonction performative du langage, cette deuxième chance vers la totalisation de l'achèvement engendre d'autres problèmes : ces bribes oubliées dans les fonds de tiroirs reprennent l'avant-scène de l'espace créatif aux dépens d'autres projets qui auraient voulu tenir la vedette (« falta de ese espacio interior en el que debían haberse expandido »). Ainsi, ces ébauches sont associées métaphoriquement à l'image d'une ruine (« escombros ») dans la mesure où elles proviennent d'une totalité éclatée dont les débris font obstacle (« escollos ») entre l'artiste et la totalité recherchée : ces fragments, malgré leur incomplétude eidétique, sont suffisamment gênants pour empêcher l'édification de l'Œuvre (« llenaron [...] el terreno donde debía efectuarse la edificación »). L'ambivalence de l'inachevé y est manifeste : certes l'ébauche permet de caresser un idéal formel que Ribeyro souhaiterait concrétiser mais, en même temps, cette promesse d'achèvement peut le demeurer à jamais. Pourquoi ne pas s'en débarrasser, c'est-à-dire, « publier ce qui est inédit, conclure ce qui est digne d'être conclu, jeter ce qui ne peut pas être corrigé » ? La virtualité de l'inachevé est davantage séduisante que la réalité de l'achevé dans la mesure où elle contient une charge affective qui mise sur un avenir potentiellement couronné de succès.

Néanmoins, derrière les difficultés de parachèvement qu'il attribue à des raisons d'ordre pratique (« esta tarea exige [...] una rigurosa disciplina, un sentido de las

⁴³⁴ Très certainement, s'interrogeant sur sa propre « lenteur » dans la « gestation imaginaire » de l'œuvre à venir qui ne produit pour l'instant que des totalités non venues, Ribeyro souligne le segment suivant appartenant au journal d'André Gide (novembre 1903) que l'on retrouve dans son exemplaire de la *Correspondance (1909-1926)* (1952) entre Rainer Maria Rilke et André Gide, en précisant en marge « Yo / Lentitud » : « De même, l'efflorescence la plus admirable de l'homme exige une préalable torpeur. L'inconsciente gestation des grandes œuvres plonge l'artiste dans une sorte d'engourdissement stupide ; et n'y consentir point, prendre peur, vouloir redevenir trop tôt capable, avoir honte de ses hivers, voilà de quoi — pour en vouloir de plus nombreuses — étrangler et faire avorter chaque fleur » (voir A2. 27 : RILKE, Rainer Maria, et GIDE, André, *Correspondance (1909-1926)*, Paris, Corrêa, 1952, p. 156).

prioridades »), il existe une crainte bien plus significative, celle de sa propre mort (« una confianza en el tiempo de [la] que carezco »). En effet, le 1^{er} juillet 1974, un an et demi s'est écoulé depuis le début de sa première intervention chirurgicale à Paris le 12 janvier 1973 : « No veo las horas de que termine este año espantoso, en el que no he hecho más que sufrir sin interrupción desde el 12 de enero, día de mi primera operación »⁴³⁵. Hanté par sa propre finitude, comme le souligne sa veuve, Ribeyro tâche de survivre au quotidien plutôt que de vivre : « Un doctor me dijo que le daba seis meses, que no conocía a nadie que hubiera sido operado del estómago y del esófago que viva uno o dos años. Cada año que vivía era un año ganado a la vida »⁴³⁶. Face à l'hyperconscience de sa propre finitude, Ribeyro, comme nous l'avons vu, cherche à transcender sa personne historique par l'esthétique mais la pratique involontaire de l'inachevé est à double tranchant. Si Ribeyro a autant de mal à parachever ces *incipits*, s'il accumule autant d'îlots textuels qui ne parviennent pas à se souder, c'est parce que « la totalité close sur elle-même n'est pas artistique : est achevé ce qui est mort »⁴³⁷.

À ce propos, en suivant Christian Godin, une distinction s'impose entre « finir » et « terminer » : la plupart des publications organiques de Ribeyro est « terminée » mais ce n'est pas pour autant que l'œuvre est « finie ». En effet, « *terminer* une œuvre, c'est la mener matériellement à terme comme on dit d'un fœtus qui naît enfin, après la gestation et le travail de l'enfantement [et] *finir* une œuvre, c'est lui donner un caractère de totalité tel qu'il puisse constituer pour son propre créateur aussi bien que pour son contemplateur un motif de satisfaction »⁴³⁸. Par conséquent, ces « romans commencés » renvoient, d'une part, à l'impossible « terme » de l'œuvre qui, achevée, rappelle l'achèvement de sa personne historique et, d'autre part, à l'impossible « finition » de l'œuvre qui, inachevée, affirme « la liberté suprême du créateur contre tout ce qui peut l'écraser, la mort et le hasard, la nécessité et le public »⁴³⁹. Cette ambivalence de l'inachevé interdit donc toute séduction aveugle et, toujours en 1974, Ribeyro sera particulièrement attentif aux risques de détotalisation qu'elle comporte :

Está visto que la próxima novela que escriba, la última creo —si la escribo—, no la podré concebir mediante el esfuerzo de mi inteligencia sino que surgirá en mí como una iluminación, algo que

⁴³⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 17/08/73], *op. cit.*, p. 391.

⁴³⁶ Voir annexe D3.

⁴³⁷ GODIN, Christian, *La totalité*, IV, *op. cit.*, p. 130.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 131.

caiga en mi conciencia como un aerolito, desde terrenos ignotos de mi ser. Ello porque inútilmente hoy y en días anteriores he pasado en revista decenas de temas, motivos, personajes, situaciones, tramas que podrían incitarme a la escritura, pero que no despertaron en mí sino desdén o aburrimiento. En estas meditaciones me sedujo por un momento como tema —y título incluso— “La imposible novela”, pero rápidamente entreví en ella el peligro de que se convirtiese en cajón de sastre, es decir, en confesión de impotencia, o en esas novelas sobre la novela tan a la moda y que son producto más bien de espíritus mediocres o estériles. Si novela escribo, tendrá que ser novela de verdad. En este sentido, admirado la fe de Vargas Llosa en el género y su tenacidad en seguir escribiendo novelas-novelas, cuando gran parte de sus congéneres hacen acto de dimisión y no escriben sino parodias de novelas⁴⁴⁰.

À l'époque, Ribeyro a déjà « terminé » la totalité de ses romans : *Crónica de San Gabriel* (1960), *Los geniecillos dominicales* (1965) et *Cambio de guardia* (1976)⁴⁴¹. Ce roman à venir, comme ce fut le cas pour le livre total, fait l'objet d'un « prospectus » au sens barthien : il existe sous la modalité spéculative propre à *La tentación del fracaso* et s'annonce comme la fin d'une séquence (« la próxima novela que escriba, la última creo ») qui plus est incertaine (« si la escribo »). L'écriture d'un quatrième roman chez Ribeyro s'avère poussive, elle est le fruit d'une inertie plutôt que d'une véritable motivation : l'effort vers la concrétisation — modalité totalisante s'il en est — est d'emblée attribué à une force exogène qui le dépersonnalise (« algo que caiga en mi conciencia como un aerolito »). À deux mois d'écart, cette aboulie du 21 août 1974 s'explique, entre autres, par les mêmes raisons que le 1^{er} juillet 1974 : la démultiplication des « ébauches » est désormais celle des « dizaines de sujets, motifs, personnages, trames » qui s'accumulent dans leur hétérogénéité circonstancielle sans parvenir à intégrer une totalité homogène.

L'inachevé, c'est le moins que l'on puisse dire, ne suscite pas son enthousiasme : il est synonyme d'une im-perfection de l'œuvre propre qu'il oppose à la per-fection de son parangon totalisant, « la fe de Vargas Llosa en el género [de la novela] ». En quoi le mépris (« desdén ») et l'ennui (« aburrimiento ») traduisent chez Ribeyro une conscience des risques de la détotalisation ? Ces deux sentiments le poussent vers l'inaction, ils lui indiquent inconsciemment que ce chemin n'est pas à suivre : ces matériaux littéraires détotalisés pourraient faire l'objet d'un récit métalittéraire (« novela sobre la novela ») sur leur

⁴⁴⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 21/08/74], *op. cit.*, p. 420-421.

⁴⁴¹ Nous considérons que *Cambio de guardia* est terminé en 1974 alors que sa publication n'a lieu qu'en 1976 car, comme nous le verrons par la suite, ce roman était déjà prêt en 1966 : « Incluso *Cambio de guardia*, de haberse publicado en 1966, hubiera merecido otra lectura » (*ibid.*, [Paris, 30/12/77], p. 596).

impossible totalisation (« La imposible novela »). Cependant, Ribeyro range cette astuce sous la bannière d'une facilité propre à la modernité (« espíritus mediocres o estériles », « tan a la moda », « confesión de impotencia »), se posant ainsi et à nouveau dans une indifférence militante à l'égard de l'à-présent : son antimodernité lui interdit de résoudre l'inachevé par un métadiscours sur l'inachevé dans la mesure où son idéal d'une totalité organique l'encourage à rechercher une structure mimétique du monde qui ne se contente pas de gloser sur son impuissance à défaut de s'en donner les moyens. Ainsi, selon toute logique, la « roman sur le roman » s'oppose aux « romans-romans » car Ribeyro défend une définition orthodoxe du genre romanesque dans son rapport prioritairement mimétique du monde et, ensuite, accessoirement spéculaire du discours qui le compose. Le risque de l'inachevé est donc de se changer en une fin plutôt que de constituer un cheminement vers la finalité de l'achèvement. C'est pourquoi, en 1977, Ribeyro récuse de nouveau l'importance du *work in progress* au profit d'une esthétique classique de l'achevé, inséparable au demeurant d'une ontologie de la per-fectio :

Me pregunto a veces por qué no terminé las cosas comenzadas y que ahora otros realizan y se presentan como novedad. Esa novela de la cual existen tantos fragmentos y que presenta en forma alusiva o a veces directa la historia de mis amores juveniles. O la novela histórica o inspirada en la historia (*Atusparia*) abandonada hace una docena de años. Incluso *Cambio de guardia*, de haberse publicado en 1966, hubiera merecido otra lectura. Intuí nuevos caminos, pero no tuve el entusiasmo para recorrerlos o la fe o el estímulo. Perdida la ocasión, ya no me queda nada por hacer, que no sea o parezca imitación o influencia. Y mis otros proyectos —policíal, ciencia ficción, etc.— correrán la misma suerte, seguirán siendo un borrador, menos, una intuición, cuando ya los otros los hayan realizado. El arte literario, fatalmente, excluye los bosquejos y sólo acepta las realizaciones⁴⁴².

Trois ans plus tard, l'inachevé recèle des risques mais aussi des inconvénients : dans la mesure où, comme le souligne Isabelle Miller, « les arts narratifs, ou du moins inscrits dans le temps, les récits, le théâtre, le cinéma, la musique sont restés bien plus longtemps exigeants quant à la question du point final »⁴⁴³, la modalité totalisante de l'achèvement semble indispensable pour le genre romanesque mais surtout pour définir l'identité de l'auteur. Ainsi, ne pas achever, c'est aussi courir le risque de ne pas être associé à une ébauche dont le geste lui appartient (« no terminé las cosas comenzadas y que ahora otros realizan y se presentan

⁴⁴² *Ibid.*, [Paris, 30/12/77], p. 596.

⁴⁴³ MILLER, Isabelle, *Les inachevées : le goût de l'imparfait*, Paris, Seuil, 2008, p. 11.

como novedad »). L'évocation des totalités non avenues suit le même schéma qu'en 1974 : elle s'articule à une lassitude vis-à-vis de la contradiction radicale entre son projet artistique sur horizon totalisant et sa réalisation plutôt détotalisante (« Intuí nuevos caminos, pero no tuve el entusiasmo para recorrerlos o la fe o el estímulo »). Il en découle un sentiment de regret qui, *a posteriori*, associe donc totalité et autorité : l'inachevé, ni publié ni verbalisé, demeure sans auteur dans la virtualité la plus absolue : « Yo vivo en un mundo de papeles inéditos, al punto que si ponemos en una banza lo publicado y lo no publicado, ésta se inclinaría hacia lo segundo. Pero se trata de papeles desorganizados, de los que emergen sólo unas cuantas obras con cierta unidad y que podría aspirar al título de libros »⁴⁴⁴, déclare-t-il la même année dans un entretien avec Wolfgang A. Luchting.

Ces fragments — inconnus de la critique si ce n'est que par les traces que Ribeyro en laisse intentionnellement dans *La tentación del fracaso* — sont impossibles à dater et lui interdisent toute revendication d'originalité (« Perdida la ocasión, ya no me queda nada por hacer, que no sea o parezca imitación o influencia ») : ce hors-temps les détotalise à nouveau, leur faisant subir ainsi un deuxième anéantissement qui les éloigne de plus en plus d'une totalisation souhaitable, par exemple, dans un seul et même ouvrage et en respectant les règles canoniques du genre (« seguirán siendo un borrador, menos, una intuición, cuando ya los otros los hayan realizado »). Ribeyro en tire une vérité générale sur l'inachevé qui, à la lumière de ce qui précède, est à prendre comme une assertion personnelle : « El arte literario, fatalmente, excluye los bosquejos y sólo acepta las realizaciones ». Autrement dit, la littérature ne peut être que totalisante (achèvement des œuvres, respect des genres, association de l'achevé à la figure auctoriale) et toute détotalisation de sa matière (les *incipits*, les ébauches) n'est pas de la littérature. Pourquoi Ribeyro voudrait-il river notre regard sur l'image du piédestal en 1989 alors qu'elle symbolise l'antithèse d'une littérature achevée en 1977 ?

L'avertissement adressé par Luder/Ribeyro aux lecteurs en 1989 est à relire à la lumière des oscillations entre totalisation et détotalisation que l'inachevé actualise : « —Solo verán aire en el aire —dice Luder—. He puesto tanto empeño en construir el pedestal que ya no me quedaron fuerzas para levantar la estatua »⁴⁴⁵. La première phrase introduit une

⁴⁴⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par LUCHTING, Wolfgang A., « El encanto de la burguesía es discreto », *Escritores peruanos: qué piensan, qué dicen*, Lima, Editorial Ecoma, 1977, p. 47.

⁴⁴⁵ *Id.*, *Dichos de Luder*, *op. cit.*, p. 43.

restriction autour de l'adverbe « solo » qui suggère une condition tacite : on ne peut voir de l'« air dans l'air » que si considère que l'objet à contempler est la statue absente ; en revanche, quiconque s'arrêterait sur le piédestal ne pourrait que constater qu'il fait obstacle au regard et l'empêche de se perdre au loin. Ainsi, surgit un nouveau paradoxe : celui qui chercherait la totalité dans la statue-œuvre aurait emprunté un mauvais chemin herméneutique et, parallèlement, celui qui aurait cherché la totalité dans l'inachevé du piédestal se heurterait à un symbole tronqué, c'est-à-dire, insuffisant par rapport à un horizon totalisant⁴⁴⁶.

Néanmoins, la thématization des efforts est telle qu'elle nous invite à y regarder de plus près (« empeño », « fuerzas », « levantar ») : rétrospectivement, Ribeyro souhaite que nous revenions sur l'ensemble de ses difficultés pour atteindre la totalité organique parce que ce piédestal nous renseigne sur les idéaux esthétiques qui ont guidé son parcours. Par conséquent, l'inachevé est le signe de l'œuvre idéale qu'il a cherché à atteindre et de l'œuvre potentielle qui s'est construite au fil des détotalisations : plus largement, la dissémination du fragmentaire semble se résoudre dans la solidité⁴⁴⁷ de ce piédestal qui, malgré son incomplétude, représente le projet d'une écriture « pour ne pas se perdre soi-même dans le

⁴⁴⁶ Cette statue ne fut pas uniquement virtuelle, elle fut projetée et fabriquée par Ribeyro aux côtés de son ami Roberto Carusso Olivette, comme le confirme Alida de Ribeyro. Elle prit la forme d'un cube que Ribeyro chercha à poser sur un piédestal au Parc Monceau en 1986, symbole qui réapparaît d'ailleurs le 31 mars 1991 sur un feuillet dactylographié à Barranco (voir annexe A3. 1 : Feuillet dactylographié présenté lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana, Lima). On remarque que ce « cube polyforme » se caractérise par sa richesse chromatique et sa portée herméneutique : à l'instar des mobiles de Calder, les couleurs changent selon la perspective, de même que l'interprétation de chaque spectateur est déterminée par son point de vue. Ainsi, la richesse de l'inachevé, toujours à compléter par notre lecture, est signifiée par ce cube dont il ne reste que les arrêtes. Son contenu demeure invisible car, à l'image de l'œuvre, il est toujours à inventer : « Y le encantaba el parque Monceau, incluso hizo una escultura. [...] Éste es el prototipo. Es un cubo hecho sólo de aristas. Si Ud. lee acá: “D'après le cube polyforme”. Su amigo, Roberto Carusso Olivetti, hizo el mismo modelo que tenía Julio Ramón. Julio Ramón lo había pintado de cuatro colores. Tenía rojo. Julio Ramón dijo voy a dejar algo en el *parc* Monceau. Donde no había una estatua, fue y pegó su cubo para que se quedase. Era un cubo como de 70 x 70 cm. Debe haber sido como en el año 1986. Y a los tres días se lo llevaron. [...] Nadie había tomado fotos. Solamente queda el recuerdo en la memoria. Yo creo que era la base de una estatua. Como no había una estatua, él había decidido ir a pegar su cubo. Eran cuatro colores que usted no veía en el mismo momento » (voir annexe D3).

⁴⁴⁷ Nous avons rapproché cette solidité des matières tranhistoriques telles que la pierre ou le marbre parce que le piédestal, dans l'imaginaire occidental, renvoie spontanément à la statuaire romaine qui souvent se caractérise par la modalité détotalisante non pas de l'inachevé mais du cassé comme pour *La Victoire de Samothrace*. Ainsi, le piédestal recèle aussi la question de la pérennisation chez Ribeyro car, comme le rappelle Isabelle Miller, « [...] c'est la question du temps qui s'exprime dans les œuvres inachevées. Dimension étalée du temps avoué comme une composante nécessaire du travail de création, dimension en coupe du temps qui révèle quelque chose de la technique utilisée. Ainsi une œuvre inachevée se propose un peu comme une photographie, une captation du temps suspendu et du geste créatif » (MILLER, Isabelle, *Les inachevées*, op. cit., p. 12).

labryrinthe des jours et conserver le fil d'Ariane au milieu du chaos et de la fragmentation »⁴⁴⁸.

Si l'inachevé est perçu entre 1974 et 1977 comme une solution im-parfaite ou par défaut dans la recherche d'une totalisation organique, son ambivalence est désormais réinterprétée au profit du *non finito*, à savoir, « un inachèvement sinon recherché, du moins assumé »⁴⁴⁹ : cette hypothèse inverse les termes de l'œuvre classique car la revendication de l'incomplétude est le pendant d'une œuvre ouverte aussi bien sur la forme que sur le sens. Ainsi, la fin de l'œuvre ribeyrienne est porteuse d'une orientation critique dans l'interprétation des oscillations qui confrontent, superposent et entrecroisent totalisation et détotalisation : le non fini et l'im-perfection⁴⁵⁰ se retrouvent dans leur in-fini⁴⁵¹ qui rejoint aussi bien la modalité historique que la modalité esthétique classique d'une littérature éternelle et universelle dont le sens est sans cesse à compléter par notre lecture.

⁴⁴⁸ OSPINA, Galia, *Julio Ramón Ribeyro: una ilusión tentada por el fracaso*, op. cit., p. 50. La traduction nous appartient.

⁴⁴⁹ MILLER, Isabelle, *Les inachevées*, op. cit., p.11.

⁴⁵⁰ L'im-perfection de l'œuvre peut donc devenir une modalité de sa perfection aux yeux de la modernité comme il le souligne à propos de Flaubert sur son exemplaire de *Figures I* (1966) de Gérard Genette : « Lui-même trouvait l'*Éducation sentimentale* esthétiquement manquée, par défaut d'action, de perspective, de construction. Il ne voyait pas que ce livre était le premier à opérer cette *dédramatisation*, on voudrait presque dire *déromanisation* du roman par où commencerait toute la littérature moderne, ou plutôt il ressentait comme un défaut ce qui en est pour nous la qualité majeure. De *Bovary* à *Pécuchet*, Flaubert n'a cessé d'écrire des romans tout en *refusant* — sans le savoir, mais de tout son être— les exigences du discours romanesque. C'est ce refus qui nous importe, et la trace involontaire, presque imperceptible, d'ennui, d'indifférence, d'inattention, d'oubli, qui laisse sur une œuvre apparemment tendue vers une inutile perfection, et qui nous reste admirablement imparfaite, et comme absente d'elle-même » (voir annexe A2. 9 : GENETTE, Gérard, *Figures I*, Seuil, Coll. « Points », 1966, p. 243).

⁴⁵¹ À ce propos, il n'est pas anodin que le loisir préféré de Luder —personnage principal d'une œuvre fragmentaire— soit de s'isoler sur la terrasse de sa maison pour contempler l'in-fini de l'univers : « —Déjeme tranquilo —dice Luder a sus amigos que lo sorprenden tendido de espaldas en la azotea mirando el cielo estrellado—. Este es uno de los pocos recursos que me quedan para entrar en tratos con el infinito » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Dichos de Luder*, op. cit., p. 24).

CONCLUSION PARTIELLE À LA PREMIÈRE PARTIE

Ainsi, le processus de classicisation endogène se caractérise par une transition poétique et idéologique de l'avant-garde vers l'arrière-garde dont les oscillations, voire les contradictions, sont à mettre sur le compte d'une négociation avec la modernité et avec les circonstances personnelles de Ribeyro. On ne peut dissocier, par exemple, sa recherche d'une littérature perdurable ni de ses lectures du XIX^{ème} siècle français ou encore de son état de santé toujours fragilisé.

Cette perspective nous a permis de proposer une relecture du classicisme *ab origine*, monolithique si l'on veut, que de nombreux critiques relayent, en démontrant qu'il s'agit d'un aboutissement dialectique où interviennent des pressions circonstancielles, des lectures ou encore un penchant pour la tradition comme source intarissable d'enseignements aussi bien littéraires qu'éthiques. Aussi antimoderne qu'elle fût, la réflexion parafictionnelle de Ribeyro s'achemine vers une modernité autre, celle du regard puis de l'inachevé, qui l'inscrivent paradoxalement dans les inquiétudes les plus prégnantes de la postmodernité.

Néanmoins, bien qu'à partir de *Prosas apátridas* (1975), la réception européenne et latino-américaine semble changer de paradigme pour commencer à s'intéresser à cet oublié du *boom*, il n'en demeure pas moins que Ribeyro demeure exclu des prébendes commerciales et symboliques de ce phénomène. Cet écrivain « anachronique », dont les récits courts sont teintés de défaitisme à l'heure du « roman total » et des connotations épiques, n'a pas le profil pour réussir : timide, il reste en marge de l'*agôn* littéraire pour se consacrer progressivement à une esthétique décalée dont il est convaincu qu'il s'agit du meilleur tremplin pour atteindre une certaine pérennité.

Cependant, comme nous l'avons remarqué en introduction, il ne suffit pas de « penser » le classique, ou d'écrire « comme » un classique, pour le « devenir », car la sociocritique nous apprend que la classicisation demeure un phénomène complexe où interviennent des agents, des supports et des institutions qui se trouvent dans le hors-texte. Ce n'est que grâce à cette approche que l'on peut comprendre la principale et apparente contradiction qui fonde notre analyse dans cette deuxième partie. Comment un oublié du *boom* latino-américain peut-il devenir un classique dans son propre pays ?

DEUXIÈME PARTIE : Construire un classique

CHAP. 4 : FACE AUX CONTRAINTES D'UNE RÉCEPTION MITIGÉE

A. Une sous-estimation dans les histoires littéraires latino-américaines (1972-2001)

Avant de commencer, il nous appartient de distinguer, à des fins didactiques et à titre temporaire, trois périodes appartenant au processus complémentaire au classicisme endogène, à savoir sa classicisation exogène : d'abord, les années du *boom* (1959 et 1972), puis les années de sa réhabilitation progressive jusqu'à sa consécration internationale avec le prix Juan Rulfo (1972-1994) et, finalement, les années de sa classicisation définitive au Pérou (1994-2015). Cette première sous-partie s'applique à étudier les aléas de la réception ribeyrienne dans le canon critique international en tâchant d'identifier les mouvements herméneutiques qui interprètent et réinterprètent sa différence problématique, en nous intéressant à une quinzaine de manuels d'histoire de littérature latino-américaine publiés en Europe et en Amérique latine entre 1972 et 2001⁴⁵².

Aborder la question de l'exclusion de Ribeyro du canon latino-américain et européen, avant de nous intéresser à la transition vers son inclusion et sa classicisation dans le canon péruvien, revient à faire un choix méthodologique qui accorde une place de choix à sa réception critique sur ces supports connotés. Bien que les études sur la réception nous proposent une palette d'outils plus vaste, que nous utiliserons progressivement, il est pertinent de commencer par une approche du travail historiographique des critiques sur le plan diachronique parce que le propre de ces ouvrages consiste à dresser des inventaires normatifs qui historisent la littérature latino-américaine de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Par conséquent, dans la mesure où le canon est « institution socio-sémiotique, c'est-à-dire, un système de circulation de textes qui détermine leurs valeurs essentielles pour une société »⁴⁵³, nous partons du principe que ces manuels d'histoire de la littérature latino-américaine

⁴⁵² Les bornes chronologiques choisies correspondent au cadre historique où l'on retrouve la première et l'une des dernières mentions critiques à Ribeyro dans ce type d'ouvrage spécifique selon nos recherches en France entre 2011 et 2015.

⁴⁵³ JURISICH, Marcelo, « Lo que yace debajo: para qué sirve el canon literario », *Espéculo: revista de estudios literarios*, n° 38, mars-juin 2008, 13^{ème} année, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008 [Consulté le 28/02/13 dans: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/canonlit.html>]. La traduction nous appartient.

constituent un miroir privilégié où se reflètent en creux les attentes formelles et axiologiques des canons successifs auxquels l'œuvre de Ribeyro a été mesurée.

Par leurs silences, leurs allusions, leurs exaltations ponctuelles ou encore leur rigueur voire leur rigidité théorique, les auteurs de ces histoires dressent un tableau mouvant de la compatibilité ou de l'incompatibilité de l'œuvre de Ribeyro par rapport à des horizons d'attente tout aussi fluctuants qui nous renseignent sur leurs fondements épistémologiques : par exemple, la citation au sein d'une génération permet la construction d'une périodisation étayée par de travaux ultérieurs ; la synthèse des grands thèmes contribue à sa modélisation et nous renseigne sur la motivation des traits retenus ; ou encore, les discours métacritiques qui reviennent sur des interprétations antérieures témoignent de changements axiologiques.

Ce corpus critique a été publié en dehors du Pérou (Vénézuéla, Mexique) et en Espagne (Madrid, Barcelone) et, par conséquent, il relaye un placement de Ribeyro dans le canon latino-américain conçu par des étrangers qui ne peuvent pas matériellement se renseigner sur tous les contextes nationaux et sur tous les écrivains recensés malgré leur ambition encyclopédique. Il en découle que, souvent, Ribeyro est pensé par rapport à des référents livresques dans une perspective d'érudition qui tient peu compte des représentations nationales, au sens large, dans lesquelles interviennent des facteurs socio-historiques que nous étudierons dans les chapitres suivants. Le travail de recensement auquel s'attèlent ces ouvrages fournit des éléments contrastifs qui nous permettent de reconstituer les aléas de la réception de Ribeyro sous les espèces d'une sous-estimation qui révèle une approche partielle où le facteur national n'est pas pris en compte.

En ce sens, nous pourrions nous demander quelles sont les modalités de sous-estimation dans l'approche historiographique de Ribeyro et comment elles traduisent son exclusion partielle du canon latino-américain ? Nous verrons qu'à partir des années 1970 jusqu'à nos jours, la critique historiographique latino-américaine lui a réservé un sort mineur en le cantonnant à des comparaisons qui ne lui accordent pas une originalité propre, fût-elle son refus de toute originalité.

Si nous tenons compte de la chronologie du *boom* latino-américain proposée par Ángel Rama⁴⁵⁴, il apparaît que dans *América Latina en su literatura* (1972), César Fernández Moreno ne mentionne point Ribeyro dans l'index des noms d'auteurs car on passe de Darcy Ribeiro à Rui Ribeiro Courto⁴⁵⁵. Par ailleurs, la même année chez Auguste Geysse et Enrique Bagué dans *Los autores hispanoamericanos*⁴⁵⁶ (1972), nulle référence n'est faite à Ribeyro dans la catégorie « La tradition et le conte » car le seul péruvien cité est Ricardo Palma⁴⁵⁷, proposant une vision peu actualisée depuis le XIX^{ème} siècle. Plus tard, en 1986, Giuseppe Bellini inclut Ribeyro dans *Historia de la literatura hispanoamericana* car il a dépassé (« haber abandonado por ») un postulat indigéniste (« novela indianista »), apparemment trop daté, en intégrant à son tour les sujets les plus remarquables de la fiction européenne dans son versant psychologiste :

La nota de protesta parece que se vincula algunas veces a la novela indianista, por su denuncia tajante de los desequilibrios y las violencias que marcan dolorosamente la sociedad peruana, situación que también denuncia el escritor cuando parece haber abandonado el acento localista por escenarios y temas que recuperan, y no de manera pasiva, los más destacados de la narrativa europea, en una dominante de carácter psicológico⁴⁵⁸.

Ribeyro est digne d'entrer dans son anthologie parce qu'il se serait lui aussi, au même titre que ses collègues du *boom*, aventuré dans les méandres de la subjectivité en délaissant ce prétendu engagement tellurique qui marqua ses débuts. Cette assertion est fort contestable à plusieurs égards mais nous n'en retiendrons que la dimension idéologique qui dessine un double paradigme latino-américain et européen, le premier ayant besoin du deuxième pour se

⁴⁵⁴ La périodisation du *boom* a fait l'objet d'une longue polémique depuis ses origines. Dans « El *boom* en perspectiva » (1984), Ángel Rama précise que plusieurs critiques s'accordent à arrêter le phénomène en 1972 — au lendemain du « caso Padilla » et un an avant le coup d'état au Chili — mais la date de clôture peut être avancée jusqu'en 1967 avec la publication de *Cien años de soledad* de García Márquez. Quant à ses débuts, Rama s'appuie sur les premiers tirages conséquents de Cortázar pour choisir l'année 1964, tout en soulignant l'existence d'un amont immédiat entre 1959 et 1964 où il cite, d'ailleurs, la publication de *Crónica de San Gabriel* (1961) de Ribeyro (voir RAMA, Ángel, « El *boom* en perspectiva », in VIÑAS, David et alii., *Más allá del boom: literatura y mercado*, Mexico, Marcha Editores, 1981, p. 87-90). Notre réflexion s'inscrit donc dans l'amplitude de ce cadre chronologique (1959-1972) où Ribeyro publie deux romans (*Crónica de San Gabriel*, 1961 ; *Los geniecillos dominicales*, 1965) et trois recueils de récits courts (*Las botellas y los hombres*, 1964 ; *Tres historias sublevantes*, 1964 ; *Los cautivos*, 1972). Plus largement, bien que Ribeyro appartienne à la « Generación del 50 » au Pérou, il est convenu de l'associer — par omission — au *boom* latino-américain parce qu'il habitait à Paris à l'époque où la ville était le centre des convergences intellectuelles, éditoriales et personnelles des autres auteurs qui seront portés vers une reconnaissance panhispanique.

⁴⁵⁵ FERNÁNDEZ MORENO, César (Éd.), *América Latina en su literatura*, Mexico, Siglo Veintiuno/Unesco, 1972, p. 87.

⁴⁵⁶ GEYSSE, Auguste et BAGUÉ, Enrique (Éds.), *Los autores hispanoamericanos*, Paris, Bordas, 1972, p. 181.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p.188.

⁴⁵⁸ BELLINI, Giuseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1986, p. 581.

hisser au rang d'universel depuis le modernisme : aux yeux de Bellini, Ribeyro gagne en intérêt parce qu'il s'ouvre à d'autres influences occidentales plus cotées. Cependant, sa valorisation n'est que partielle puisque le préfixe –ista dans « localista » traduit une sous-estimation de ses premiers recueils qui sont effectivement imprégnés par le néoréalisme italien et par le progressisme intellectuel de l'après-guerre qui privilégient des scénarios ancrés dans la réalité nationale.

Plus tard, dans *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* (1988), Cedomil Goic prolonge cette perspective comparatiste qui s'abstient de reconnaître une originalité propre à Ribeyro en le pensant systématiquement « par rapport à » des référents qui sont censés juger de sa pertinence artistique : « En este momento es la generación siguiente [1950] la que debe vencer el influjo de estos maestros de la novela [Onetti, Bioy Casares, Rulfo]. Pertenece a esta generación [...] el peruano Julio Ramón Ribeyro (1929), autor de *Crónica de San Gabriel* (1960) [...] »⁴⁵⁹. Il s'agit plutôt d'une lecture critique, voire d'une généralisation *a posteriori* qui est peut-être valable pour la « Generación del 50 » dans son versant romanesque mais pas vraiment pour l'œuvre de Ribeyro : de nouveau, cette inexactitude témoigne d'une approche méthodologique assez floue qui ne se donne pas la peine de définir la spécificité du cas ribeyrien — pleinement conscient du tout-a-été-dit — avant de le placer dans une dialectique historique de confrontation.

Au lendemain de son décès en 1994 et plus largement dans les années 1990, les histoires littéraires n'accèdent toujours pas à une compréhension différentielle et différenciée de Ribeyro car elles se limitent à le valoriser certes par rapport à la « Generación del 50 » mais en le cantonnant à un protagonisme dans cette période. En effet, Teodosio Fernández, Selena Millares et Eduardo Becerra dans *Historia de la literatura hispanoamericana* (1995) considèrent qu'il s'agit du « représentant le plus significatif de la génération appartenant à la moitié du siècle au Pérou »⁴⁶⁰. En le mettant ainsi au-dessus de Congrains ou Zavaleta, par exemple, ces critiques font de Ribeyro le paradigme d'une génération, l'écrivain modèle qui condense ses techniques et excelle dans l'expression de ses inquiétudes. Cependant, aussi pertinente soit-elle dans un manuel d'histoire littéraire latino-américaine, cette louange insère

⁴⁵⁹ GOIC, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana : época contemporánea*, III, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, p. 439.

⁴⁶⁰ FERNÁNDEZ, Teodosio, MILLARES, Selena et BECERRA, Eduardo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Universitas S.A., 1995, p. 380. La traduction nous appartient.

Ribeyro dans un canon restreint : il ne brille ni dans le canon latino-américain, ni dans le canon national mais uniquement dans un canon générationnel. L'étroitesse symbolique du comparant « génération appartenant à la moitié du siècle au Pérou » dessert le comparé « Ribeyro » que l'on confine à une période partielle de l'histoire globale à laquelle il ne peut prétendre pour l'instant. Ce même phénomène est constaté la même année chez Mirla Alcibíades dans *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (1995) qui affirme que c'est grâce à *Los geniecillos dominicales* que Ribeyro a droit de cité parmi les auteurs de la « littérature urbaine » alors qu'il est plus vieux que certains auteurs mentionnés ou du moins leur contemporain :

Esa preocupación por la realidad citadina que manifiesta Ribeyro en esta novela, ha permitido que se le incluya al lado de los escritores que cultivan la llamada "narrativa urbana". Además de su nombre, dentro de este grupo se mencionan los de Luis Loayza (V.), Enrique Congrains (V.), Carlos Zavaleta (V.), Osvaldo [sic] Reynoso, Mario Vargas Llosa (V.) Alfredo Bryce Echenique (V.)⁴⁶¹.

La démarche critique d'Alcibíades accentue la sous-estimation introduite par Teodosio Fernández, Selena Millares et Eduardo Becerra : certes la *Historia de la literatura hispanoamericana* (1995) circonscrit l'apport de Ribeyro à un canon générationnel, donc mineur, mais le *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (1995) va au-delà en privant Ribeyro de son rôle historique parmi les fondateurs de la « narrativa urbana » pour en faire un écrivain qui est venu s'y greffer. À lire cette périodisation, il semblerait que l'histoire a rendu un service à Ribeyro en lui octroyant le droit de figurer aux côtés (« al lado de ») et donc sur un pied d'égalité avec d'autres plumes qui ont permis la transition de la thématique rurale indigéniste antérieure à 1950 vers une thématique urbaine sensible aux transformations de Lima.

Cette réécriture du passé littéraire s'appuie sur l'excentration de Ribeyro par rapport au canon du *boom* : marginalisé depuis une quarantaine d'années, il est plus facile de tomber dans de telles généralisations dans la mesure où la tradition historiographique précédente est faible. En effet, il serait plus exact d'affirmer que *Los geniecillos dominicales* (1965) constituent le premier roman urbain d'un écrivain qui avait déjà abondé dans la littérature

⁴⁶¹ ALCIBÍADES R., Mirla, « RIBEYRO, Julio Ramón », in MEDINA, José Ramón (Dir.), *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho / Monte Avila Editores Latinoamericana, 1995, p. 4100.

urbaine dès *Los gallinazos sin plumas* (1955) — au même titre d'ailleurs que Vargas Llosa avec *Los jefes* (1959) ou Reynoso avec *Los inocentes* (1961). Par la suite, en revenant à la tendance restrictive de *Historia de la literatura hispanoamericana* (1995), l'argentin César Aira dans *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001) fait la synthèse des approches historiographiques précédentes tout en donnant dans les mêmes inexactitudes et sous-estimations :

Considerado el mejor de los cuentistas actuales del Perú, Ribeyro representa con excelencia la ficción urbana, o más bien de suburbios, que iniciaron a mediados de la década de 1950 él mismo y su compañero de promoción Congrains Martín [sic] [...] Por otro lado, fue un excelente crítico literario, aun cuando no reunió este tipo de trabajos en un libro [...]. Su primer volumen de cuentos fue *Los gallinazos sin plumas* (1955), del que se ha vuelto un clásico el relato que da título al libro, magistral estampa dickensiana de los muladares de Lima. Y en 1975 [apareció] un breve libro, *Prosas apátridas*, reflexiones más bien insignificantes sobre esto o lo otro, escépticas y desencantadas, en el estilo de Cioran, aunque sin el pretencioso nihilismo del rumano. En 1992 Ribeyro ganó el premio Juan Rulfo, y murió en 1993⁴⁶².

Précisons, tout d'abord, que le statut épistémologique de ce dictionnaire n'est pas tout à fait le même que celui sur lesquels nous venons de travailler : en effet, bien qu'il en reprenne le format par entrées, il s'agit avant tout d'un dictionnaire personnel ou d'un dictionnaire amoureux, c'est-à-dire subjectif et privilégiant l'essai, comme ceux publiés en France chez Plon depuis 2000. Cette approche autorise certainement quelques écarts par rapport à la vérité historique qui n'entament pas cependant la finesse de sa lecture : Ribeyro ne remporte pas le Rulfo en 1992 mais en 1994, il ne décède pas en 1993 mais en 1994 et son œuvre critique n'est pas restée inédite (« cuando no reunió este tipo de trabajos en un libro ») car elle fut publiée en 1976 dans *La caza sutil*.

Ceci étant, Aira perçoit le trait classique de l'excellence chez Ribeyro (« el mejor ») mais il s'empresse de le cantonner au Pérou et à un passé récent (« de los cuentistas actuales »). Comme le souligne Annie Rouxel, il y a des degrés de classicisation « selon que l'on est reconnu classique dans l'absolu ou classique d'un domaine, celui-ci étant lui-même affecté d'une valeur sociale dans une hiérarchie interne au littéraire »⁴⁶³. Dans la mesure où

⁴⁶² AIRA, César, *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 2001, p. 473-474.

⁴⁶³ ROUXEL, Annie, « Usure et renouvellement des corpus : l'école comme instance de classicisation », in LOUICHON, Brigitte, et ROUXEL, Annie (Éds.), *Du corpus scolaire à la bibliothèque intérieure*, Actes des 192

Aira rajoute deux compléments, la classicité pressentie est doublement restreinte car il existe des « classiques (sans complément) — ceux qui disposent d'une aura extra-scolaire et que l'on nomme parfois classiques culturels —, [et des] classiques d'un genre ou d'une époque, classiques d'un sous-genre ou d'une catégorie esthétique circonscrite dans le temps »⁴⁶⁴. Plus les spécifications sont précises, plus Ribeyro est éloigné de la valeur absolue du classique prototypique.

Ainsi, les modalités de sous-estimation de Ribeyro dans l'approche méthodologique des manuels d'histoire littéraire latino-américaine entre 1961 et 2001 s'articulent autour d'un comparatisme restrictif. Bien que toute historisation requière une insertion au milieu de modèles, courants et contemporains, le traitement historiographique de Ribeyro accuse plus visiblement des choix orientés où Ribeyro est systématiquement pensé « par rapport à » sans lui reconnaître une spécificité propre. Ces mouvements de contraste traduisent une faible perception de classicité à l'étranger dans la mesure où l'ajout de « compléments » réduit l'excellence de son œuvre à des champs moins transversaux. Cette vision partielle semble avoir été héritée du décalage entre les attentes axiologiques du *boom* et l'œuvre de Ribeyro : pour des raisons générationnelles (les années soixante correspondent à la trentaine de Ribeyro, une tranche d'âge qu'il partage avec García Márquez) et pour des raisons contextuelles (il habite à Paris et plus largement en Europe au moment de cette explosion éditoriale alors qu'il est latino-américain et écrivain), Ribeyro est assimilé à cette période en l'occurrence par omission.

Ce rapprochement que nous avons tenté d'éclaircir par l'étude métadiscursive de ces histoires littéraires dessine l'image de l'œuvre ribeyrienne dans le canon latino-américain. Cependant, son exclusion partielle en Amérique latine s'est accentuée dans la mesure où elle est venue s'ajouter à une réception exotiste en Europe : des deux côtés de l'Atlantique, le succès de Ribeyro demeure mitigé à cause de certains traits poétiques qui s'avèrent problématiques par rapport à ces deux horizons d'attente.

neuvièmes rencontres des chercheurs en didactique de la littérature, Université de Bordeaux 4, IUFM d'Aquitaine et Université de Bordeaux 3, 4, 5 et 6 avril 2008, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 121.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

B. L'approche exotiste dans la réception française : du subi vers l'assumé

Cette tiédeur du canon latino-américain, perceptible sur un support épistémologiquement aussi connoté que les histoires littéraires, nous renseigne sur l'image d'une œuvre qui s'est essentiellement produite en Europe, en France et, plus précisément, à Paris. Cet élément en apparence purement contextuel s'avère déterminant pour comprendre sa réception mitigée : malgré les va-et-viens de Ribeyro entre son pays d'origine et son pays d'accueil entre 1953 et 1990, ces quarante ans passés à Paris sont autant d'années à être confronté aux regards locaux sur son œuvre. Participant ne serait-ce que par son choix de résidence au *boom* et à ses conséquences sur la réception française de la littérature latino-américaine, la lecture et la non-lecture de Ribeyro découlent d'un contexte déterminé par des figures aussi influentes que García Márquez et Vargas Llosa, surtout après la traduction française de *Cent ans de solitude* (1968) par Claude et Carmen Durand et de *La ville et les chiens* (1966) par Bernard Lesfargues.

Par ailleurs, sa réception subit une approche exotiste qui, selon Jean-Marc Moura, « résiderait dans l'excessive attention aux formes petites-bourgeoises de consommation de l'étranger »⁴⁶⁵, attention encouragée par la massification des publications au cœur des Trente Glorieuses mais aussi, sur un registre différent, par des collections de qualité telles que « La Croix du Sud » chez Gallimard dirigée par Roger Caillois entre 1952 et 1970. Très vite, comme lors d'une interview avec Christian Giudicelli en 1969 sur *France Culture*, ses talentueux et jeunes collègues l'obligent à se repositionner par rapport à leur succès : « Christian Giudicelli (CG) : Comment vous définiriez-vous par rapport aux écrivains latino-américains ? / Julio Ramón Ribeyro (JRR) : Je pourrais me définir comme un *outsider* du fait que je n'appartiens pas à ce qu'on appelle maintenant le *boom* littéraire de l'Amérique latine »⁴⁶⁶.

Presque à l'autre extrême de la chronologie établie par Rama, Ribeyro choisit de se définir sous l'angle valorisant de l'« *outsider* », non pas comme un bon perdant mais comme

⁴⁶⁵ MOURA, Jean-Marc, *La littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au XX^{ème} siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 21.

⁴⁶⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, interview radiophonique par GIUDICELLI, Christian et VRIGNY, Roger, « Les matinées de France Culture » [Paris, 10/04/69], *France Culture*, Production ORTF, minutage : 10 H, 02 min., 35 s. — 10 H, 04 min., 17 s., [Consulté le 10/10/14 à l'Inathèque (n° de notice : PHD99209951)].

un artiste qui n'a pas voulu se prêter au jeu du *boom*, pour mieux attaquer ensuite : « JRR : Le *boom* c'est plutôt un petit nombre d'écrivains d'Amérique latine qui ont eu dernièrement un grand succès. Par exemple, Julio Cortázar, argentin ; García Márquez, colombien »⁴⁶⁷. Réduisant la portée (« dernièrement ») et l'étendue de bénéficiaires (« petit nombre ») de ce tremplin médiatique, on voit combien la décennie qui vient de s'écouler l'a obligé à assumer une attitude défensive et distinctive pour se faire entendre malgré tout dans le champ littéraire français.

Cette impression d'être confondu avec ce « petit nombre d'écrivains d'Amérique latine qui ont eu dernièrement un grand succès » — qui n'est certainement pas dénuée d'une envie de bénéficier de leur visibilité — est fortement confortée par un certain nombre de réflexions sur l'horizon d'attente exotiste français notamment autour des années 1960 et de la publication française de *Crónica de San Gabriel* (1969) mais aussi tout au long de sa carrière jusqu'à la fin des années 1980. À la lumière des dynamiques d'attraction et de répulsion entre cette réception exotiste qui fera de *Crónica de San Gabriel* un « Gran Meaulnes de los Andes »⁴⁶⁸ (Paul Morelle) tout en restant indifférente à ce « mundo más bien sórdido, defectista, donde no ocurre nada grandioso »⁴⁶⁹ qui se dessine ailleurs dans son œuvre, nous étudierons comment Ribeyro sillonne ces attentes herméneutiques qui parfois lui profitent et parfois le desservent dans un cheminement d'un exotisme subi vers une différence assumée.

En effet, paradoxalement, traduit dans six langues européennes entre 1961 et 2013⁴⁷⁰, Ribeyro déplore cette approche avec laquelle il doit apprendre à composer en plus de la tiédeur du canon latino-américain que nous avons étudiée dans la sous-partie précédente. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur la réception exotiste qui nimbe l'histoire et la promotion éditoriale de la traduction française de *Crónica de San Gabriel* en 1969 en nous appuyant notamment sur son journal intime et sur les interviews radiophoniques qu'il accorda à *France Culture*. Puis, dans un deuxième temps, nous verrons qu'à partir des années 1970

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ PORTUGAL, Ana María, « Ribeyro y su obsesión por el tiempo » [08/08/71], *Suceso*, supplément du journal *Correo*, sans numérotation.

⁴⁶⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 13/01/76], *op. cit.*, p. 482-483.

⁴⁷⁰ Pour une liste indicative des traductions européennes de Ribeyro jusqu'en 2002, voir MINARDI, Giovanna, *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro : teoría y práctica*, *op. cit.*, p. 226 et suivantes. Ici, en l'occurrence, voir RIBEYRO, Julio Ramón, *Auf offner See*, Munich, Nymphenburger Verlagshandlung, traduction de Wolfgang A. Luchting, 1961, ainsi que RIBEYRO, Julio Ramón, *Solo per i fumatori*, Rome, La Nuova Frontiera, traduction de Nicoletta Santoni, 2013.

jusqu'aux années 1980, Ribeyro assumera la différence antiépique de sa littérature par contraste avec les autres écrivains du *boom* en renversant ainsi les termes de cette attente exotiste.

Le tout premier roman de Ribeyro, *Crónica de San Gabriel*, est publié à Lima en 1960 et traduit ensuite en allemand — certainement grâce aux bons soins de Wolfgang A. Luchting — puis en hollandais trois ans plus tard en 1964 : dès sa parution au Pérou, il remporte le Premio Nacional de Novela (1961) dont le retentissement est notoire. De retour à Paris au début des années 1960, Ribeyro ne réussira à le faire publier en français qu'en 1969 dans la collection « La Croix du Sud » chez Gallimard dans une traduction de Clotilde Bernardi Pradal : ce long délai de neuf ans ne sera pas à l'image du succès européen que connaîtra cet ouvrage. Auparavant, dès 1961, *Crónica de San Gabriel* avait été proposé aux Éditions du Seuil qui le refusent pour une raison pour le moins étonnante : « Documento gracioso: carta de ediciones Du Seuil rechazando mi novela (*Crónica de San Gabriel*). [...] El lector habla de una “aplastante influencia” de Faulkner. Ahora bien, jamás en mi vida he leído una sola línea de Faulkner »⁴⁷¹.

Le reproche porte sur une influence mal assimilée, un calque qui en fait n'en est pas un. Cependant, ce jugement hâtif nous fournit un premier élément annonciateur de l'attente exotiste à laquelle il sera confronté systématiquement en France : Ribeyro ferait du Faulkner alors qu'on déduit que ce péruvien de trente-deux ans serait censé s'inscrire, comme le souligne Françoise Aubès, dans la continuité des stéréotypes véhiculés par les premiers voyageurs au Pérou (Amédée Frézier, Charles Marie de La Condamine), en passant par les partisans de cet exotisme dans les années 1920 tels que Ventura García Calderón, jusqu'à la moitié du XX^{ème} siècle où « l'indigénisme d'un Ciro Alegria ou d'un José María Arguedas revisitera ces représentations falsifiées de l'Indien, mais [dont] le tourisme de masse qui se développe[ra] à la fin des années soixante entretien[dra] et réactualise[ra] les vieux clichés »⁴⁷². Ce premier retour exotiste suscite une réflexion dès 1963 à propos du poids des représentations sur le Pérou :

Lucho Loayza tiene en gran parte razón cuando dice que el Perú no ha vuelto a dar desde el incario una imagen universal de sí mismo. Digo en parte porque creo que, para el europeo, a la imagen del

⁴⁷¹ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 24/04/61], *op. cit.*, p. 230-231.

⁴⁷² AUBÈS, Françoise, « El Condor pasa : analyse de l'évolution des stéréotypes sur le Pérou », in AUBÈS, Françoise et MORCILLO, Françoise, *Si loin si près : l'exotisme aujourd'hui*, Clamecy, Klincksieck, 2011, p. 59.

peruano inca y con plumas que se exportó durante la conquista y la colonia se ha superpuesto la imagen, exportada durante nuestros 150 años de vida republicana, del general ignorante y bravucón, que vive del cuartelazo y gobierna con los pies. Cuando alguien se entera de que somos del Perú no dice ya tanto: “Ah, los incas”, sino “Ah, los generales, la revolución”. Pero en todo caso, lo importante en la observación de Loayza es que la imagen que tiene el mundo de nosotros es una imagen anticuada, o estereotipada, que tiende a perpetuarse. ¿Cómo puede modificar un país su imagen universal ? Solamente mediante una inesperada transformación, que no puede ser otra que la producida por una revolución social⁴⁷³.

L’attente exotiste contenue dans la réponse des éditions du Seuil en 1961 pose la question du rapport entre nationalité de l’artiste et thématique d’écriture car, aussi bien en France qu’ailleurs, « [...] chaque écrivain est situé d’abord, inéluctablement, dans l’espace mondial, par la place qu’y occupe l’espace littéraire national dont il est issu »⁴⁷⁴. En effet, cette expectative a du mal à être déjouée dans la mesure où Ribeyro conçoit une image d’écrivain détaché de sa société d’origine et, par conséquent, incapable à lui seul de nuancer les excès et les rigidités d’un imaginaire étranger. En donnant raison à Loayza (« tiene en gran parte razón »), Ribeyro plaide pour sa cause, pour une œuvre confrontée à des stéréotypes ankylosés : le topos mythique et pittoresque du « péruvien inca [...] avec des plumas que l’on exporta pendant la conquête et l’époque coloniale » — appuyé par une tradition coloniale française qui encourageait les approches essentialistes et exotisantes de l’étranger à l’instar d’un Pierre Loti — n’a pu être remplacé que par l’image tout aussi schématique et d’ailleurs inexacte du « général ignorant et bravache, qui ne cesse d’organiser des coups d’état et gouverne avec les pieds ».

Ce pré-jugé introduit le référent politique latino-américain du « caudillo » dans une histoire péruvienne contemporaine exempte de figures aussi universelles qu’un Fidel Castro après 1959 : en effet, s’il faut retenir *un* général au XX^{ème} siècle et *une* révolution dont le retentissement international a été non négligeable, il faudra attendre l’arrivée du « socialisme cholo » avec Velasco Alvarado en 1968. En ce sens, pour défaire cet amalgame propre au contexte post-révolutionnaire et engagé des années 1960, Ribeyro propose « una inesperada transformación [...] que no puede ser otra que la producida por una revolución social » : selon Dunia Gras, en analysant « les circonstances qui impliquent une lecture déterminée, biaisée, de la part d’une grande partie du public européen, incarnée par le prototype de l’intellectuel

⁴⁷³ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 1963], *op. cit.*, p. 275-276.

⁴⁷⁴ CASANOVA, Pascale, *La république mondiale des Lettres* [1999], Paris, Éditions du Seuil, 2008, p.71.

engagé, sympathisant de gauche, qui constitue le principal récepteur de la production latino-américaine à l'époque »⁴⁷⁵, Ribeyro postule qu'il n'y a donc que la collectivité nationale d'origine qui peut contribuer à un changement d'approche sur l'artiste étranger. Cette perspective idéaliste traduit cependant un malaise personnel à l'égard des visions réductrices que la France plaque de près ou de loin sur son œuvre et qui se poursuit, par exemple, dans un article de critique cinématographique publié dans *La Prensa* en 1965 à propos du film *Viva María* (1965) de Louis Malle :

Viva María, con Brigitte Bardot, es un film que interesa especialmente a los latinoamericanos, no solo porque su acción transcurre en nuestro continente, sino porque es muy revelador acerca de la óptica con que un europeo, para el caso un francés, trata de temas relacionados con nuestros hábitos políticos y sociales [...]. Latinoamérica ha sido para los artistas franceses, sobre todo a partir del siglo XVIII, un maravilloso arsenal de temas pintorescos. Con la misma avidez que sobre el Oriente mahometano o sobre la España romántica, el francés se lanza sobre América Latina en busca de exotismo. De la ópera *Las indias galantes* de Rameau hasta el film *Orfeo negro* de Marcel Camus, pasando por el drama *Alcira* de Voltaire, se asiste al mismo proceso: la apropiación con fines puramente estéticos, de un decorado geográfico humano, al cual se es externo por completo. El resultado es el error, el anacronismo, la falsificación o la simple imitación⁴⁷⁶.

La conversation avec Loayza en 1963 a lieu dans un contexte où Ribeyro cherche toujours à faire publier *Crónica de San Gabriel*, sans succès : son roman ne correspond ni lointainement à ce passé incasique idéalisé ni surtout aux lieux communs d'une Amérique latine engagée conformément au climat intellectuel parisien où domine la figure de Sartre, récemment en visite à Cuba. À nouveau, deux ans plus tard en 1965, se pose la question du regard exotiste français qui fantasme toujours à propos des « génér[aux] ignorant[s] et bravache[s] » cette-fois ci au Mexique, un pays qui traversa bel et bien une révolution mondiale connue grâce aussi à des films tels que *El compadre Mendoza* (1934) ou *Vámonos con Pancho Villa* (1935) de Fernando de Fuentes. Désormais, contrairement à la première remarque de 1963, Ribeyro cerne non seulement le problème mais il l'illustre par l'analyse d'un film qui schématise le processus révolutionnaire à des fins comiques sous la modalité de la caricature, du grotesque et du quiproquo pour le grand public français. Le

⁴⁷⁵ GRAS, Dunia, « Otra cara del éxito: Julio Ramón Ribeyro y *La tentación del fracaso* », in LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel et MORALES SARAVIA, José (Éds.), *op. cit.*, p. 94. La traduction nous appartient.

⁴⁷⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, « Realidad del film *Viva María* » [Lima, 17/12/65, *La Prensa*, 1965, p. 19], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 57.

titre de cet article publié à Lima, « Realidad del film *Viva María* », annonce une contre-offensive autour du rapport entre fiction et réalité à l'égard des stéréotypes qu'il consigne depuis 1961.

Bien que l'humour autorise une *mimésis* grossière, ce récit présente trois travers propres de l'exotisme : « l'erreur, l'anachronisme, la falsification ou la simple imitation ». À chaque fois, le problème est d'ordre logique mais surtout poétique car il porte sur l'inadéquation flagrante entre les représentants (la Révolution mexicaine, ses acteurs, ses processus) et les représentés (« [...] dos cantantes de *music-hall* [...] encabeza[n] una revolución popular, [...] una paloma amaestrada lan[za] granadas contra un nido de ametralladoras, [...] se acud[e] al servicio de acróbatas profesionales para tomar por asalto el Palacio de Gobierno »⁴⁷⁷).

Dans la lignée, avant la lettre, d'un Edward Saïd dans *L'orientalisme* (1978), Ribeyro s'attèle brièvement à une archéologie des savoirs européens et plus précisément français sur l'ailleurs où l'Orient et l'aire hispanique — d'*Hernani* (1830) d'Hugo jusqu'à *Ecuador* (1939) de Michaux — constituent un prétexte esthétique (« un decorado geográfico humano ») pour laisser libre cours à une rêverie collective émancipée de toute vraisemblance : dans l'opéra-ballet des *Indes Galantes* (1735) de Rameau, qui fut d'ailleurs joué à l'opéra royal de Versailles en 1957 et dont Ribeyro a peut-être eu vent, ces tableaux exotiques s'ancrent à la fois en Perse, en Turquie et au Pérou dans une géographie amalgamatique.

Cet amont critique en 1965 prolonge donc une réflexion sur le terrain exotiste français à la fin des années 1960 qui influencera directement la réception de la traduction de *Chronique de San Gabriel* (1969). En effet, le 10 et le 17 avril 1969, Ribeyro est invité à deux reprises sur *France Culture* pour deux interviews, inconnues jusqu'à présent dans la critique ribeyrienne, qui témoignent de ce terrain que nous avons présenté :

[Musique andine avec harpe (minutage : 10H, 03 min. 01. s. — 10H, 06 min. 6 s.) : LOS INCAS, "A orillas del Titicaca"]. Roger Vrigny (RV) : Intermède musical par Georges Léonce Guinot, je m'aperçois que vous restez toujours dans le Pérou, nous restons toujours avec notre invité, celui de Christian Giudicelli, l'écrivain Ribeyro. Je vois la pochette des disques que vous avez choisis, Los Incas. / Georges Léonce Guinot (GLG) : Oui, Los Incas ce sont trois péruviens qui ont essayé de

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 57-58.

rendre acceptable pour des oreilles mondiales, enfin, européennes, un certain nombre de chants folkloriques. Ainsi, nous venons d'entendre à l'instant « Sur les rives du Titicaca » et les paroles pourraient très bien être d'un parolier romantique français, par exemple [il traduit]. / RV : S'intéresse-t-on aujourd'hui à la musique des Incas ? / GLG : On s'intéresse à la musique des Incas de la même façon qu'on s'est intéressé aux musiques folkloriques hongroises ou roumaines [...]. À titre d'exemple, je voudrais vous faire écouter un passage d'un disque consacré à la musique rituelle [...], c'est une danse rituelle araucane, un rythme de sorcier pour chasser la fièvre du corps d'un enfant malade [Musique araucane (minutage : 10 H, 07 min. 51 s. — 10 H, 09 min. 30 s.)]. / RV : Après l'écoute de cette musique fortement teintée d'exotisme, je crois, Georges Guinot, que vous allez nous proposer par contraste une musique très européenne. / GLG : C'est la célèbre *Périchole* d'Offenbach, qui est d'ailleurs inspirée de Mérimée, et la scène se passe à Lima ! [OFFENBACH, « Le conquérant dit à sa jeune indienne » (minutage : 10H, 09 min. 56. s. — 10H, 12 min. 00 s.)]. / RV : Effectivement, je crois que nous sommes très loin du Pérou [gloussissements]⁴⁷⁸.

L'émission radiophonique du 10 avril 1969 présentée par Christian Giudicelli et Roger Vrigny, « Les matinées de France Culture », vient de consacrer un bref entretien à Ribeyro à propos de la traduction française de son premier roman dont on connaît la célèbre et révélatrice anecdote : sur le rabat de la première édition chez Gallimard, la photo de Ribeyro a été changée par celle d'un homme noir, probablement un portugais homonyme d'origine africaine⁴⁷⁹, et d'ailleurs, comme le remarque la revue *Caretas* dans un article du 14 août 1969 : « la “maldición” no terminó allí: el eminente crítico Claude Couffon se ocupó elogiosamente de la obra de Ribeyro en un extenso artículo publicado en *Letras francesas*. Sin embargo, en vez de su foto, figuraba la del autor de *Cien años de soledad*: Gabriel García Márquez »⁴⁸⁰. Racontée à satiété par l'auteur dans les années à venir, cette erreur éditoriale traduit une inertie des représentations exotistes à l'égard d'un artiste dont le profil hétérodoxe

⁴⁷⁸ GIUDICELLI, Christian et VRIGNY, Roger, « Les matinées de France Culture » [Paris, 10/04/69], *France Culture*, Production ORTF, minutage : 10H, 03 min. 01. s. — 10H, 13 min., 38 s.), [Consulté le 10/10/14 à l'Inathèque (n° de notice : PHD99209951)].

⁴⁷⁹ Lorsqu'il s'en aperçoit, Ribeyro porte plainte auprès de Gallimard tout en gardant son sens de l'humour : « Te contaré que —para continuar mi maldita suerte en cuestiones editoriales— el libro fue publicado con la fotografía de un negro en la solapa. Esto me colocó en una situación extremadamente delicada. Una protesta muy airada de mi parte hubiera podido tener visos racistas. Finalmente decidí tomar la cosa por el lado cómico [...], fui a Gallimard y les expliqué tranquilamente que ese señor no era yo. En fin, la edición fue retirada de las librerías y la solapa cortada. A pesar de ello quedaron y quedan aún sueltos en algunas librerías novelas con la foto equivocada » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1958-1970)*, II, [Paris, 26/03/69], *op. cit.*, p. 224). Effectivement, on retrouve un des rares exemplaires de cette édition de 1969 avec la photo d'un homme noir à la Bibliothèque Nationale de France à cause de l'obligation de dépôt légal (voir annexe B8.5).

⁴⁸⁰ RÉDACTION, « Ribeyro y la maldición de los editores » [Lima, 14-28/08/69], *Caretas*, Lima, 1969, p. 46. Le nom de la revue *Letras francesas* était entre guillemets mais nous avons rétabli les italiques pour des raisons de cohérence typographique.

demeure problématique car, comme le souligne Bernat Castany Prado, lorsque l'œuvre d'un latino-américain ne coïncide pas avec l'imaginaire français « [...] on tend à penser que cet écrivain est inauthentique et européisant [:] l'Europe prétend monopoliser certaines formes et sujets considérés comme universels, en condamnant les périphéries au triste destin de la typicité »⁴⁸¹.

Ainsi, cette photo est un *lapsus* signifiant de la maison Gallimard qui s'efforce de « réexotiser » un écrivain *a priori* « sous-exotique ». De même, à l'image de cette permutation, l'enchaînement narratif et la logique associative dans « Les matinées de France Culture » sont symptomatiques de la même approche que subira *Crónica de San Gabriel*. En effet, alors que Ribeyro est toujours dans le studio, son roman est un prétexte — comme ce qu'il reprochait à *Viva María* (1965) — pour une digression musicale dépaysante et prétendument érudite. Le choix de Georges Léonce Guinot, « Sur les rives du Titicaca » du groupe Los Incas, ne pourrait pas être plus éloquent : il donne dans le même engouement exotiste français pour une image atavique du Pérou que Loayza avait déjà dénoncée en 1963. Le regard colonial que ces journalistes relayent inconsciemment envisage la musique péruvienne et, par conséquent, l'aire culturelle dont Ribeyro est issu, avec une suffisance propre au positionnement métropolitain car, au dire de Béatrice Bijon et Yves Clavaron, « le degré d'étrangeté des littératures postcoloniales dépend en fait de l'horizon d'attente du lecteur, lui-même tributaire de la littérature canonique de son espace culturel »⁴⁸² : leur eurocentrisme, teinté d'un mépris consensuel, cantonne ces chants périphériques à une différence à peine assimilable (« rendre acceptable pour des oreilles mondiales, enfin, européennes, un certain nombre de chants folkloriques »).

En effet, si les français daignent s'intéresser à ces airs andins, qui feront eux aussi l'objet d'une assimilation primitiviste aux « danses rituelles araucanes », c'est uniquement par bonne conscience anthropologique (« On s'intéresse à la musique des Incas de la même façon qu'on s'est intéressé aux musiques folkloriques hongroises ou roumaines »). Même lorsque l'opéra d'Offenbach est cité, la courtisane coloniale surnommée « La Perricholi »

⁴⁸¹ CASTANY PRADO, Bernat, *Literatura posnacional*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, p. 263. La traduction nous appartient.

⁴⁸² BIJON, Béatrice et CLAVARON, Yves, « Introduction : étrangetés postcoloniales », in BIJON, Béatrice et CLAVARON, Yves (Éds.), *La production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales, Colloque international organisé à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne (17-18 janvier 2008)*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 7.

semble se heurter à ce Pérou forcément précolombien (« je crois que nous sommes très loin du Pérou [gloussements] »). Cette résistance à se défaire de tout essentialisme se poursuit quelques jours plus tard, le 17 avril 1969, dans un entretien avec Georges Peyrou :

[Générique avec musique andine] Georges Peyrou [GP] : Julio Ramón Ribeyro, péruvien, [...] nous connaissons de vous *Charognards sans plumes*, publié par la NRF il y a quelques années et puis *La chronique de San Gabriel* [sic]. Mais vous avez été édité autre part qu'en France. / JRR : Oui, j'ai été édité d'abord en France, ensuite en Allemagne, en Italie et en Angleterre. Dans ces trois pays on a traduit mon premier recueil de nouvelles [...]. Aussi, j'ai des nouvelles publiées dans des anthologies en Russie, en Bulgarie, en Italie. / GP : Mais au Pérou, dans votre pays d'origine, vous avez publié d'autres œuvres que ces deux là ? / JRR : Oui, j'ai aussi publié deux recueils de nouvelles et un roman qui s'appelle *Les petits génies du dimanche*, il était en cours de traduction aux USA. Ensuite j'ai publié une pièce de théâtre qui a été jouée à Santiago du Chili, à Lima et à Caracas. [Intermède avec musique andine et lecture d'un extrait de *Crónica de San Gabriel*]⁴⁸³.

Le choix du générique avec musique andine encadre cette brève intervention. Bien que Ribeyro énumère ses nombreuses traductions en langue étrangère, son propos est orienté par le format de l'émission qui s'efforce de restreindre le retentissement manifestement cosmopolite et européen de ses premiers ouvrages pour le cantonner à un univers exotique et prétendument homogène. En effet, cette « musique des Incas » pour reprendre le mot de Roger Vrigny, agrmente la promotion d'un roman qui se déroule certes dans les Andes mais dont l'auteur n'est pas andin et dont le parcours est plutôt européen, voire très francophile. Malgré cette approche réductrice, la journaliste péruvienne Ana María Portugal rapporte en 1971 que le succès de *Chronique de San Gabriel* en France fut important d'après les journaux *Combat*, *Lettres Françaises* et *Les Nouvelles Littéraires* dont nous avons consulté les microfilms à la Bibliothèque Nationale de France pour l'année 1969, sans succès⁴⁸⁴.

En revanche, dans le même article, Portugal traduit une citation du critique français Paul Morelle en 1969 qui fait écho à l'approche des deux interviews exotistes chez *France Culture* : « *Crónica de San Gabriel* [...] posee [...] el encanto frágil de un Grande Meaulnes [sic] de los Andes en que esta vez la acción se desarrolla [sic] (y no en Lima) [y] esa

⁴⁸³ RIBEYRO, Julio Ramón, interview radiophonique par PEYROU, Georges, « Un livre, des voix » [Paris, 17/04/69], *France Culture*, Production ORTF, minutage : 22 H, 32 min. 58 s. — 22 H, 36 min., 15 s., [Consulté le 11/10/14 à l'Inathèque (n° de notice : PHD99209422)].

⁴⁸⁴ La version de Portugal reprend presque mot à mot celle que donne Ribeyro à son frère dans une lettre du 26 mars 1969 lorsqu'il précise l'étendue et les caractéristiques de sa diffusion en France. À ce propos, voir RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1958-1970)*, II, [Paris, 26/03/69], *op. cit.*, p. 224-225.

discreción, ese pudor, que son los rasgos más específicos y atrayentes del carácter peruano : síntesis de la reserva española y el misterio incaico »⁴⁸⁵. L'inconnu, la différence et la distance qui transparaissent dans cet ouvrage, quels qu'ils soient, sont assimilés à un référent littéraire et géographique connu, le roman d'Alain Fournier qui se déroule dans le Berry, mais surtout, Morelle en explique la tonalité par un déterminisme culturel (« la reserva española ») et tellurique (« el misterio incaico »). À l'issue des années 1960, sous le signe donc d'une attente exotiste, et marqué par le contexte de réception de la traduction française de *Crónica de San Gabriel*, Ribeyro propose une synthèse en 1971 qui en résume les enjeux :

Nosotros, los latinoamericanos, producimos una curiosidad exótica en los franceses. A veces, como agregado cultural en la embajada peruana en París, me he dado cuenta de que quienes se interesan por el Perú, lo hacen con la intención de descubrir una cosa rara, milenaria. Igual sucede con la literatura de nuestro continente, que solo es leída por círculos reducidos. La gran masa trabajadora no se interesa por ellos, sino por leer a sus clásicos. Solamente García Márquez ha roto esa barrera. Aunque el diario *Le Monde* dedica muchas noticias sobre América, sobre su movimiento cultural, el interés es reducido. Por eso la labor del intelectual que sale a enfrentarse con un mundo desconocido y de rechazo es muy meritoria⁴⁸⁶.

La particularité de ce « Reportaje a mí mismo » publié en 1971 à Lima est d'avoir laissé à chaque auteur, ici Ribeyro, la liberté de choisir le sujet qui lui tient à cœur pour parler de lui-même. Sans surprise, Ribeyro s'empare de la question exotiste française et témoigne de son expérience à l'Ambassade du Pérou en France : les personnes qui le sollicitent pour découvrir son pays sont habitées par les mêmes représentations dénoncées par Loayza en 1961 et relayées par *France Culture* en 1969 (« lo hacen con la intención de descubrir una cosa rara, milenaria »). Cependant, Ribeyro ajoute une nuance qui corrèle le degré et la nature de l'approche exotiste au niveau culturel du lecteur, comme le signale Marie-Madeleine Gladieu à propos de la réception de Vargas Llosa en France : « cuanto más bajo es el nivel inicial de formación general del lector [francés], más extraña resulta la idea de un Perú sin incas, casi sin llamas [...] ni quenas, ni folklore »⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ PORTUGAL, Ana María, « Ribeyro y su obsesión por el tiempo » [08/08/71], *Suceso*, supplément du journal *Correo*, sans numérotation.

⁴⁸⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, « Reportaje a mí mismo » [1971], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 77.

⁴⁸⁷ GLADIEU, Marie-Madeleine, « Recepción de Mario Vargas Llosa en Francia », in LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel et MORALES SARAIVA, José (Éds.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, op. cit., p. 44-45.

Les approches de Ribeyro et de Marie-Madeleine Gladieu ne sont pas contradictoires : un lecteur français au début des années 1970 appartenant à « la gran masa trabajadora » aura plus de mal à envisager le réalisme magique de *Cent ans de solitude* comme une construction esthétique que comme une représentation plus ou moins objective de l'Amérique latine qui conforte les stéréotypes véhiculés par la presse et le cinéma où l'impossible devient possible⁴⁸⁸. Tout le mérite de l'intellectuel latino-américain en France derrière cette troisième personne du singulier où se cache Ribeyro (« la labor del intelectual [...] es muy meritoria ») consiste donc à résister aux préjugés et surtout à ne pas changer de cap artistique malgré la pression de cette attente qui, déçue, conduit à une certaine exclusion (« enfrentarse con un mundo desconocido y de rechazo »)⁴⁸⁹. Cette autovalorisation au début des années 1970 marque le début d'un changement d'attitude vis-à-vis de la réception exotiste française qui, plus tard en 1976, se transforme d'abord en un regret de sa différence « antiépique » aux antipodes des autres écrivains du *boom* :

Comprendo ahora con mayor claridad que lo que le resta audiencia y repercusión a mi obra literaria es su carácter antiépico, cuando el grueso de los lectores de narrativa anhelan la epopeya. El lector europeo, que vive en un mundo no épico, por simple necesidad de evasión y de contraste busca en la literatura latinoamericana las grandes acciones, los personajes coloreados, los inmensos espacios, las fuerzas telúricas, los fenómenos sociales o de grupo. Todo ello se encuentra en García Márquez, Asturias, Rulfo, Vargas Llosa, Arguedas, etc. El lector latinoamericano igualmente, pero por razones diferentes (por vivir en un mundo donde es posible la epopeya), busca lo mismo que el lector europeo. Y el mundo de mis libros, *hélas*, es un mundo más bien sórdido, defectista, donde no ocurre nada grandioso, poblado por pequeños personajes

⁴⁸⁸ À ce problème de niveau d'éducation, vient s'ajouter celui du tirage de *Chronique de San Gabriel* (1969) qui s'élève à trois mille exemplaires et celui du public restreint qui s'intéresse en France à la littérature de l'Amérique latine que Claude Couffon estime à dix mille personnes : « De *Cien años de soledad*, que es una novela magnífica, se vendieron solamente dos ediciones de 5 mil ejemplares cada una, a pesar de la crítica extremadamente favorable que tuvo en París [...]. En suma, como me decía Claude Couffon, el público francés para la novela latinoamericana es un público de élite, interesado por nuestro continente a través de la política o de sus estudios universitarios, y que no pasa en toda Francia de 10 mil personas » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1958-1970)*, II, [Paris, 17/11/69], *op. cit.*, p. 225).

⁴⁸⁹ Le 30 octobre 1957, Ribeyro s'entretient avec l'écrivain flamand Gaston Martens (1883-1967) dans sa villa près de Gand. Le dialogue rapporté dans l'entrée du 31 octobre 1957 de *La tentación del fracaso* parodie volontairement celui du théâtre de l'absurde. Malgré le fait que Ribeyro l'ait informé de son origine précise, Martens s'obstine à confondre le Pérou avec la Bolivie et soutenir qu'il doit toujours y faire chaud. Au début des années 1970, le combat de l'intellectuel latino-américain est toujours le même : parvenir à se distinguer des stéréotypes postcoloniaux repris aussi par des artistes cultivés tels que Martens (voir *id.*, *La tentación del fracaso*, [Paris, 31/10/57], *op. cit.*, p. 168-169)

desdichados, sin energía, individualistas y marginados, que viven fuera de la historia, de la naturaleza y de la comunidad⁴⁹⁰.

La tiédeur cette fois-ci de la réception française s'expliquerait par un concours de circonstances favorables aux écrivains « épiques » du *boom* et défavorables à sa littérature que l'on pourrait définir par opposition comme « antiépique ». Les deux pôles de communication en question dans le champ littéraire français des années 1960 et 1970, écrivains latino-américains du *boom* et lecteurs français, s'attirent grâce à une affinité culturelle spontanée qui est une conséquence historique de la tradition exotiste coloniale en Europe : en effet, dans un monde désenchanté où le positivisme a déconstruit l'expérience du merveilleux, l'appétence occidentale pour le surnaturel trouve un deuxième souffle dans la nouvelle littérature latino-américaine qui brouille les frontières entre la vie et la mort dans *Pedro Páramo* (1955) de Rulfo, se plonge dans les Caraïbes à l'époque de la Révolution française dans *El siglo de las luces* (1962) de Carpentier, ou explore les contrées inhospitalières de l'Amazonie dans *La casa verde* (1965).

La composante historique, les hauts faits, ainsi que la sollicitation de héros qui défient tantôt des forces transcendantes tantôt des forces sociales ont alimenté ce goût pour l'épopée dans la réception européenne du *boom*. En marge de cette heureuse rencontre, Ribeyro déplore son exclusion (« hélas ») : cette interjection introduit une énumération comparative des qualités antiépiques de son œuvre telles que l'individualisme (« individualistas ») qui s'oppose à la destinée collective qui se joue dans les récits épiques ou à l'univers moral du courage et de l'honneur où évoluent leurs héros (« defectista »). Deux ans plus tard, en 1978, face au refus éventuel de *La palabra del mudo* chez Gallimard, Ribeyro transite de ce regret vers une volonté de rester fidèle à lui-même malgré l'attente exotiste :

Tres cartas de la editorial Gallimard, en estos últimos meses, la primera acusando recibido [*sic*] de *La palabra del mudo*, la segunda excusándose por no tener aún una respuesta, la tercera anunciando una próxima decisión. Esta política dilatoria contiene potencialmente un rechazo, imagino. Y la verdad es que no veo qué interés puede tener esta editorial, o cualquier otra francesa, en traducir mis cuentos. Para un lector europeo carecen de atractivo. El Perú que yo represento no es el Perú que ellos imaginan o se representan: no hay indios o pocos, no ocurren cosas maravillosas o insólitas, el color local está ausente, falta lo barroco o el delirio verbal... *Bref*, obra inaceptable, porque no confirma sus juicios o sus prejuicios. Y al respecto, nada que hacer, pues

⁴⁹⁰ *Ibid.*, [Paris, 13/01/76], p. 482-483.

no voy a adaptar mis escritos a sus gustos o intereses. Yo me limito a narrar lo que he vivido, visto o intuido, *sans tricher et si ça ne va pas, tant pis*⁴⁹¹.

Cette « politique dilatoire » rappelle celle des Éditions du Seuil au début des années 1960 à propos de *Crónica de San Gabriel*. Sans connaître leurs arguments concrets lors d'un éventuel refus, Ribeyro imagine les raisons pour lesquelles l'anthologie de ses récits courts pourrait être refusée. Certes, le sort de *Chronique de San Gabriel* avait été meilleur chez Gallimard — d'ailleurs peut-être aussi parce que ce roman confortait certains clichés à propos de l'Amérique latine et des *haciendas* à même de combler l'horizon d'attente exotiste français —, mais à présent la situation semble se compliquer : *La palabra del mudo* présente effectivement des dizaines de « cuentos » qui s'attèlent à décrire la médiocrité morale et l'échec des classes moyennes et populaires péruviennes dans les années 1940 et 1950 et, par conséquent, dans cette anthologie « il n'y a pas d'indiens ou peu, des choses merveilleuses ou insolites ne se produisent pas, la couleur locale est absente, le baroque fait défaut ainsi que le délire verbal ».

Clairement, Ribeyro se positionne dans un paradigme antithétique par rapport au *boom* dans la mesure où les caractéristiques formelles et thématiques de son œuvre sont transformées en défauts par contraste avec les valeurs axiologiques de ce phénomène : par exemple, son esthétique réaliste est aux antipodes du réalisme magique de *Cent ans de solitude* (« cosas maravillosas o insólitas ») et sa retenue stylistique ne ressemble guère au foisonnement verbal de *Paradiso* (« falta lo barroco o el delirio verbal »). Cependant, cette explicitation de sa différence débouche sur un geste de résistance et de revendication. Les adjectifs possessifs « sus » mettent à distance l'idéologie qui nimbe l'horizon d'attente exotiste français : le champ lexical de l'opinion est décliné pour souligner la subjectivité et la gratuité de ses fondements (« prejuicios », « gustos », « intereses »). Face à ces attentes devenues relatives, Ribeyro s'empare de la première personne du singulier (« yo me limito ») pour mettre en avant la présence d'une altérité qui n'est pas moins valable dans sa résistance au *mainstream*.

L'attitude contraire — céder à l'exotisme — est envisagée sous les espèces d'une trahison à soi-même (« *sans tricher et si ça ne va pas, tant pis* ») : l'image de la tricherie renvoie à un respect des traditions qu'il a choisi de prolonger et à sa capacité de résistance

⁴⁹¹ *Ibid.*, [Paris, 05/07/78], p. 623-624.

face aux impératifs de la modernité qui l'encouragent tacitement à se plier aux formules du *boom* alors que sa poétique antimoderne repose sur une valorisation de l'authenticité que Loayza avait remarquée d'ailleurs la même année (« lo que escribes es auténtico, impermeable a las modas, solamente tuyo »⁴⁹²). Finalement, dix ans plus tard, cette négation affirmative, si l'on peut dire, se confirme autour d'un renforcement de sa différence qui porte sur l'absence d'une « presentación vistosa » :

Mi obra no es una obra típicamente latinoamericana para la mentalidad europea. Cuando un europeo piensa en América latina y en la literatura latinoamericana tiene ciertos estereotipos de que cuando más se realizan en literatura más le atraen: mucha política, muchos dictadores, mucha violencia, muchas revoluciones, muchos indígenas, muchas explotaciones, mucha naturaleza virgen, mucho barroquismo... Eso hay en la mayoría de escritores latinoamericanos. En mis libros sucede todo lo contrario. Mis libros son de una tonalidad diferente, mis personajes son peruanos, pero también muy universales. [...] Hay una falta de presentación vistosa en mis libros para cautivar al lector europeo, extranjero en general⁴⁹³.

La critique des attentes exotistes européennes⁴⁹⁴ moissonne désormais tous les éléments que nous avons épinglés depuis le début des années 1960. Cette dernière mention à la problématique de l'exotisme qui explique la tiédeur du canon français à l'égard notamment de *La palabra del mudo*⁴⁹⁵ apporte un dernier argument qui nous semble signifiant pour

⁴⁹² LOAYZA, Luis, « Lettre à Julio Ramón Ribeyro » [Genève, 29/08/78], cité dans RIBEYRO, Julio Ramón, « Algunas cartas: Luis Loayza / Julio Ramón Ribeyro », *Hueso Húmero*, *op. cit.*, p. 130-131.

⁴⁹³ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par MINARDI, Giovanna, « Una hora con Julio Ramón Ribeyro » [1988], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, *op. cit.*, p. 232.

⁴⁹⁴ Bien que nous nous consacrons dans cette sous-partie à étudier précisément les attentes exotistes françaises à propos de la réception de l'œuvre ribeyrienne, il nous semble que leurs caractéristiques axiologiques s'appliquent à la plupart des pays européens à cause de leur passé colonial commun et de l'influence de celui-ci sur leur perception du non-Occident. Afin de centrer notre propos, nous nous sommes attelés au cas français mais il faudrait envisager une étude sur la réception ribeyrienne en Espagne afin de comprendre s'il existe une spécificité à cause de ses rapports historiques avec le Pérou. Pour l'heure, nous nous limiterons à signaler que c'est grâce à un chapitre dans *Bartleby & Co.* (2000) de Vila-Matas que Ribeyro est redécouvert dans le monde littéraire au début du XXI^{ème} siècle suite aux éditions espagnoles des années 1970, 1980 et 1990, notamment chez Tusquets et Seix Barral. Par ailleurs, l'apport de trois universitaires a été fondamental dans le renouveau des lectures critiques, Eva María Valero de l'Université d'Alicante, Javier de Navascués de l'Université de Navarre et Ángel Esteban de l'Université de Grenade qui résume les étapes de la réception espagnole ainsi : « La obra de Ribeyro en España comenzó a publicarse sobre todo a partir del decenio de 1970, cuando se difundió tímidamente la edición de *Los geniecillos dominicales* por la editorial Círculo de Lectores. Luego llegarían las *Prosas apátridas* en Tusquets (1975), y más tarde el resto de las novelas y una selección de relatos cortos. En ese sentido, la década de 1990 fue muy fructífera, pues a la publicación que prologara Bryce de algunos cuentos en Tusquets se unió la edición magnífica de Alfaguara en 1994 de los cuentos completos, y las posteriores (1998) de Cátedra y Austral, con unas selecciones y mejores prólogos » (ESTEBAN, Ángel, « Dos cartas inéditas de Julio Ramón » [23/09/02], *Identidades: reflexión, arte y cultura peruana*, supplément du journal *El Peruano*, 1^{ère} année, n° 21, Lima, 2002, p. 8).

⁴⁹⁵ Au début des années 1980, l'attente exotiste française persiste toujours et Ribeyro n'a pas réussi à modifier la perception médiatique de son œuvre. On en tient pour preuve le compte-rendu radiophonique proposé par

approfondir les croisements entre le processus de classicisation endogène et le processus de classicisation exogène. Comme nous l'avons vu, Ribeyro transite d'un exotisme subi vers une différence assumée qui repose cependant sur « un manque d'apparence éclatante dans [ses] livres pour charmer le lecteur européen, étranger en général ». Mais de quel « éclat » s'agit-il et en quoi est-il lié à l'exotisme prisé par la réception française ?

Rappelons qu'au cours des années 1970, Ribeyro avait critiqué la brillance baroque de certains écrivains latino-américains : « La ostentación literaria de muchos escritores latinoamericanos. [...] La voluntad demostrativa de su obras, huachafísimas. [...] Aspecto *nuevo rico* de sus obras: palacetes heteróclitos, monstruosos, recargados [...]. Su propio brillo los desluce »⁴⁹⁶. Ces artistes « trichent » au sens de 1988 dans la mesure où ils confondent l'obscur et le génie en donnant dans le fétichisme technique et l'étalage de leur érudition pour louvoyer l'attente exotiste européenne sans pour autant la critiquer. Le pôle repoussant de la brillance baroque, que nous avons étudié par opposition au code de l'opaque, est indissociable d'une perte de crédit aux yeux de Ribeyro car ces écrivains accumulent des *topoi* (« mucha política, muchos dictadores, mucha violencia, muchas revoluciones, muchos indígenas, muchas explotaciones, mucha naturaleza virgen, mucho barroquismo ») à même de satisfaire le « [...] lecteur européen [qui] avait créé dans son imaginaire un idéal latino-

Carmen Bernand dans « Panorama » sur *France Culture* en 1982 à propos de la publication de la traduction de *Silvio et la Roseaie* qui nous semble très révélateur. Au début de son intervention, la journaliste utilise une précaution oratoire pour le moins étonnante : elle s'empresse de préciser que c'est un « écrivain péruvien » *mais* dont les « nouvelles [...] ne sont pas du tout exotiques ». Ainsi, on voit bien combien la littérature péruvienne est perçue en France à travers le regard colonial d'une altérité lointaine et inassimilable au canon européen et ce malgré la renommée de Vargas Llosa à l'époque : « Carmen Bernand (CB) : Ce sont des nouvelles qui ne sont pas du tout de type exotique, c'est donc un écrivain péruvien, ce sont plutôt des nouvelles psychologiques qui tournent toutes autour du thème de la vacuité de la vie de certains personnages, des gens murés dans leurs préjugés, dans leurs folies ou leurs habitudes » (BERNAND, Carmen, compte-rendu radiophonique du recueil de récits courts *Silvio et la Roseaie*, « Panorama » [Paris, 15/01/82], *France Culture*, Production Radio France, minutage : 13 H, 19 min., 59 s. — 13 H, 21 min., 58 s., [Consulté le 10/10/14 à l'Inathèque (n° de notice : PHD98016678)]). Par ailleurs, Pierre Bourgeade dans *Le Nouvel Observateur*, en dépit de son admiration pour la traduction d'Irma Sayol de *Silvio et la Roseaie*, relaye la même année une approche tout exotiste du pays autour d'une description qui se plaît dans le bucolico-pittoresque : « Nous sommes au Pérou. Petites villes ensevelies sous les fleurs sauvages ; “ *arc des Espagnols* ” auprès duquel on se donne rendez-vous, anciennes demeures coloniales [...], pâturages infiniment plats couverts en permanence d'une herbe humide ; pistes sablonneuses conduisant de la Panaméricaine à l'océan parmi les collines d'aspect lunaire » (BOURGEADE, Pierre, « L'important, c'est la rose : *Silvio et la Roseaie* de Julio Ramón Ribeyro », *Le Nouvel Observateur* [14/03/82], Paris, 1982, sans numérotation).

⁴⁹⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 139.

américain marqué, en grande mesure, par l'expérience de la Révolution cubaine et la dimension épique propre à un processus politique de cette sorte »⁴⁹⁷.

Par conséquent, les caractéristiques épiques du *boom* sont présentées sous le registre d'un excès somme toute facile et, par conséquent, le positionnement de résistance de Ribeyro aura porté sur sa capacité à déjouer les attentes exotistes européennes et plus précisément françaises car « son œuvre ne satisfaisait pas l'horizon d'expectatives [...] de l'époque, car, au contraire, en le contredisant frontalement, il montrait d'autres possibilités dans la littérature latino-américaine, moins folkloriques ou pittoresques, moins prévisibles, en somme »⁴⁹⁸.

Ainsi nous avons vu que, dès le début des années 1960, lorsqu'il s'efforce de faire publier *Crónica de San Gabriel* en France, jusqu'aux années 1980, Ribeyro est confronté à des attentes herméneutiques qui parfois lui profitent et parfois le desservent dans un cheminement d'un exotisme subi vers une différence assumée. En effet, il n'est pas exclu que la thématique andine de son premier roman ait pu conforter une représentation postcoloniale du Pérou autour de l'*hacienda* et que cet élément ait facilité sa traduction au vu des attentes exotistes du lectorat dans l'Hexagone. Cependant, très vite, ce coup de pouce s'avèrera problématique car il renforce une approche stéréotypée de son œuvre qui le desservira dans les années 1970 au moment de chercher un éditeur pour *La palabra del mudo*, son anthologie de récits courts emblématique qui ne correspond pas à l'imaginaire épique véhiculé par le *boom*.

Face à cette incompatibilité entre le canon français et sa littérature, Ribeyro ne cède pas à l'exotisme et persiste dans une quête artistique et éthique d'authenticité en assumant sa différence pour en faire sa force conformément à son positionnement arrière-gardiste qui l'éloigne de tout changement de cap par rapport à des circonstances de réception forcément relatives et temporelles. Cependant, malgré cette ténacité, la tiédeur du canon latino-américain et du canon français n'est pas stimulée par un soutien éditorial national de qualité qui puisse lui servir de tremplin pour son internationalisation.

⁴⁹⁷ GRAS, Dunia, « Otra cara del éxito: Julio Ramón Ribeyro y *La tentación del fracaso* », in LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel et MORALES SARAVIA, José (Éds.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, op. cit., p. 95. La traduction nous appartient.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 95. La traduction nous appartient.

C. La « malédiction » éditoriale au Pérou : éditions et diffusion (1955-1975)

On ne peut comprendre le manque de visibilité de Ribeyro dans l’histoire de la littérature latino-américaine contemporaine que si l’on se penche également sur les facteurs socio-littéraires et économiques qui ont caractérisé le monde de l’édition péruvienne notamment pendant la première partie de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. En ce sens, l’explication du succès mitigé de Ribeyro à l’étranger et de son succès progressif au Pérou doit partir de cette évidence historique : l’amont de sa reconnaissance nationale et de son internationalisation tardive est semé d’embûches sur le plan pratique et matériel, véritable parcours du combattant dont il faudra tenir compte dans la construction de son image auctoriale en tant que classique car la critique le comprendra comme un appel à l’aide que nous étudierons au chapitre suivant.

Cet acharnement du destin éditorial est glosé par Ribeyro et par la presse sous les espèces d’une métaphore surnaturelle, la « malédiction ». En effet, nous avons vu que dans un article du 14 août 1969, la revue *Caretas* contribuait à la réception exotiste française de Ribeyro en rapportant un autre contretemps⁴⁹⁹. En effet, la publication de la traduction française de *Chronique de San Gabriel* (1969) est aussi sous le signe néfaste de la « mauvaise chance » : « Te contaré que — para continuar mi maldita suerte en cuestiones editoriales — el libro fue publicado con la fotografía de un negro en la solapa »⁵⁰⁰. D’ailleurs, la récurrence de ces problèmes éditoriaux est telle qu’elle devient un phénomène de réception signifiant pour la critique car « la lamentable histoire éditoriale de ses livres postérieurs consolida la légende de la “ mauvaise chance ” de Ribeyro »⁵⁰¹.

Comment expliquer que les supports réservés à la publication de l’œuvre de Ribeyro aient été systématiquement ou du moins majoritairement si imparfaits ? Existerait-il, comme le suggère la revue *Caretas* en 1969, une « malédiction » éditoriale chez Ribeyro ? Notre propos consiste à ébaucher une brève histoire de l’édition ribeyrienne dans les années 1950,

⁴⁹⁹ « La “maldición” no terminó allí: el eminente crítico Claude Couffon se ocupó elogiosamente de la obra de Ribeyro en un extenso artículo publicado en *Letras francesas*. Sin embargo, en vez de su foto, figuraba la del autor de *Cien años de soledad*: Gabriel García Márquez » (RÉDACTION, « Ribeyro y la maldición de los editores » [14-28/08/69], *Caretas*, Lima, p. 46).

⁵⁰⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1958-1970)*, II, [Paris, 26/03/69], *op. cit.*, p. 224.

⁵⁰¹ OVIEDO, José Miguel, « Ribeyro, o el escepticismo como una de las bellas artes » [1975], in TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, *op. cit.*, p. 166. La traduction nous appartient.

1960 et 1970 dans la mesure où ces trois décennies concentrent l'avant, le pendant et l'après-*boom* pendant lesquels Ribeyro connaîtra le plus grand nombre de problèmes d'édition et de diffusion depuis la publication de *Los gallinazos sin plumas* (1955) chez Círculo de Novelistas Peruanos à Lima jusqu'à celle de *Prosas apátridas* (1975) chez Tusquets à Barcelone. Au sein de cette période, où nous n'étudierons que les cas les plus marquants, nous verrons quels sont les facteurs circonstanciels qui expliquent cette « malédiction » et comment ils lui permettent de renforcer sa position d'*outsider* qui contribueront ultérieurement à sa réhabilitation puis à sa classicisation.

La période qui commence avec la publication de son premier recueil, *Los gallinazos sin plumas* (1955) et qui se termine avec celle de *Prosas apátridas* (1975) est particulièrement éloquente quant à cette « malédiction » éditoriale dont Ribeyro sera victime. En 1969, par exemple, la prestigieuse revue de journalisme d'investigation *Caretas* dirigée par Doris Gibson et Enrique Zileri, intitule ainsi la dépêche qui résume le parcours de Ribeyro : « Ribeyro y la maldición de los editores ». Cette image traduit une impression médiatique partagée par d'autres sources selon laquelle la malchance de Ribeyro serait si persistante qu'elle ferait l'objet de circonstances « insolites ». En effet, cet écrivain péruvien installé définitivement à Paris depuis le début des années 1960 ne semble confier ses manuscrits qu'à de petits éditeurs qui connaissent le même sort : « Su novela *Los geniecillos dominicales* [1965] publicada primigeniamente en Lima salió con errores tan mayúsculos que, incluso, faltaban páginas o capítulos que aparecían caprichosamente alternados en una suerte de “rayuela” no intencional »⁵⁰². D'ailleurs, un an plus tôt, un problème similaire se pose : « a [...] *Las botellas y los hombres* [1964] se le cambió inexplicablemente el título por el menos eufónico y feliz *Los hombres y las botellas*. Asimismo, *Tres historias sublevantes* [1964] sulfuró a su autor porque el número de erratas podía ser tan extenso como el de una de las narraciones »⁵⁰³.

Ainsi, la plupart des critiques ont relevé des problèmes d'édition concernant des *errata* (« una historia de fallas de imprenta y erratas escandalosas, que han afectado incluso los títulos de sus libros, persiguió tenazmente al autor »⁵⁰⁴), des omissions (« en otras oportunidades se han trabajado textos incompletos, antologías apresuradas, versiones

⁵⁰² RÉDACTION, « Ribeyro y la maldición de los editores », *Caretas*, *op cit.*, p. 46.

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ AIRA, César, *Diccionario de autores latinoamericanos*, *op. cit.* p. 473-474.

imperfectas »⁵⁰⁵), la qualité matérielle des ouvrages (« ediciones febles, materialmente pobres, [...] pésimamente impres[a]s, muy mal editad[a]s, tipográficamente vulgares y de calidad baja que no resisten la consulta continua y su conservación se hace imposible [por] la pobreza de los materiales empleados en su fabricación y encuadernación »⁵⁰⁶), le faible tirage (« a veces el número de volúmenes ha sido relativamente exiguo »⁵⁰⁷), une mise en page hâtive et artisanale (« diagramación y carátula de un amigo »⁵⁰⁸), une diffusion uniquement locale (« Todas eran ediciones limeñas que apenas servían para que el público local recordase que Ribeyro seguía vivo y escribiendo »⁵⁰⁹) et un mauvais critère de composition dans les anthologies (« recogen textos de muy diferentes épocas e intenciones, que impiden ver con claridad cómo evoluciona su obra [...] con la significativa nostalgia de quien no siempre sabe si los textos más queridos son los más logrados »⁵¹⁰).

Une histoire éditoriale aussi marquée par l'incurie ne peut être que le fruit d'une intention et/ou d'un manque d'attention portée à la dimension matérielle et publique du travail d'écriture. En effet, au milieu de sa carrière, Ribeyro avoue son désintérêt pour ces « tâches administratives »⁵¹¹ qu'il dissocie du travail créateur en adoptant une posture d'esthète détaché de la sphère commerciale : « Escribir es para mí un asunto personal [...]. Publicar, en cambio, es [...] una gestión que encomiendo a otra parte de mi ser, al administrador [...]. El autor se desentiende de lo que hace el administrador, el cual generalmente considera a la obra como una mercancía y la vende a quien sea para equilibrar el presupuesto doméstico »⁵¹². Il est possible de retrouver les indices de cette méfiance à l'égard du monde de l'édition dès les années 1950. Dans « El caso Françoise Sagan » (1956), par exemple, Ribeyro se penche sur le succès médiatique de *Bonjour tristesse* (1954) où l'on ne saurait distinguer la part de

⁵⁰⁵ MILLA BATRES, Carlos, « Nota del editor », RIBEYRO, Julio Ramón, *Los geniecillos dominicales*, Lima, 1973, p. 7.

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ OVIEDO, José Miguel, « Ribeyro, o el escepticismo como una de las bellas artes » [1975], *op. cit.*, p. 163.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 164.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ La première de ces tâches dont il souhaite se défaire consiste à corriger ses manuscrits. Dans une lettre du 9 juin 1954 à son frère Juan Antonio nous apprenons que Ribeyro lui confie la transcription et la correction de ses textes écrits à la main (voir RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Munich, 30/11/55], *op. cit.*, p. 85-86) qui arrivent à Lima par voie aérienne. Pour autant que le travail de Juan Antonio puisse être soigné, il n'en demeure pas moins qu'un tel exercice de recopiage comporte toujours le risque d'introduire des errata, ce qui, au vu des problèmes éditoriaux dont il sera question, n'est pas invraisemblable : « Te escribo esta suave nota con un nuevo y fastidioso encargo que espero podrás realizar. Escobar me ha escrito solicitando un cuento para una antología que prepara. Te remito el presente, que tú ya conoces, rogándote que lo pases a máquina con las correcciones que van indicadas » (*ibid.*, p. 59).

⁵¹² *Id.*, *La tentación del fracaso*, [Paris, 20/12/75], *op. cit.*, p. 476-477.

marketing de la maison d'éditions Julliard et la part du talent propre de Sagan : « En principio, no creemos que Françoise Sagan sea una escritora mediocre ni —como pretenden algunos— una fabulación publicitaria de la editorial Julliard. Lo cierto es que los valores reales de su obra se encuentran tan mezclados con los elementos de propaganda que es casi imposible discernir dónde termina el arte y dónde comienza el comercio »⁵¹³.

Les questions soulevées par cette publication portent sur la difficulté à évaluer non pas une œuvre littéraire mais un produit où la littérature doit composer avec des exigences commerciales. Il ne s'agit pas d'une résistance face à une modernité littéraire qui s'inscrit dans une histoire du développement de l'industrie du livre depuis la fin du XVIII^{ème} siècle jusqu'aux débuts des Trente Glorieuses mais plutôt d'une cohabitation avec ses impératifs qu'il résume ainsi : « ¿Hasta qué punto esta celebridad es usurpada? ¿Hasta qué punto es legítima? Esta es una cuestión difícil de responder »⁵¹⁴. Le champ conceptuel de la moralité (« valores ») distingue deux pratiques de la littérature : l'illégitimité et/ou la vénalité d'un appareil médiatique qui la survend (« propaganda », « comercio », « usurpada ») et la légitimité de la démarche éthique de l'artiste qui s'en passe (« arte », « legítima »).

Cet idéal antimoderne d'une écriture qui n'aurait pas à avoir commerce avec sa marchandisation est à comprendre en rapport avec la piètre édition et la réception limitée de *Los gallinazos sin plumas* (1955) à Lima. En effet, malgré l'implication d'Enrique Congrains « qui inventa la maison d'édition fantasmagorique “ Círculo de Novelistas Peruanos ” (qui ne publ[iait] que des récits courts), ainsi qu'un système moderne de ventes [de livres] payables en plusieurs traites »⁵¹⁵, le choix d'un format bon marché s'avère à double tranchant. Selon Miguel Oviedo, « ces éditions bon marché et qui ne payaient pas de mine disparurent rapidement des stands de vente dans la rue où elles étaient exhibées au public qui n'entrait pas dans les librairies »⁵¹⁶, mais en même temps « ce prestige limité et paroissial de l'auteur fut

⁵¹³ *Id.*, « El caso Françoise Sagan » [01/01/56], *La caza sutil*, *op. cit.*, p. 21.

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ ZAVALETA, Carlos Eduardo, « Ribeyro en francés » [27/12/81], *El Observador*, Lima, 1981, p. 18. La traduction nous appartient.

⁵¹⁶ OVIEDO, José Miguel, « Ribeyro, o el escepticismo como una de las bellas artes », *op. cit.*, p. 164. La traduction nous appartient.

justement un obstacle pour qu'une véritable maison d'édition s'intéresse à ses livres et que les lecteurs non péruviens le connaissent »⁵¹⁷.

Les années 1960 sont marquées par trois temps qui concernent ses trois principales publications fictionnelles et les problèmes éditoriaux qui y sont associés dans la continuité des années 1950 : *Crónica de San Gabriel* (1960) et sa traduction française (1969), *Las botellas y los hombres* (1964) et *Los geniecillos dominicales* (1965). La première édition de *Crónica de San Gabriel* paraît aux Ediciones Tawantinsuyo en 1960⁵¹⁸ dans la collection « Biblioteca Comprensión del Perú » sous la direction de Sandro Mariátegui dans le cadre du « Primer festival de novelistas peruanos contemporáneos » qui n'avait publié que des auteurs mineurs (Francisco Vegas Seminario, Mario Castro Arenas, entre autres) et ne lui rapporte que trois mille trois cent soles⁵¹⁹.

L'initiative de ces festivals revient à Manuel Scorza et à Manuel Mujica Gallo qui lancent les éditions bon marché du Patronato del Libro Peruano à partir de 1956 dans le cadre de cette manifestation culturelle : cette tendance éditoriale⁵²⁰ à la vulgarisation des classiques (Garcilaso, Palma, Vallejo, entre autres) et à la diffusion des modernes (Mariátegui, Azuela,

⁵¹⁷ *Ibid.* La traduction nous appartient.

⁵¹⁸ *Crónica de San Gabriel* connaît une première réédition catastrophique en 1965 dont Sebastián Salazar Bondy relève immédiatement les problèmes d'imprimerie dans *El Comercio* : « En la edición hay que lamentar una gruesa errata : las páginas 170, 171 y 172 repiten las 164, 165 y 166, lo que no parece falla de compaginación, ya que la foliación es diferente, sino de tira. Esta errata hurta un episodio —la de la vuelta de Ludo a Estrella— y rompe el ritmo del relato poniendo al lector ante sucesos consumados. Ojalá este defecto de impresión haya sido enmendado oportunamente y no aparezca sino en el ejemplar que le ha tocado al cronista » (SALAZAR BONDY, Sebastián, « Una nueva novela de Ribeyro » [04/07/65], Lima, *El Dominical*, supplément d'*El Comercio*, 1965, p. 6, cité dans SALAZAR BONDY, Sebastián, *La luz tras la memoria: artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945-1965)*, II, Lima, Lápix Editores, 2014, p. 395).

⁵¹⁹ C'est la somme la plus importante qu'il touche parmi toutes ses publications de jeunesse jusqu'en 1962 mais ce ne sont que des virements ponctuels qui l'obligent à intégrer l'agence France Presse au début des années 1960 : « Reflexión desoladora: lo que he ganado con lo escrito, después de escribir durante 14 años, es lo siguiente: Congrains (800 soles por *Gallinazos*), Bonilla (2000 soles por *Circunstancias*), Mariátegui (3 300 soles por *Crónica de San Gabriel*), Nymphen (500 marcos por *Auf offener See*). Saca la cuenta, ¿vale la pena escribir? » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Lettre à Wolfgang Luchting » [05/06/62], citée dans LUCHTING, Wolfgang A., *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 344.

⁵²⁰ Juan Mejía Baca, éditeur tout aussi incontournable dans les années 1950 qui lance *Cuentos de circunstancias* (1958) dans la collection « Nuevos Rumbos » à l'instar de la diffusion massive encouragée par Scorza ou Mujica Gallo, participe à cette tendance vulgarisatrice grâce à des financements dans le secteur privé, très certainement comme le fit Congrains pour la première édition de *Los gallinazos sin plumas* (1955) : « Las ediciones populares que salieron en la década del 50, son increíblemente numerosas, porque cada departamento comenzó a hacer sus festivales [del libro]. Comenzamos a comprometer instituciones, hablamos con amigos, cinco o seis empresas [...]. Pagaron los costos » (MEJÍA BACA, Juan, cité dans OLAYA GUERRERO, Julio César, *La producción del libro en el Perú (1950-1999), Tesis para optar el título de licenciado en bibliotecología y ciencias de la información*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Académico-profesional de Bibliotecología y Ciencias de la Información, 2001, p. 24 [Consulté le 11/11/14 dans : http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/tesis/human/olaya_g_j/t_completo.pdf]).

Gallegos, entre autres) profite au jeune Ribeyro tout en cantonnant sa réception à un lectorat péruvien, liménien et populaire. Puis, en 1964, se produit le fameux chiasme dans le titre de *Las botellas y los hombres* qui préfigure ce que nous pourrions appeler l'« affaire Populibros » en 1965 : « La edición de 1964 titulaba la carátula: *Los hombres y las botellas*, cuando el título real era *Las botellas y los hombres*. He encontrado el mismo error en la referencia a Julio Ramón Ribeyro en el tomo II de *Literatura peruana* de Augusto Tamayo Vargas »⁵²¹, souligne Galia Ospina⁵²². Cet erratum si grossier aboutira à l'« affaire Populibros » avec la publication apocryphe de *Los geniecillos dominicales* en 1965 sous la responsabilité de Manuel Scorza. L'accumulation de bévues est d'une telle ampleur que Ribeyro est contraint d'envoyer une lettre ouverte à Scorza qui paraît dans *El Comercio* :

La suma de errores, negligencias y arbitrariedades que contiene la edición de mi novela *Los geniecillos dominicales*, publicada hace poco en la editorial que usted dirige, supera con largueza la que un autor puede permitir y un lector tolerar [...]. Lo más grave no son sólo las innumerables erratas, las frases mutiladas, los blancos inesperados o ausentes cuando el original los indicaba, la repetición de páginas, el insensato montaje de los capítulos, del final del capítulo 22 y del [sic] sino la injustificable omisión comienzo del [sic] capítulo 23, lo que vuelve incomprendible el encadenamiento de los hechos narrados. Como es inadmisibles pensar que estos descuidos pasaron desapercibidos a la editorial, me creo autorizado a suponer que el libro fue puesto a la venta a sabiendas de que se trataba de un producto imperfecto, para evitar correcciones o retardos onerosos, y que en consecuencia ha habido mala fe de parte de los responsables de su publicación. Por todas estas razones desautorizo públicamente dicha edición y me reservo el derecho de recurrir a la vía judicial para exigir su retiro de la venta y su reimpresión en una forma integral, decorosa y honesta. / Atentamente: Julio Ramón Ribeyro⁵²³.

Le deuxième roman de Ribeyro est confié au romancier et éditeur péruvien Manuel Scorza qui profite de la loi n° 13978 du 5 février 1962 exonérant d'impôts l'importation de machines et de matériaux d'imprimerie destinés à la production journalistique, scientifique et universitaire pour lancer Populibros, une maison d'édition qui s'était associée au journal

⁵²¹ OSPINA, Galia, *Julio Ramón Ribeyro: una ilusión tentada por el fracaso*, op. cit., p. 152-153.

⁵²² Cette erreur sera d'ailleurs entérinée la même année par Sebastián Salazar Bondy dans un compte-rendu publié dans *El Comercio* : « Tras algunos años de silencio Julio Ramón Ribeyro ha entregado a los lectores [...] “Los hombres y las botellas” (Populibros Peruanos, 7a. Serie) » (SALAZAR BONDY, Sebastián, « Ribeyro, nueva perspectiva » [21/05/64], *El Comercio*, Lima, 1964, p. 8).

⁵²³ RIBEYRO, Julio Ramón, « Carta del escritor Julio Ramón Ribeyro a Manuel Scorza, director de Populibros Peruanos » [01/06/65], *El Comercio* [08/07/65], Lima, 1965, p. 7.

Expreso pour publier le lauréat du Concurso Expreso de Novela⁵²⁴. Ce partenariat s'avèrera contre-productif dans la mesure où le tirage important de ce quotidien ne fera que décupler le tort fait à l'image et à l'œuvre de Ribeyro comme le souligne aussi José Miguel Oviedo : « La edición [que] fue un escándalo [...] era masiva y fue todo un “éxito” »⁵²⁵. Cette lettre ouverte du 1^{er} juin 1965 énumère globalement les mêmes erreurs que nous avons épinglées pour l'ensemble de la période que nous étudions (1955-1975).

Cependant, face à l'incompréhensible ampleur des dégâts, le cheminement argumentatif de Ribeyro aboutit à une seule explication possible : il s'agit d'un dommage intentionnel (« ha habido mala fe de parte de los responsables de su publicación »). Ribeyro trouve un sens à l'acharnement de sa destinée éditoriale dans le bouc émissaire de Manuel Scorza sans interroger le bien-fondé de sa démarche. En effet, cet éditeur, d'ailleurs en banqueroute⁵²⁶, ne compte pas sur les moyens de Peisa lancé en 1968 par José Muñoz, par exemple, qui lui permettent de payer des relecteurs et des correcteurs de style. En ce sens, la mise en demeure de Ribeyro (« me reservo el derecho de recurrir a la vía judicial para exigir su retiro de la venta ») est disproportionnée par rapport au développement naissant d'un éditeur où la distribution des tâches est encore tâtonnante comme le confirme la réponse publique de Scorza quelques jours après :

En la impresión de *Los geniecillos dominicales* se han producido efectivamente algunos errores de impresión. Estas erratas deben imputarse a circunstancias ajenas a nuestra buena voluntad. La entidad responsable de ellas es la Imprenta encargada de la edición. Esta Imprenta, bien conocida por su prestigio y seriedad, fue a su vez, lamentablemente víctima de la irresponsabilidad de uno de sus empleados. Debido a la negligencia de este empleado Populibros se encontró con que, al

⁵²⁴ Expreso fait beaucoup de publicité autour de la publicación de *Los geniecillos dominicales* en 1965 comme en témoignent de nombreuses coupures de presse (voir RÉDACTION, « *Geniecillos invaden Lima* », *Expreso* [15/06/65], Lima, 1965, p. 4). La diffusion de cette édition apocryphe a donc été très importante et se répercute sur l'image et la réception de Ribeyro au Pérou : « Desde el próximo lunes los limeños podrán leer la célebre novela *Los geniecillos dominicales*, con la cual su autor, Julio Ramón Ribeyro, ganó el Concurso de Novela auspiciado por Expreso. [...] Obtuvo 50 mil soles en efectivo como premio y su edición por “Populibros” » (RÉDACTION, « *Los geniecillos dominicales* en las calles desde el lunes », *ibid.*, [11/06/65], p. 8).

⁵²⁵ OVIEDO, José Miguel, « Ribeyro, o el escepticismo como una de las bellas artes », *op. cit.*, p. 166.

⁵²⁶ Ribeyro est bien conscient de la situation financière de Populibros mais il considère que ce n'est pas une excuse pour ne pas demander une réparation publique suite au « dommage moral » qu'il a subi comme le confirme cette lettre du 1^{er} juillet 1965 adressée à son frère alors que l'affaire est en cours : « Scorza tuvo el mal gusto de enviarme un ejemplar de *Los geniecillos dominicales* a Roma, lo que, aparte el espantoso calor, contribuyó a agriar mis vacaciones. Su edición es infecta [...]: con una letra enana, una diagramación demencial y un cúmulo de errores (omisiones, repeticiones, etc.), ha logrado resaltar los defectos de un libro sin acentuar sus cualidades. El daño moral que me ha hecho es irreparable. Me acabo de enterar que está en quiebra, lo que me consuela, pero tampoco me impide el envío de mi carta pública, que no es el golpe de gracia al caído » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1958-1970)*, II, [Paris, 01/07/65], *op. cit.*, p. 111).

presentarse a recoger la edición supuestamente terminada, la Imprenta no había impreso una sola línea de ninguno de los libros contratados. Conminada por una carta notarial a entregar la edición dentro del plazo correspondiente la Imprenta procedió a imprimir dicha serie en ocho días. Esta premura determinó los errores a que [*sic*] alude el señor Ribeyro y demuestra también las grandes dificultades técnicas que deben afrontar los editores en el Perú [...]. Atentamente: Manuel Scorza⁵²⁷.

Cet échange jusqu'à présent inconnu de la critique entre Ribeyro et Scorza est certes révélateur de la négligence de Populibros mais aussi de la situation éditoriale au Pérou dans les années 1960. Ribeyro remporte un prix organisé par un journal populaire qui n'est pas une institution prestigieuse et qui ne jouit pas d'une reconnaissance ni au Pérou ni à l'étranger. Il remporte donc une récompense de seconde catégorie, même si les cinquante mille soles lui permettent de payer ses dettes. L'édition hâtive de Populibros (« esta premura determinó los errores ») est donc à l'image du faible rayonnement de ce concours. Même si Scorza cherche à se dédommager en tant que responsable légal (« estas erratas deben imputarse a circunstancias ajenas a nuestra buena voluntad ») et qu'il rejette la faute sur l'un des employés de l'imprimerie (« la negligencia de este empleado »), cette édition ne sera pas retirée du marché.

La suite est tout aussi néfaste car dans la deuxième moitié des années 1960 « la lamentable histoire éditoriale de ses livres postérieures consolida la légende de la “mauvaise chance” de Ribeyro »⁵²⁸. En effet, à la lumière de cette « malchance », Ribeyro se résigne à ce qui s'apparente à un destin. Le *fatum* éditorial devient alors une constante assumée qu'il accepte avec un certain sens du tragique : « A veces se me ocurre preguntarme: ¿he tenido suerte con la publicación de mis obras? Y si tengo necesidad de contestarme, debo confesar que no »⁵²⁹. La question de son sort éditorial est corrélée évidemment à celle de son sort littéraire au sein du *boom* pendant les années 1960 et la presse commence à alimenter aussi ce mythe dont se serviront ultérieurement les modélisateurs du classicisme chez Ribeyro. L'écrivain lui-même devient l'archétype de l'artiste malchanceux qui accumule aussi des étourderies comme le rapporte *Caretas* en 1969 : « [...] apenas llegado [a] París, hizo varias “colas” sucesivas para matricularse en la especialidad de Literatura. Al final del penoso

⁵²⁷ SCORZA, Manuel, « Carta del señor Manuel Scorza a Julio Ramón Ribeyro » [10/07/65], *El Comercio*, Lima, 1965, sans numérotation.

⁵²⁸ OVIEDO, José Miguel, « Ribeyro, o el escepticismo como una de las bellas artes », *op. cit.*, p. 166.

⁵²⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, « Reportaje a mí mismo » [1971], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 76.

proceso obtuvo su carnet de matrícula... estaba inscrito, hasta ahora no sabe cómo, en la Facultad de Odontología »⁵³⁰.

À la lumière de ces multiples contretemps, il n'est donc point étonnant que la première anthologie organique de Ribeyro, celle qui consolidera sa renommée nationale, s'intitule *La palabra del mudo* : cet écrivain qui peine à se faire entendre dans la critique internationale et en France au milieu des attentes du *boom* est réduit à un grésillement éditorial qui porte préjudice à sa production. Cependant, paradoxalement, c'est grâce à cette anthologie en trois tomes chez Carlos Milla Batres à partir de 1972 que Ribeyro réussit une première percée commerciale considérable dans son pays, comme l'atteste José Miguel Oviedo : « la recepción que el público le dio a *La palabra del mudo* (fue uno de los libros más vendidos del año, y esta vez no se trataba de una edición económica), y a su persona, pues coincidiendo con la aparición de ese libro, Ribeyro fue invitado con todos los honores a Lima »⁵³¹.

La rencontre avec l'éditeur Carlos Milla Batres (1935-2004), « qui n'a plus de livres à imprimer ou à réimprimer de Ribeyro, puisqu'il les a tous publiés »⁵³² comme l'affirme ironiquement Zavaleta en 1981, est donc décisive : ce jeune salvadorien qui avait étudié à l'Université San Marcos quitte le service diplomatique de son pays pour se consacrer à la publication des plus grands noms du panorama intellectuel péruvien (Raúl Porras Barrenechea, Estuardo Núñez, Luis Alberto Sánchez, entre autres) où il décide d'inclure Ribeyro⁵³³. D'après Jorge CogUILA, malgré son zèle⁵³⁴ dans les années 1970, Milla Batres

⁵³⁰ RÉDACTION, « Ribeyro y la maldición de los editores » [14-28/08/69], *Caretas*, *op. cit.*, p. 46.

⁵³¹ OVIEDO, José Miguel, « Ribeyro, o el escepticismo como una de las bellas artes », *op. cit.*, p. 167.

⁵³² ZAVALETA, Carlos Eduardo, « Ribeyro en francés » [27/12/81], *El Observador*, *op. cit.*, p. 18. La traduction nous appartient.

⁵³³ L'insertion de Ribeyro dans un catalogue d'auteurs prestigieux semblait prometteuse et aurait pu mettre un terme à la « malédiction » éditoriale. Dans son prologue à la réédition de *Los geniecillos dominicales* [1965] (1973), Carlos Milla Batres rapporte son admiration pour Ribeyro qu'il choisit pour inaugurer sa nouvelle collection intitulée « Colección Contemporáneos » malgré les piètres éditions des années 1960 : « Asimismo, la COLECCION CONTEMPORÁNEOS la inauguraremos con la novela *Los geniecillos dominicales* de Julio Ramón Ribeyro, escritor de una alta perfección técnica narrativa y quien encarna en su persona y en su extrema obra una de las figuras más representativas y señeras de la literatura contemporánea del Perú » (MILLA BATRES, Carlos, « Nota del editor », RIBEYRO, Julio Ramón, *Los geniecillos dominicales*, Lima, Milla Batres, 1973, p. 8).

⁵³⁴ Effectivement, en dépit des *errata* qui marquent aussi les éditions de *La palabra del mudo* chez Milla Batres, cet éditeur s'investit dans la diffusion commerciale de l'œuvre ribeyrienne comme en témoigne cette dépêche publicitaire publiée dans *El Comercio* le 26 février 1975 : « Hoy miércoles a las 6 de la tarde en adelante tendrá lugar una reunión de presentación de la novela CRÓNICA DE SAN GABRIEL del gran narrador peruano Julio Ramón Ribeyro, quien se encuentra de pasaje en Lima. [...] La editorial invita a los amigos y lectores de Ribeyro, quien ha anunciado la próxima edición con Milla Batres de su novela inédita *Cambio de Guardia*; lo mismo que su tercer volumen de cuentos inéditos *La palabra del mudo*, y un tomo de ensayos de crítica literaria

affirme que « en el Perú no hay posibilidad de realizar tirajes mayores y reediciones continuas de cualquier tipo de libro, esto debido a la actual crisis económica del país »⁵³⁵. Ce contexte économique défavorable où domine « la superlativa escasez de editores »⁵³⁶, selon ses propres mots, n'encourage pas la production d'éditions soignées et compétitives sur un marché où « el signo dominante en el medio editorial y el ambiente literario era el de una parquedad que bordeaba la parálisis; además, el fondo de ese escenario baldío era un canon bastante reducido y una institución letrada casi inexistente »⁵³⁷. Par conséquent, ce premier tirage de *La palabra del mudo* chez Milla Batres n'échappera pas non plus à la « malédiction » éditoriale :

Los errores tipográficos y otros que figuran en *La palabra del mudo* no puede imputarse a mí, pues yo dejé el trabajo de corrección en manos de mi editor y sus ayudantes. Sin duda éstos no sólo introdujeron nuevas erratas sino que reprodujeron las que figuraban en las ediciones anteriores. Yo renuncié voluntariamente a releer las pruebas de imprenta, pues eso hubiera retardado la edición⁵³⁸.

Comme un cercle vicieux, les problèmes formels des éditions des années 1960, notamment autour de l'« affaire Populibros », se répercutent au milieu des années 1970 puisque Milla Batres n'accède pas aux manuscrits originaux et reprend des éditions corrompues. C'est d'ailleurs à cette même époque que Ribeyro oppose la sphère de la création (informelle, impulsive, spontanée) à celle de la publication (officielle, réfléchie, pesante) dans une résonnance manifeste avec la lettre à Luchting de 1975 que nous venons de citer : « El autor se desentiende de lo que hace el administrador, el cual generalmente considera a la obra como una mercancía y la vende a quien sea para equilibrar el presupuesto doméstico »⁵³⁹. En effet, Ribeyro se désintéresse manifestement de la correction des épreuves de *La palabra del mudo* chez Milla Batres (« yo dejé el trabajo de corrección en manos de mi editor y sus ayudantes ») à l'image du désintérêt que lui a témoigné le monde de l'édition depuis une vingtaine d'années. La connotation péjorative du terme « administrador » traduit un contre-transfert qui cherche à rendre la pareille à ceux qui n'ont pas prodigué les soins formels

con el título *La caza sutil* » (RÉDACTION, « Julio Ramón Ribeyro, esta tarde en Milla Batres a las 6. 00 », *El Comercio* [26/02/75], Lima, 1975, p. 23).

⁵³⁵ COAGUILA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro: la hegemonía de la voz », *La casa de cartón de OXY, Revista de cultura*, Lima, 2^{ème} époque, n° 1, hiver, 1993, p. 3.

⁵³⁶ MILLA BATRES, Carlos, cité dans *El País*, « Carlos Milla Batres, editor emblemático en Suramérica » [30/11/04], [Consulté le 19/11/14 dans : http://elpais.com/diario/2004/11/30/agenda/1101769208_850215.html]

⁵³⁷ ELMORE, Peter, *El perfil de la palabra*, op. cit., p. 20.

⁵³⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, « Lettre à Wolfgang Luchting » [18/03/75], citée dans LUCHTING, Wolfgang A., *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 158.

⁵³⁹ Id., *La tentación del fracaso*, [Paris, 20/12/75], op. cit., p. 476-477.

nécessaires à son œuvre : ce ne sont, après tout, que des exécutants qui n'entament guère le prestige romantique de la création.

L'amont de cette indifférence intentionnelle à l'égard du travail éditorial qui répond à l'incurie des années précédentes (« yo renuncié voluntariamente a releer las pruebas de imprenta ») débouche sur une multiplication des errata et sur un renforcement de la « malédiction » éditoriale en aval. Ribeyro a donc renoncé à s'intéresser de près au sort matériel et à la réception de son œuvre et, très certainement désabusé, accepte de publier le manuscrit de son troisième roman *Cambio de guardia* chez Milla Batres en 1976 pour des raisons non pas artistiques mais purement économiques : « No me reconozco en ese libro, ni siquiera puedo releerlo para tentar una que otra corrección. Si lo publico es porque es la única manera que tengo de obtener los dos mil o tres mil dólares que necesito para pagar deudas »⁵⁴⁰. Finalement, à partir de la publication de *Prosas apátridas* chez Tusquets en 1975, Ribeyro s'émancipe partiellement du réseau éditorial péruvien et accède à des éditions de meilleure qualité et à une meilleure distribution car, comme le souligne González-Vigil, à la fin des années 1970 « les éditions espagnoles assurent [à Ribeyro] une circulation internationale que les péruviennes ne peuvent pas lui donner »⁵⁴¹.

Si l'histoire éditoriale ribeyrienne de 1955 à 1975 a été placée sous le signe d'une « malédiction » par *Caretas*, c'est parce que cette image traduit à la fois la récurrence des problèmes formels mais aussi un mystère qui entoure la constance de ces errata. Cet acharnement du sort que Ribeyro semble accepter avec une certaine résignation s'explique par les contraintes socio-économiques qui caractérisent le champ littéraire péruvien pendant cette vingtaine d'années : le sous-développement de l'industrie éditoriale, l'exiguïté des cercles lettrés, le niveau global de compréhension écrite et de lecture au Pérou ainsi que l'absence de prix prestigieux contribuent aussi à une faible exigence quant à la facture de ses livres. Par ailleurs, cette « malédiction » ne repose pas uniquement sur des facteurs externes à son œuvre mais aussi, apparemment, sur une attitude de désintérêt vis-à-vis du devenir de sa production.

Or, comme le souligne Angel Esteban, cette indifférence n'est que ponctuelle car la correspondance de Ribeyro met en évidence une posture proactive tout à fait à l'opposé de cette « malédiction » qu'il semble endurer passivement : « No creo que sea objetiva la imagen

⁵⁴⁰ *Ibid.*, [Paris, 03/76], p. 484.

⁵⁴¹ GONZÁLEZ-VIGIL, Ricardo, « Ribeyro en España » [28/06/94], *El Comercio*, Lima, 1994, p. A3. La traduction nous appartient.

que a veces se difunde de Ribeyro acerca del poco interés que mostraba en la difusión de su trabajo literario. Las constantes cartas a su hermano, Juan Antonio, desde Europa evidencian los esfuerzos que los dos hicieron durante años para la edición de toda la obra a ambos lados del Atlántico »⁵⁴². En ce sens, face aux contraintes matérielles de l'édition au Pérou entre 1955 et 1975, nous voudrions approfondir cette piste lancée par Esteban en analysant comment Ribeyro aurait cherché à pallier sa réception mitigée grâce à une véritable politique de l'épistolaire avec son frère Juan Ramón qui s'efforce d'agir sur le champ littéraire péruvien malgré la distance.

⁵⁴² ESTEBAN, Ángel, « Dos cartas inéditas de Julio Ramón » [23/09/02], *Identidades: reflexión, arte y cultura peruana*, supplément d'*El Peruano*, Lima, 1^{ère} année, n° 21, 2002, p. 8.

D. Politique de l'épistolaire : agir à distance sur le champ littéraire péruvien

Dès les premières années de son voyage en Europe (Madrid, Anvers, Munich, Paris), Ribeyro établit un échange épistolaire avec son frère Juan Antonio à Lima qui n'est publié qu'ultérieurement à partir de 1996 chez Jaime Campodónico Editor et, d'ailleurs, contre la volonté de ses héritiers. Les enjeux de cette correspondance en deux volumes ne relèvent pas uniquement de l'intimité et de l'affection entre deux frères séparés par la destinée de l'un et unis par la chose littéraire. En effet, si ces messages nous intéressent c'est parce qu'ils nous encouragent à repenser l'image que l'on pouvait avoir d'un Ribeyro sous-estimé par les histoires littéraires, ayant dû endurer une approche exotiste en France et dépourvu d'éditions à la hauteur de son travail : nous les tenons pour un corpus de contraste qui nous permettra de nuancer cette image de passivité qui semble caractériser l'attitude de Ribeyro face aux impondérables qui ont marqué sa carrière. Si on ne peut lire pareillement l'oubli de Ribeyro suite à la publication de ces quelques dizaines de lettres au milieu des années 1990, c'est parce qu'elles nous obligent à interroger notre représentation d'un artiste absolument désintéressé des effets de mode et des contingences commerciales qui touchaient son œuvre. Ribeyro, comme nous le verrons, a été le premier à enclencher sa propre réhabilitation.

La doxa critique a retenu donc un Ribeyro démuni, subissant les malheurs d'un destin aveugle, sans s'autoriser à penser la possibilité d'un sursaut personnel pour contrecarrer cette « malchance »⁵⁴³. James Higgins, par exemple, que l'on connaît par son essai *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro* (1991), affirme que son invisibilisation repose « en partie sur le sous-développement de l'industrie éditoriale péruvienne et partie sur le fait que Ribeyro est un homme modeste qui n'a jamais fait sa promotion »⁵⁴⁴. Cette image de modestie véhiculée par de nombreux témoignages d'un homme timide, taciturne et peu enclin à l'autopromotion est aussi celle qu'en retient Mario Vargas Llosa : « No tenía ambiciones. Incluso en el campo literario era una persona excepcionalmente desprovista de ambiciones, apetitos. Es el más desinteresado que conocí con respecto a lo que ocurría con su

⁵⁴³ Le désintéret pour le succès ou, en tout cas, la volonté de le montrer, s'explique aussi certainement par une identification avec certains propos de Flaubert, comme celui qu'il souligne sur son exemplaire de *La religión del arte (confidencias)* (1947) : « El triunfo es una consecuencia y no debe ser un fin. Yo no lo he buscado jamás (aunque lo deseo) y lo busco cada vez menos » (voir annexe A2. 25 : FLAUBERT, Gustavo, *La religión del arte (confidencias)*, prologue de Ricardo Saénz Hayes, Buenos Aires, Editorial Elevación, 1947, p. 184).

⁵⁴⁴ HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, op. cit., p. 13. La traduction nous appartient.

obra, con él mismo, nunca entró en la feria literaria, en el comercio, la rencilla »⁵⁴⁵. Pour l'auteur de *Conversación en La Catedral*, il va sans dire que Ribeyro est en quelque sorte sa parfaite antithèse. Il refuse l'*agôn* propre à tout champ littéraire et se soucie peu de ses lecteurs pour se concentrer essentiellement sur son œuvre dans une attitude proche de celle de l'art pour l'art, comme le souligne Irene Cabrejos : « Un escritor que luchó [a] contracorriente durante los años en que sus contemporáneos se hacían célebres [...], sacrificando fama, popularidad y aceptación entre los críticos, no piensa en la recepción pública antes de lograr algo novedoso »⁵⁴⁶. Or, à nous y pencher de plus près, on constate que cet échange épistolaire avec son frère Juan Antonio constitue une façon d'agir à distance pour Ribeyro sur le champ littéraire péruvien, c'est-à-dire, une réaction *sui generis* face aux contraintes d'une réception mitigée qui ouvrira le chemin pour ses futures réhabilitations en tant que classique.

Avec une régularité mensuelle ou parfois bimensuelle, Ribeyro s'assoit à son bureau pour instruire Juan Antonio Ribeyro, lui demander des nouvelles de ses éditeurs, planifier l'envoi d'ouvrages aux critiques, influencer le jury de tel concours, entre autres. En ce sens, malgré cette béance spatio-temporelle qui les sépare, dans quelle mesure peut-on penser cet échange comme un moyen d'action sur l'échiquier de Lima où Ribeyro tient à être reconnu ? Dans un premier temps, nous verrons comment fonctionne ce tandem entre expéditeur et destinataire pour mettre à jour les caractéristiques d'une collaboration qui repose sur une forte identification réciproque et sur un amour fraternel sans faille où Juan Antonio joue à la fois le rôle de l'émissaire de choix et celui du double. Puis, dans un deuxième temps, nous analyserons comment ce tandem épistolaire est mis au service d'un jeu de pouvoir où il s'agit d'influencer les personnalités les plus remarquables sur le champ littéraire péruvien afin d'attirer leur bienveillance et de canaliser voire de potentialiser la réception de l'œuvre de Ribeyro. Enfin, dans un troisième temps, nous inscrirons ce jeu d'influences dans une politique de l'épistolaire, à savoir, dans une stratégie de réception encouragée par Ribeyro depuis Paris qui lui permet d'exister dans l'outre-Atlantique péruvien.

Le corpus de la correspondance de Ribeyro, que l'on connaissait depuis la fin des années 1980 grâce à ses échanges avec Luchting dans *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro* (1988), s'est enrichi dans les années 1990 par le travail de l'éditeur Jaime Campodónico qui

⁵⁴⁵ VARGAS LLOSA, Mario, cité dans ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escritor*, op. cit., p. 35.

⁵⁴⁶ CABREJOS, Irene, « El legado literario de Ribeyro (a propósito de *La tentación del fracaso*) », *Hueso Húmero*, op. cit., p. 173.

convainquit Lucy de Ribeyro, épouse de Juan Antonio, de les publier en deux volumes (1996, 1998). La première édition s'ouvre par un prologue dythirambique d'Alfredo Bryce Echenique qui s'intitule « Largas y hermosas almas gemelas » où le tandem fraternel est caractérisé par sa gémellité. Outre la proximité de leurs dates de naissance⁵⁴⁷ et leur ressemblance physique (petits yeux au regard perçant, front dégagé et nez aquilin), cette image suggère une ressemblance ontologique placée sous le signe du double : « Largas y hermosas y bondadosas y generosas almas gemelas de hermanos que vivieron mucho para el otro, es como yo llamaría a aquellas encarnaciones sucesivas »⁵⁴⁸. En effet, la proximité onomastique entre les deux prénoms composés d'origine hispanique ne fait que renforcer cette impression de duplication entre deux destins portés vers la littérature où l'un semble « incarner » l'autre. Cet échange que Bryce Echenique qualifie de « uno de los más intensos y hermosos ejemplos conocidos de amor fraternal »⁵⁴⁹ est celui de deux jumeaux spirituels : d'une part Juan Antonio, « ce frère aussi mirafloirin que distant et épistolaire »⁵⁵⁰, qui est resté à Lima pour enseigner en cours du soir et travailler à la Mairie de Lima et, d'autre part, Julio Ramón, le frère absent qui parcourt l'Europe pour réaliser son rêve de devenir écrivain.

Dans « Ribeyro: dos rostros, un perfil » (1996), cette ressemblance flagrante est confirmée par le témoignage d'Hernando Cortés : « hablar con el uno era como hablar con el otro. Jamás encontré mayor diferencia entre ambos. Tenían los dos ese aire y esa forma de ser única de amar la vida sin aspavientos pero nada superficial »⁵⁵¹. Cette « absence de différences », qu'il faut prendre au sens figuré, aboutit à la création d'un tandem ou d'une équipe cependant asymétrique : Juan Antonio se doit d'aider son frère Julio Ramón puisque ce dernier est parti affronter les difficultés d'un jeune artiste qui, d'ailleurs, sera souvent à court d'argent, connaîtra la solitude et la maladie ou encore les premiers chagrins d'amour dans la lointaine Europe. À la fois ambassadeur et bras droit à Lima, Juan Antonio colporte des informations fraîches de la capitale péruvienne vers Paris tout en exécutant les instructions de Julio Ramón de Paris vers Lima :

⁵⁴⁷ La spécularité des parcours entre les deux frères est patente aussi à propos des dates de décès car Juan Antonio Ribeyro ne disparaît que deux ans après son frère Julio Ramón en 1996.

⁵⁴⁸ BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, « Largas y hermosas almas gemelas », prologue à RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p.8.

⁵⁵¹ CORTÉS, Hernando, « Los Ribeyro: dos rostros, un perfil », prologue à RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, *op. cit.*, p. 13.

En esos años de París, al mismo tiempo que era un gran lector, él se interesaba muchísimo por lo que pasaba en el Perú, estaba siempre prestándonos a Lucho y a mí libritos que se publicaban en Lima, estas ediciones pequeñitas imposibles de conseguir aquí. A él le llegaban por su hermano, que era un gran colaborador literario, lo tenía constantemente alimentado de informaciones sobre lo que ocurría con la vida literaria limeña, y seguía muy de cerca lo que ocurría en el Perú, a pesar de que llevaba ya mucho tiempo fuera del país⁵⁵².

Au vu du fonctionnement de ce tandem asymétrique, l'étonnement de Vargas Llosa est compréhensible. Tout au long de sa vie, Julio Ramón reçoit les colis de son frère qui transportent, par exemple, les épreuves ou les premières éditions de ses ouvrages publiés à Lima. Ce travail logistique reflète une volonté de raccourcir la distance géographique qui existe entre l'artiste et un champ littéraire auquel il n'a pas renoncé (« a pesar de que llevaba ya mucho tiempo fuera del país ») en le tenant au courant des dernières nouveautés mais surtout en préservant son attachement symbolique et littéraire au Pérou. Le flux même de la correspondance est envisagé comme un cordon ombilical (« lo tenía constantemente alimentado ») qui relie l'artiste à sa « madre patria » comme le confirme cette demande en 1964 : « Aquí se reciben pocas informaciones sobre actividades del MIR. Yo vivo bastante desconectado de la mayoría de los peruanos que podrían tener datos. Envíame recortes »⁵⁵³.

Son rôle est donc essentiellement fonctionnel ou pratique et il n'est pas envisagé par Ribeyro comme une partie de son œuvre littéraire mais plutôt dans sa nature périphérique, voire « décorative » : « Las cartas de mi hermano no tienen un valor literario [...]. Me hace pensar en esos coros o músicos que asisten a las *vedettes* en sus presentaciones televisadas, pero que no se ven, sin que por esto se pueda decir que no contribuyen al espectáculo [...] »⁵⁵⁴. Cette sous-estimation de la valeur artistique de sa correspondance est aussi une façon d'attirer les projecteurs sur ses écrits fictionnels tout en affirmant que sa correspondance participe à un « effet d'œuvre »⁵⁵⁵. En effet, bien que ces lettres soient assimilées à des figurants (« *vedettes* ») dans la réception-spectacle de l'œuvre, il n'empêche que ce corpus a une fonction tout aussi performative puisqu'il traduit un jeu de pouvoir où il s'agit d'influencer les personnalités les plus remarquables sur le champ littéraire afin d'attirer leur bienveillance et de canaliser voire de potentialiser la réception de son œuvre à Lima.

⁵⁵² VARGAS LLOSA, Mario, cité dans ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escritor*, op. cit., p. 34-35.

⁵⁵³ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1958-1970)*, II, [Paris, 24/08/64], op. cit., p. 85.

⁵⁵⁴ *Id.*, *La tentación del fracaso*, [Paris, 10/01/78], op. cit., p. 602.

⁵⁵⁵ BILLE JØRGENSEN, Steen, « L'effet d'œuvre : un défi pour le lecteur », in BILLE JØRGENSEN, Steen et RÜTH, Axel (Éds.), *Les défis de l'œuvre*, op. cit., p. 94.

Dès les premières lettres, la correspondance avec Juan Antonio devient un moyen d'avoir un ascendant sur d'autres intellectuels car le jeune Ribeyro possède — contrairement à l'image extérieure qu'en retiennent Higgins, Vargas Llosa ou Cabrejos — un profil calculateur⁵⁵⁶ car la relation avec ses congénères « oscille entre l'admiration sincère et une certaine rancune, à cause de la rivalité, de la concurrence plus ou moins consciente »⁵⁵⁷. En effet, le cas le plus flagrant se déroule entre 1953 et 1954 lorsque Ribeyro, d'abord à Madrid puis à Paris, se prononce au sujet d'un de ses maîtres, « la figure tutélaire de Jorge Puccinelli, qui lança la revue *Letras Peruanas* »⁵⁵⁸ : « A Puccinelli síguele prometiendo un artículo mío, algún comentario sobre libros nuevos o cualquier cosa que se te ocurra. Ya me ocuparé oportunamente de él. Si se llega a publicar mi artículo "Lima, ciudad sin novela", comunícame los comentarios a que dé lugar, si es que da lugar a comentarios »⁵⁵⁹.

En 1953, Juan Antonio est donc chargé de temporiser les attentes éditoriales de Puccinelli (« síguele prometiendo ») en ayant recours à sa débrouillardise (« cualquier cosa que se te ocurra »). Cependant, ce qui frappe c'est la confiance que Ribeyro a en ses propres moyens de persuasion via son éditeur car il est persuadé d'être dans une position de force vis-à-vis de la revue *Letras peruanas* (« Ya me ocuparé oportunamente de él »). Il annonce donc sur un ton lapidaire que, dans un futur proche, il lui règlera son sort et réussira à s'attirer sa faveur. Cette assurance s'avère prémonitoire car, dans une lettre du 21 mai 1954, cette influence en puissance semble se concrétiser :

El objeto de ésta es también comunicarte que a más tardar el 30 de este mes llegarán por avión a Lima 40 páginas mías destinadas al concurso nacional. [...] Te ruego revisar[a]s en compañía de algún buen gramático, a fin de verificar la ortografía, y depositar[a]s con tu acostumbrada

⁵⁵⁶ Le rapport de Ribeyro au concours, dont il sera question dans les paragraphes suivants, se caractérise par un manque d'assurance à propos de la qualité de son travail. En effet, à plusieurs reprises, Ribeyro affirme ne vouloir se présenter que si les circonstances lui sont favorables au point de vouloir se renseigner chaque année sur les candidats concurrents. Sa volonté d'enquêter et d'influencer l'échiquier littéraire à distance n'est donc que le revers de ce travers : « ¿Qué hay de los premios nacionales? Por aquí se rumorea para cuento y novela Zavaleta y Vargas Vicuña, y para poesía el de Chariarse. Necesito que averigües discretamente quiénes se van a presentar este año a cuento y novela, y todas las condiciones del concurso. Es decir, plazo, número de copias, etc. Si el ambiente es favorable pienso presentarme. No olvidemos que son diez mil soles, es decir, un año de vida en Europa » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1952-1958)*, I, [Madrid, 03/03/53], *op. cit.*, p. 17).

⁵⁵⁷ GRAS, Dunia, « Otra cara del éxito: Julio Ramón Ribeyro y *La tentación del fracaso* » in LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel et MORALES SARAVIA, José (Éds.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, *op. cit.*, p. 83. La traduction nous appartient.

⁵⁵⁸ ZAVALETA, Carlos Eduardo, « Narradores peruanos de los 50 », in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 11-12. La traduction nous appartient.

⁵⁵⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1952-1958)*, I, [Madrid, 03/03/53], *op. cit.*, p. 24.

diligencia en las oficinas de recepción. Dirás que no estoy en Lima solamente si insisten en averiguar mi paradero. Ya le escribiré a Puccinelli para comunicarle mi presentación y encomendarme a sus buenos oficios. Para las demás personas, sea quienes fueren, absoluta reserva⁵⁶⁰.

Ces quarante pages inédites, qui correspondent très certainement aux « cuentos » qui intégreront *Los gallinazos sin plumas* en 1955, doivent être envoyées au Concurso Nacional où Puccinelli siège en tant que jury. Les instructions de Ribeyro sont à la fois techniques (« Te ruego revisarl[a]s en compañía de algún buen gramático ») mais aussi pratiques (« y depositarl[a]s con tu acostumbrada diligencia en las oficinas de recepción ») et s'accompagnent d'une mise en garde qui cherche à escamoter son absence puisque vraisemblablement le concours est réservé aux péruviens qui résident dans le pays (« absoluta reserva »). Cependant, conformément à l'annonce de 1953 (« Ya me ocuparé oportunamente de él »), Ribeyro fait un usage textuellement implicite mais performativement explicite de son influence auprès de Puccinelli : « Ya le escribiré a Puccinelli para comunicarle mi presentación y encomendarme a sus buenos oficios ».

La communication de son identité à un membre du jury ne peut être qu'un moyen de s'en remettre aux bons soins (« buenos oficios ») de son amitié fidèle, autrement dit, de tenter d'attirer sa faveur et de remporter le prix. Ces arrangements avec les autorités qui sont capables de modifier le rapport de forces qui structure le champ littéraire péruvien concernent des manifestations consécutoires telles qu'un concours mais aussi des instances plus usuelles de promotion telles que la presse : « Sería conveniente que se anunciara ya la próxima aparición [de *Los gallinazos sin plumas*]. Para ello debes hablar con *La Prensa* con Salazar o con Enrique Chirinos —este último buen amigo mío en Madrid y París— para que publiquen una notita al respecto. Debe irse llamando ya la atención en la materia. Es necesario rodearse de estas pequeñas mañas para que las mismas editoriales [...] se vayan interesando en el asunto »⁵⁶¹.

Ce Ribeyro soucieux des stratagèmes de diffusion (« mañas ») est sensible aux moyens mais aussi aux acteurs qui assurent le financement de ses premières publications à compte d'auteur. En effet, l'histoire éditoriale des premiers ouvrages est truffée d'obstacles que nous

⁵⁶⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Paris, 21/05/54], *op. cit.*, p. 57-58.

⁵⁶¹ *Ibid.*, [Paris, 01/12/54], p. 66. Le nom du journal *La Prensa* figurait entre guillemets dans cette édition mais nous avons rétabli les italiques afin de conserver une cohérence typographique.

avons étudiés mais Ribeyro n'a pas encore assez d'argent en Europe pour faciliter ses démarches au Pérou : « Situación económica apremiante. Carta de mi hermano comunicándome sus dificultades para encontrar un editor »⁵⁶². Ces difficultés économiques le poussent en 1955 à suggérer à Juan Antonio de faire pression sur son oncle Héctor Ferreyros, riche propriétaire de la compagnie homonyme de machinerie lourde où travaille leur père en tant que gestionnaire administratif, afin qu'il finance son premier recueil chez Círculo de Novelistas Peruanos : « Durante un mes consecutivo he esperado carta de tío Héctor. [...] He desistido, pues, en principio, de publicar el libro de cuentos bajo su patrocinio, y quizás jamás lo publique. [...] De todos modos, no quiero romper con los míos, de modo que adviértele a Héctor que le doy un último plazo para que ponga en práctica su mecenazgo »⁵⁶³. L'exercice réthorique demandé à son frère est délicat dans la mesure où il ne faut pas froisser son mécène tout en lui faisant part de l'urgence de ce financement.

En même temps, paradoxalement, bien que ses moyens exigus ne lui permettent pas de se montrer trop sélectif par rapport aux propositions pécunières de Juan Antonio, Ribeyro ne perd pas de vue l'importance du support de publication dans l'effet de réception : « Tu gestión [en *El Comercio*] es interesante pero no puedo aceptarla por dos razones. Primero por lo que me pagarían por diez cuentos —2000 soles— no me saca de ningún apuro. Segundo porque no me conviene ni me agrada que mis cuentos se publiquen semanalmente en una hoja de periódico con la que la gente, por lo general, se limpia el culo »⁵⁶⁴. Méprisant au plus haut point *El Dominical*, le supplément culturel qui selon Jorge Cuba Luque constituait « de loin le meilleur supplément culturel de la presse péruvienne, qui depuis la fin 1953 consacrait entièrement sa couverture à la publication d'un récit court »⁵⁶⁵, Ribeyro se garde de publier des récits courts à l'unité alors qu'il rêve d'un recueil organique.

Pour ce faire, il aura recours à des « agents de propagande » qui, comme ses amis dans *La Prensa*, sont suffisamment bien placés pour lui donner un coup de main : « ¿Qué hubo de mi libro? ¿Llegó a salir? [...] Necesito distribuir entre mis agentes de propaganda. ¿Qué impresión ha producido? ¿Se han publicado comentarios? Todo tipo de recortes de periódicos

⁵⁶² RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 02/03/55], *op. cit.*, p. 57.

⁵⁶³ *Id.*, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Paris, 07/01/55], *op. cit.*, p. 69.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, [Paris, 12/04/55], p. 71.

⁵⁶⁵ CUBA LUQUE, Jorge, « Ribeyro en la prensa limeña de la década de 1950 », *Identidades*, supplément culturel d'*El Peruano* [06/12/04], Lima, 2004, p. 9. La traduction nous appartient.

y aún los ejemplares de mi libro puedes mandarlos por avión como “impresos” »⁵⁶⁶. Le lexique est celui de la manipulation politique puisqu’il s’agit bel et bien d’agir sur les personnes qui ont une influence considérable dans la réception telles que le critique chilien Ricardo Latchman en 1957 : « Si tienes algún ejemplar de mi libro te ruego mandarlo a la siguiente dirección : Ricardo Latcham : calle Huérfanos 640, 2do. Piso, Dpto. 9, Santiago de Chile. Le ha escrito a Escobar pidiéndole un ejemplar de mi libro, pues prepara una segunda edición de una antología del cuento sudamericano. En la primera me omitió por ignorancia »⁵⁶⁷.

Cette correspondance de jeunesse suggère donc une conscience de l’importance de savoir influencer l’échiquier littéraire. À ce propos, lorsqu’on cherche d’autres traces de cette intuition précoce dans le corpus parafictionnel, il n’est pas étonnant que Ribeyro souligne le paragraphe suivant dans son édition du premier tome de *L’homme sans qualités* de Robert Musil que nous avons compulsé dans sa bibliothèque personnelle à Paris chez sa veuve, Alida de Ribeyro : « Il faut avoir de l’influence tout court avant de pouvoir en avoir une bonne ; ce principe est à la base de toutes les existences de Grands-écrivains. Et c’est là un principe merveilleux, dirigé contre toutes les tentations de la solitude, le principe goethéen de l’efficacité qui dit que dans ce monde amical, il suffit d’un mouvement pour que le reste se fasse tout seul »⁵⁶⁸.

Ce paragraphe résume l’attitude qui a été la sienne depuis son arrivée en Europe, à savoir, penser et agir pour sa carrière en termes d’efficacité en usant de son réseau d’amis (« ce monde amical ») — Salazar, Chirinos, Puccinelli — pour parvenir à percer dans le champ littéraire péruvien et, d’après Musil, siéger parmi les « Grands-écrivains ». Plus tard, faisant écho dix ans après à sa tentative d’influencer Puccinelli en 1954, Ribeyro redemande le même service à Juan Antonio entre 1964 et 1965 pour le même concours tout en mesurant les limites de cette « efficacité » dans la manipulation des influences : « Me opongo en forma radical a que efectúes cualquier gestión ante los jurados del concurso, por varias razones, aparte de las puramente morales. Una de ellas es que el jurado debe saber ya que el autor de la novela soy yo y no creo valga la pena recordárselo »⁵⁶⁹. Assuré d’être connu du jury, il estime

⁵⁶⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Munich, 30/11/55], *op. cit.*, p. 87.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁶⁸ Voir annexe A2. 12 : MUSIL, Robert, *L’homme sans qualités*, I, *op. cit.*, p. 514.

⁵⁶⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1958-1970)*, II, [Paris, 12/64], *op. cit.*, p. 95.

ne plus avoir besoin de faire pression sur sa décision car le « triumvirat » qui le préside sera spontanément plus clément à son endroit : « Creo que el triunvirato Oquendo-Oviedo-Delgado procederá con mayor celeridad y con relativamente mayor justicia [...]. Hay que dejar que el jurado haga tranquilo su faena y que se pronuncie con toda libertad. Cualquier contacto indirecto que yo tenga con él —a través tuyo, etc.— puede asumir la forma de un intento de seducción »⁵⁷⁰.

Si le tandem Julio Ramón-Juan Antonio est aussi industrieux (« dos hermanos urgentes que se escribieron siempre una misma carta que fue y vino entre Europa y el Perú a lo largo de décadas »⁵⁷¹), c'est parce qu'ils travaillent à une stratégie qui repose sur leur gémellité métaphorique. En effet, ces « longues et belles âmes jumelles », comme les surnomme Bryce Echenique, s'appuient sur un jeu d'absence/présence autour de la figure du double : quelque part, Juan Antonio aurait voulu être cet artiste qui abandonne la maison familiale pour partir à l'aventure en Europe et Julio Ramón aurait voulu habiter à Paris tout en restant présent dans le milieu intellectuel péruvien⁵⁷².

En ce sens, on peut comprendre les démarches politiques au sens large de Juan Antonio comme un effort pour rendre présent le frère absent mais aussi, inconsciemment, pour vivre sa vie par procuration. De l'autre côté de l'Atlantique, Julio Ramón est tout aussi pris dans cette identification puisque son ambassadeur, qui se démène pour diffuser son œuvre à Lima, est presque son homonyme : il agit en son nom et satisfait un fantasme d'ubiquité qui ne l'oblige plus à choisir entre la France et le Pérou. Ainsi, l'absence de Julio Ramón est compensée par le surinvestissement de Juan Antonio dans le champ littéraire liménien et

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁷¹ BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, « Largas y hermosas almas gemelas », prologue à RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁷² Cette volonté de rester présent malgré la distance, que nous étudierons amplement dans cette sous-partie, est aussi manifeste dans la publication de compte-rendus d'ouvrages parus à Paris que Ribeyro souhaite faire connaître à Lima (voir FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 43). En effet, comme le remarque Carlos Thorne dans son essai *La generación del 50 y el periodismo* (2007), « Julio Ramón Ribeyro sólo ocasionalmente escribió para los periódicos, particularmente para *El Comercio* de Lima, y lo hizo desde su juventud, siendo sus artículos eminentemente literarios y como vivió largos años en Francia, muchos de estos artículos estuvieron referidos a la literatura francesa. [...] En cierta manera hace crítica literaria en la prensa escrita » (THORNE, Carlos, *La generación del 50 y el periodismo*, *op. cit.*, p. 232-233). Cependant, même si ces « reseñas literarias » portent sur des ouvrages récents qui ne seront certainement pas lus à Lima (Gaspar, Perrin, Chraïbi, entre autres), Ribeyro adopte l'*ethos* du témoin comme s'il s'adressait à un petit Paris dont il pourrait influencer les comportements commerciaux : il s'agit d'une façon de se faire remarquer par la communauté intellectuelle péruvienne en se rendant utile en tant que relai de l'actualité littéraire.

l'absence de Juan Antonio dans le monde littéraire parisien dont il rêve depuis ses lectures d'enfance est compensée par les aventures lointaines de son double en Europe.

Par ailleurs, la distance géographique rend Julio Ramón impuissant face aux possibilités qui surgissent à Lima — « Si hay alguien interesado en pasar Santiago, el pajarero, que lo pasen. Yo desde aquí no puedo hacer nada »⁵⁷³ —, alors qu'il est demandé à Juan Antonio de se comporter comme un serviteur zélé capable de réduire la distance spatiale : « Como por la situación política tal vez no pueda regresar al Perú en varios años, estoy pensado seriamente pedirte que me envíes mis libros [...]. Tener mis libros lejos es como no haberlos leído [:] no me queda otra cosa que lamentarme de esta *separación* »⁵⁷⁴. D'ailleurs, ce jeu de miroirs s'enclenche dès le premier voyage de Ribeyro à Paris : « Me causa sorpresa enterarme por recortes que me envían de Lima que la crítica de casa me considera como el mejor cuentista joven del Perú. Es una gran ventaja indudablemente ausentarse y publicar poco »⁵⁷⁵.

En outre, l'avantage de l'absence consiste à bénéficier du prestige de la destination qui rend plus bienveillante la réception dans le contexte d'origine même si tout le monde n'est pas au courant de son départ : « Leí en un recorte que se prepara un coloquio de novelistas en Arequipa, al cual estamos invitados Mario, Loayza y yo. ¿Qué hay de cierto? ¿Cómo pagarán pasajes? ¿O tal vez ignoran que no estamos en el Perú? »⁵⁷⁶. En effet, dans les années à venir, Ribeyro devient l'écrivain péruvien parisien par excellence, celui dont la presse commente systématiquement les départs et les retours⁵⁷⁷. Cependant, cette absence n'est que partielle puisque son « fiel emisario », comme Julio Ramón aime appeler Juan Antonio, agit en véritable représentant officieux qui doit même avoir affaire avec les démêlés administratifs de son représentant officiel, Wolfgang A. Luchting : « Necesito, en cambio, que veas entre mis papeles [...] si hay un contrato que firmé con Luchting para nombrarlo mi agente literario. Muy discretamente me está reclamando el 14 por ciento de lo que me pague Gallimard, pues dice que en el citado contrato me comprometí a ello [...]. Cuestión puramente jurídica »⁵⁷⁸.

⁵⁷³ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1958-1970)*, II, [Paris, 17/06/61], *op. cit.*, p. 40.

⁵⁷⁴ *Ibid.* p. 126.

⁵⁷⁵ *Id.*, *La tentación del fracaso*, [Paris, 11/10/54], *op. cit.*, p. 40.

⁵⁷⁶ *Id.*, *Cartas a Juan Antonio (1958-1970)*, II, [Paris, 15/02/65], *op. cit.*, p. 101.

⁵⁷⁷ Voir, par exemple, ALZOLA CASTILLO, Julio, « Escritor Julio Ramón Ribeyro llegó a Lima » [25/11/73], *La Prensa*, Lima, 1973, p. 17.

⁵⁷⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1958-1970)*, II, [Paris, 04/08/61], *op. cit.*, p. 43.

Juan Antonio est donc sollicité sur une multitude de fronts où il agit au nom de son frère qui d'ailleurs lui est fort reconnaissant : « Es una suerte tener personas que se preocupen de uno »⁵⁷⁹. Ce travail de personnification au sens propre porte aussi sur la défense juridique de son frère — ils ont tout deux commencé des études de droit qu'ils n'ont pas finies — dont on publie le récit court « Página de un diario » dans *El Comercio* à son insu en 1954 : « Mi fiel emisario: [...] me entero de que en el Suplemento Dominical ha aparecido un cuento mío titulado “Página de un diario”. Ahora bien: ¿cómo diablos ha llegado ese cuento a poder de Miró Quesada? [...] Debe existir, pues, una persona en Lima interesada en hacerme daño. Te comisiono para que la ubiques y le des de mi parte un hermoso sopapo »⁵⁸⁰. Sur un ton humoristique, Julio Ramón prie Juan Antonio de « mettre une claque » à celui qui a glissé ce texte à *El Comercio* : il lui demande donc symboliquement de porter et/ou de prolonger son geste pour réparer un affront qui le concerne mais auquel Juan Antonio s'identifie aussi dans ce rapport spéculaire.

Ainsi, face aux contraintes d'une réception mitigée, la *doxa* critique reposait jusqu'à présent sur le consensus d'une passivité de Ribeyro à l'égard de l'acharnement de son destin éditorial. L'image de Ribeyro que Vargas Llosa imaginait comme « le plus désintéressé [...] en ce qui concerne l'avenir de son œuvre »⁵⁸¹ n'est pas entièrement fautive : Ribeyro était certes timide, peu bavard et n'avait pas les mêmes ambitions éditoriales que son confrère dont l'ascension sera météorique. À la lumière de notre travail, la nuance à introduire porte sur une vision plus globale et plus complexe des stratégies d'autopromotion que Ribeyro a mises en place : il y a eu certes un désintéret partiel pour la dimension administrative de ses publications mais, en même temps, le tandem avec son frère Juan Antonio a amorcé une politique de l'épistolaire qui s'est efforcée de modifier le rapport de forces sur le champ littéraire péruvien en sa faveur (prise de contact avec le jury des concours littéraires, recommandations auprès de ses amis journalistes, recherche de mécènes pour financer ses premières publications, entre autres).

Par ailleurs, la réception exotiste en France n'a pu qu'encourager le surinvestissement de Lima à la recherche d'une réussite plus locale mais plus certaine. Les attentes thématiques et esthétiques du *boom* ne concernaient après tout que les lecteurs européens alors que les

⁵⁷⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Madrid, 1953], *op. cit.*, p. 19.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁸¹ VARGAS LLOSA, Mario, cité dans ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escritor*, *op. cit.*, p. 35. La traduction nous appartient.

cercles lettrés péruviens semblaient plus bienveillants à son égard : sa littérature réaliste sera intégrée dans la « Generación del 50 » en tant que pionnière dans la thématique urbaine et l'hétérodoxie de publications telles que *Prosas apátridas* (1975) ou *La tentación del fracaso* (1971) élargit le canon littéraire péruvien dans lequel il possède aujourd'hui une place de choix en tant que classique contemporain.

En ce sens, en reconstruisant l'histoire de sa réception mitigée dans le canon latino-américain et européen, nous avons fait lumière sur l'incompatibilité entre son œuvre et les attentes à l'étranger tout en nous apercevant que l'essentiel de ses efforts étaient concentrés sur le Pérou. Malgré les éditions de piètre facture, l'œuvre de Ribeyro a d'abord été promue par Ribeyro lui-même et par son frère pour ensuite s'inscrire dans un contexte national où elle a conquis un succès progressif et désormais indéniable. Ainsi, parler de l'échec de Ribeyro revient à adopter le point de vue du canon européen et latino-américain en le faisant prévaloir sur la réception nationale où le processus de classicisation a véritablement eu lieu comme le suggère Bryce Echenique en 1987 : « ¿Es Ribeyro un escritor maldito? Todo lo contrario: creo que es uno de los pocos escritores que, a todo nivel, ha sido profeta en su tierra »⁵⁸².

Ce changement de perspective nous semble essentiel pour comprendre l'emplacement exact de Ribeyro dans la littérature universelle : comment un écrivain sous-estimé, oublié, voire méprisé par un canon étranger peut-il devenir un classique national ? Pour répondre à cette question centrale de notre recherche, notre réflexion à propos de la classicisation exogène portera dorénavant sur l'espace où Ribeyro devient « un prophète en son pays », le Pérou, en nous intéressant aux acteurs qui participent à sa réhabilitation. Une analyse rétrospective de cette exclusion — partielle, comme on le verra — ne peut se passer de souligner une caractéristique affective qui nous semble signifiante pour comprendre la réhabilitation ultérieure de Ribeyro en tant que classique. En effet, à nous pencher sur ce corpus critique, force est de constater qu'il existe deux tendances : une quête historiographique autour de ce qui est vraiment arrivé et un discours d'empathie critique où certaines reconstructions de l'exclusion de Ribeyro du *boom* latino-américain sont teintées d'un engagement qui a tâché de redorer son blason.

⁵⁸² BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, « Dos o tres cosas sobre Julio Ramón Ribeyro y nada más » [1987], in RIBEYRO, Julio Ramón, *Silvio en el Rosedal*, op. cit., p. 10.

CHAP. 5 : RÉHABILITATIONS ET MODÉLISATIONS

A. Relectures à la rescousse des « limbes » du *boom* latino-américain

La correspondance de Ribeyro représente le premier cheval de bataille d'une réhabilitation qu'il a enclenchée en s'appuyant sur un tandem politique où son frère a joué un rôle décisif dans la réception de son œuvre à distance. Cependant, celle-ci est un témoignage de résistance qui s'inscrit dans un contexte plus large où de nombreux intervenants se sont efforcés de réparer le tort à un homme et à une œuvre injustement éclipsés par les circonstances de la modernité et du *boom* latino-américain.

En effet, du temps de Carmen Balcells aux éditions Seix Barral, les caractéristiques classiques qui fondent la réflexion interne à l'œuvre de Ribeyro (arrière-gardisme, authenticité plutôt qu'originalité) ne donnaient pas accès au tremplin médiatique des années 1960 et 1970. Face à sa sous-estimation dans les histoires littéraires et à l'approche exotiste en France que nous avons étudiées, nous voudrions faire lumière sur la cohorte critique issue de sa garde rapprochée (amis écrivains ou amis critiques) et des ses fidèles interposés (lecteurs ou universitaires) qui s'est efforcée de bâtir un plaidoyer collectif. Ces relectures, comme nous le verrons, se sont appliquées à inverser les défauts qu'on lui reprochait dans les années 1960 pour en faire les atouts d'une poétique que l'on avait mal comprise. Ce rétablissement dans l'estime et la considération des lecteurs correspond à une réhabilitation progressive des critiques qui se sont evertués à le sauver des « limbes » du *boom* latino-américain, selon sa propre expression en 1971.

Comment et pourquoi s'opère cette réinterprétation méliorative qui contribuera, en dernière instance, à sa classicisation au Pérou ? Pour en comprendre la dynamique, nous proposerons dans un premier temps une analyse métadiscursive du récit critique qui tente d'expliquer les raisons de cette exclusion historique afin de comprendre pourquoi l'étude des causes pour lesquelles Ribeyro a été exclu du *boom* latino-américain nous renseigne sur les valeurs axiologiques qui régissaient le champ littéraire hispano-américain et pourquoi ces valeurs étaient-elles incompatibles avec celles que véhiculait l'œuvre de Ribeyro. Puis, dans un deuxième temps, nous verrons que les arguments avancés pour justifier l'exclusion seront

réinterprétés lors d'un contre-mouvement critique afin d'encourager la réhabilitation de Ribeyro autour de valeurs classiques qui outrepassent la surdétermination axiologique des années 1960.

Bien que la *Historia personal del boom* (1972) de José Donoso constitue un témoignage incontournable pour une périodisation mythographique des écrivains oubliés et des écrivains exaltés par ce phénomène commercial et éditorial entre 1959 et 1972, les arguments critiques postérieurs qui ont tenté d'expliquer l'exclusion de certains écrivains nous renseignent aussi sur les frontières qui régissaient ce champ socio-littéraire car, du moins chez Ribeyro, « sa propre carrière d'écrivain consacré tardivement, nous dit déjà beaucoup sur les rapports de pouvoir entre l'œuvre littéraire et le monde littéraire qui doit l'accepter ou la refuser »⁵⁸³. De même, comme le souligne Marcelo Jurisich, « le concept de canon ne se réduit pas simplement à une sélection de textes et de lectures, mais il implique [...] aussi un répertoire de modèles à imiter qui détermine [...] des marges [...] et des frontières »⁵⁸⁴. C'est-à-dire que la nature sélective et exclusive du *boom* impliquait des valeurs indiquées qui autorisaient l'intégration de l'auteur et des valeurs indésirables qui le repoussaient de son épïcêtre, esquissant ainsi une ligne de partage qui se déplaçait au gré de paramètres génériques, commerciaux et idéologiques.

Ainsi, au risque de schématiser un phénomène vaste « [qui] constitua un complexe déplacement du canon littéraire hispano-américain, un ajustement drastique — et en grande mesure, une reconfiguration — du système de légitimité et de valeur à travers lequel nous percevons les textes »⁵⁸⁵, on peut déduire l'existence de deux zones pour mieux penser le rapport de Ribeyro au canon de l'époque et sa réhabilitation ultérieure : l'une du dedans, pour ceux qui adhéraient au roman (total, si possible) en tant que genre à succès propre de la modernité et à l'appareil médiatique des grandes maisons d'édition hispaniques sous la houlette de Carmen Balcells, et l'autre du dehors, pour ceux dont le projet esthétique était aux

⁵⁸³ ROSE, Sonia V., « Poder y territorio en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro », in DE PAEPE, Christian, LIE, Nadia, RODRÍGUEZ-CARRANZA, Luz et SANZ HERMIDA, Rosa (Éds.), *Literatura y poder: actas del coloquio Internacional K.U.L. (Lovaine) /U.F.S.I.A. (Amberes), octubre de 1993*, Louvain, Leuven University Press, 1995, p. 238. La traduction nous appartient.

⁵⁸⁴ JURISICH, Marcelo, « Lo que yace debajo: para qué sirve el canon literario », *Espéculo: revista de estudios literarios*, op. cit. La traduction nous appartient.

⁵⁸⁵ LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel et PÉREZ CINO, Waldo, « El boom y el canon: ajustes para un arreglo », in LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel et MORALES SARAVIA, José (Éds.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo*, op. cit., p. 315. La traduction nous appartient.

antipodes de cette mise en scène ou qui manifestaient une indifférence vis-à-vis de l'« exitismo » encouragé par le libéralisme triomphant au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale en Occident (Onetti, Lispector, Ibarguengoitia, entre autres).

Ainsi, Ribeyro s'en est trouvé partiellement exclu à cause de sa prédilection pour le récit court (le *boom* s'intéresse surtout aux romanciers), pour un certain conservatisme formel (on n'a retenu que les textes qui n'ont pas tâché d'intégrer les techniques en vogue) et pour une esthétique réduite au réalisme (la veine fantastique de son œuvre a été longtemps délaissée), auxquels se sont ajoutés « son penchant pour la misanthropie, le fait d'être loin des cercles littéraires en vogue, son obstination à se consacrer au récit court et sa permanence dans les canons narratifs classiques [suffirent] pour l'exclure à tort des anthologies du récit court hispanoaméricain »⁵⁸⁶. Sa poétique et ses valeurs ont dû coexister avec celles de la modernité littéraire sans pour autant coïncider avec ses attentes présentistes et « novolâtrices ». À la lumière de ces « défauts » aux yeux de l'axiologie du *boom*, Ribeyro s'est retrouvé dans une position ambiguë au début des années 1970 comme le confirme le témoignage suivant :

El sitial de [Vargas Llosa] está refrendado por su calidad y su celebridad; el [de Arguedas] se consolidó, sobre todo después de su muerte, pues la muerte lima injusticias y asperezas. En tanto que yo, que no gozo de las prerrogativas de los vivos activos ni de las ventajas de los muertos trágicos, no puedo reivindicar ninguna plaza en ningún escalafón, salvo en una especie de limbo literario donde, ni nacido ni muerto, espero algo así como el momento de algún improbable Juicio Final. [...] Si para conmigo hay, como Ud. dice, “una reverencia cariñosa”, es porque la gente cree que yo he tenido el pudor de no descollar y de mantenerme en un discreto anonimato⁵⁸⁷.

Nous tenons celui-ci pour le détonateur d'une identification empathique à son égard qui lancera le processus de réhabilitation. Cette conversation de 1971 est d'autant plus révélatrice qu'elle baigne dans le contexte immédiat de l'après-*boom* et qu'elle se fait avec Wolfgang Luchting, le philologue allemand avec lequel Ribeyro a entamé une relation de confiance, voire de confiance comme l'attestent de nombreuses lettres publiées dans *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro* (1988). Cette réponse pleine d'esprit traduit un malaise vis-à-vis du champ littéraire dans lequel son œuvre a dû évoluer récemment : en 1971,

⁵⁸⁶ PÉREZ-BLANES, Joaquín, « Modos de narrar de Julio Ramón Ribeyro », *Journal of the Cefiro Graduate Student Organization*, op. cit., p. 9. La traduction nous appartient.

⁵⁸⁷ LUCHTING, Wolfgang, « 11 preguntas a J.R. Ribeyro », *Textual: revista de artes y letras*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, n° 3, décembre, 1971, p. 47-50.

Ribeyro considère qu'il se trouve dans les « limbes » littéraires (« una especie de limbo literario »), c'est-à-dire dans un lieu vague et incertain, un espace de transition, presque un non-lieu qui résume la problématique de sa situation⁵⁸⁸. Certes, il a remporté le Premio Nacional de Novela en 1960 et le Premio de Novela del diario *Expreso* en 1963 mais ce sont des récompenses à l'échelle nationale dont le rayonnement ne saurait rivaliser, par exemple, avec l'événement éditorial transhispanique que fut l'attribution du « Premio Biblioteca Breve » en 1962 et du « Premio de la crítica española » à *La ciudad y los perros* (1963).

À ce titre, il n'est pas anodin que Ribeyro choisisse une image spatiale pour définir sa situation puisqu'il est question d'un emplacement flou sur le champ socio-littéraire : il reconnaît que les prébendes dont jouit Vargas Llosa sont méritées (« su calidad ») mais qu'il en existe d'autres qui ne relèvent pas du talent (« las ventajas de los muertos trágicos ») en s'excluant lui-même des deux cas de figure. Par l'opposition entre la célébrité de son compatriote et son anonymat, Ribeyro rappelle que certains l'attribuent à une sage réserve (« el pudor de no descollar », « discreto anonimato ») : cette remarque finale traduit une conscience de sa propre valeur qu'il fait confirmer par l'intermédiaire de porte-paroles externes. Autrement dit, sa valeur existe mais elle demeure inconnue non pas parce qu'elle ne soit pas digne de mérite, mais parce qu'on l'a mesurée par rapport à une axiologie qui n'était pas adaptée à la nature de son projet car, comme le confirme David Mejía, « Ribeyro ne correspondait pas au canon du *boom*, par conséquent, on ne pouvait pas lui appliquer les mêmes slogans »⁵⁸⁹.

Ribeyro a besoin de ces compliments par témoignages interposés car en 1971, juste après la fin historique du *boom* qu'Ángel Rama situe autour de 1972, son positionnement est

⁵⁸⁸ Dans « Ribeyro, sobreviviente de las trincheras del *boom* » (2005), Eva María Valero confirme l'existence de ce non-lieu en se basant sur une différence parlante entre la première et la deuxième édition de *Historia personal del boom* de José Donoso. Publié en 1972, c'est-à-dire un an après l'entretien avec Wolfgang Luchting, cet ouvrage constitue la preuve la plus flagrante de l'exclusion de Ribeyro : il ne contient aucune mention qui le concerne. En revanche, dans l'appendice intitulé « Diez años después » que Donoso rajoute dans l'édition de 1983, il précise que « se viene mezclando con este grupo inicial una nueva generación bastante más joven que comienza a brillar después del *boom*. [...] En Perú hay que nombrar a Julio Ramón Ribeyro y Alfredo Bryce Echenique ». Fort à raison, Valero s'empresse de préciser : « Donoso [no quería] referirse a Ribeyro como un joven del *posboom*, pero es significativo que su nombre aparezca [...] sólo cuando ya se habían publicado los tres primeros tomos de *La palabra del mudo* y las *Prosas apátridas*; se reeditaban sus novelas en Tusquets en 1983; y Casa de las Américas había dedicado atención al autor publicando una antología de cuentos en 1975 » (VALERO, Eva María, « Ribeyro, sobreviviente en las trincheras del *boom* », *op. cit.*, p. 40).

⁵⁸⁹ MEJÍA, David, « Julio Ramón Ribeyro. El mejor cuentista del siglo XIX (1) » [22/02/13], *Rinconete: revista del Centro Virtual Cervantes*, [Consulté le 22/08/13 dans : http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/abril_13/11042013_01.htm]. La traduction nous appartient.

effectivement incertain : il a besoin d'appuis qui objectivent son travail pour le sortir de ces « limbes ». D'ailleurs, cet appel à soutien sera suivi de la réponse d'une cohorte de critiques qui inverseront les arguments avancés jusque là.

Les reconnaissances critiques des années 1970 et 1980 marquent le début d'une dissipation des « limbes » où Ribeyro avait été relégué, comme le remarque Eva María Valero : « las operaciones reductoras de la narrativa latinoamericana de los 60 [debilitaron] la repercusión de [su obra] en un escenario en el que la consagración de algunos nombres se aplicó en demérito de otros tantos, que quedaron excluidos o silenciados en las listas del circuito editorial »⁵⁹⁰. Par conséquent, il s'agit de réintégrer Ribeyro non pas au canon du *boom* mais à une tradition intemporelle classique dont les enjeux outrepassent ce phénomène des années 1960. Par exemple, dans « Ribeyro y las sirenas » (1984), Vargas Llosa exprime son admiration sans réserve pour *Prosas apátridas* (1975). L'affaire qui marquera le début d'une distanciation entre les deux écrivains n'a pas encore eu lieu — en 1985, Ribeyro critique Vargas Llosa à cause des réticences de celui-ci à l'égard de nationalisation du système bancaire par le premier gouvernement d'Alan García — et l'auteur de *La casa verde* concentre son argumentaire autour de la qualité classique de l'essentiel :

En *Prosas apátridas* [...] bajo las rápidas estampas, entre los apuntes y bocetos, bullen las ideas, aceradas, sarcásticas, estimulantes, personales, novedosas. El temor al ridículo aleja al escritor contemporáneo de esos grandes temas y lo lleva a confinarse a veces en intrascendencias, sobre las que cualquier idea puede parecer original. Sin proponérselo [...] Ribeyro ha hecho lo contrario: tomar el toro por las astas, ir a lo esencial⁵⁹¹.

Le commentaire peut sembler louangeur mais il exalte les qualités spéculatives de Ribeyro pour en faire un penseur alors que Vargas Llosa sait que son compatriote recherche une reconnaissance d'ordre littéraire. De plus, les capacités philosophiques de Ribeyro sont mesurées à l'aune de sa propre crainte du ridicule dont on sait qu'il s'agit d'une de ses obsessions depuis la publication de *Lo que Varguitas no dijo* (1983) de Julia Urquidi⁵⁹². La principale qualité soulignée, l'essentiel (« ir a lo esencial »), renvoie à une posture littéraire et à un fait stylistique qui s'avèrent valorisants en 1984 alors que le roman total encouragé par le

⁵⁹⁰ VALERO, Eva María, « Ribeyro, sobreviviente en las trincheras del *boom* », *op. cit.*, p. 35.

⁵⁹¹ VARGAS LLOSA, Mario, « Ribeyro y las sirenas » [1984], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 262.

⁵⁹² « Dijo que no le gustaba que hiciera el ridículo, era como si le fastidiara cualquier expresión de alegría espontánea; para él todo era hacer el ridículo » (URQUIDI ILLANES, Julia, *Lo que Varguitas no dijo* [1983], Santa Cruz, Sello La Mancha, 2010, p. 49).

boom était indissociable aussi d'un certain idéal quantitatif de mots : on aurait du mal à soutenir que *Rayuela* (1963) est un roman « qui va à l'essentiel » au même titre que *Prosas apátridas* ou n'importe quel récit court de Ribeyro en termes de volume discursif.

Faire de Ribeyro un écrivain de l'essentiel, ce qui est exact comme le souligne aussi Giovanna Pollarolo à propos de son talent pour trouver des titres qui fonctionnent à l'instar de « prémisses dramatiques »⁵⁹³, équivaut à percevoir un processus de décantation propre à l'œuvre qui est déjà enclenché à l'époque : par exemple, *La tentación del fracaso* (1992), que Ribeyro écrit tout au long de sa vie, est une véritable carrière d'où il puise des fragments tantôt intacts tantôt retravaillés pour bâtir *Prosas apátridas* (1975) qui, à son tour, devient une deuxième carrière pour *Dichos de Luder* (1989)⁵⁹⁴, selon une logique décantative où l'on pourrait voir une influence de son intérêt pour l'alchimie⁵⁹⁵. D'ailleurs, indépendamment des éditions, ceci se confirme par la réduction du nombre de pages entre les trois ouvrages : presque huit-cents pages pour le premier, une centaine pour le second et une trentaine pour le dernier.

⁵⁹³ « En Ribeyro hay un enriquecimiento que está en sus dos títulos que me parecen magistrales porque sintetizan. Cuando tienes un título que lo contiene todo como *La palabra del mudo* o la *Tentación del fracaso*, ya está, ¿no es cierto? No necesitas más. En los manuales de guión convencional se refieren al concepto de premisa dramática. Cuando escribes un guión debes tratar de expresar en dos o tres palabras el sentido de tu película. En Ribeyro, toda la obra está en esos dos títulos o premisas dramáticas que contienen toda esa diversidad » (voir annexe D3).

⁵⁹⁴ « [...] como bien supones, estos textos no surgen del aire, sino que son la emanación y la selección de una obra mucho más vasta, mi diario, que les sirve de sustento » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Lettre à Luis Loayza » [01/09/78], citée par COAGUILA, Jorge, *La palabra inmortal*, op. cit. p. 229).

⁵⁹⁵ Dans son article « La alquimia, hoy » (1980), témoignant de nombreuses lectures érudites sur la question, Ribeyro distingue l'alchimie « opérative » de la « spirituelle », en précisant que cette dernière correspond à une tradition qui tente de se rapprocher de l'« essence » divine. À l'image de cette purification matérielle et symbolique qu'il envisage aussi dans son aspect littéraire, on pourrait voir dans cette réduction progressive de la matière textuelle de *La tentación del fracaso* (1992) jusqu'à *Dichos de Luder* (1989) — les dates sont trompeuses car le journal commence dans les années 1950 —, une décantation alchimique spirituelle à la recherche d'une modalité essentielle de la vérité : « La alquimia operativa, centrada en los trabajos de laboratorio, es la más vulgarmente conocida y, como es sabido, busca la transmutación de los metales viles en oro y plata, gracias a la obtención de la piedra filosofal. [...] La alquimia espiritual, en cambio, relega la técnica metalúrgica o medicinal a un segundo plano —cuando no prescinde de ella— y considera esta doctrina como una búsqueda de un orden místico que tiende, según diversas corrientes, al conocimiento absoluto, la unión con la divinidad o el perfeccionamiento de sí mismo. [...] Para los especialistas, toda la literatura alquímica debe interpretarse simbólicamente. La búsqueda de la piedra filosofal o la realización de la “gran obra” son expresiones metafóricas. Obtener oro de metales viles significa eliminar de nuestra naturaleza todo lo que la corrompe o degrada y alcanzar el estado de pureza espiritual que nos sublima y acerca de la verdad o divinidad » (RIBEYRO, Julio Ramón, « La alquimia, hoy » [1980], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 97-99).

Comme nous l'avions vu, la quête de cette « essence », ici remarquée par Vargas Llosa, s'inscrit dans une réflexion sur la transcendance de la littérature où Ribeyro récuse l'affectation extrinsèque à l'écriture parce qu'elle réduit les possibilités de pérennisation : cette façon de « tomar el toro por las astas » est un moyen d'effacer sa personne historique derrière son œuvre, de l'inscrire dans la pierre du texte, en la rendant ainsi complice d'une tradition classique qui l'extrait des limbes du *boom* latino-américain⁵⁹⁶. Dix ans plus tard, en 1994, un autre romancier cette fois-ci du post-*boom* et grand ami de Ribeyro prend la relève pour assurer une transition conceptuelle entre l'essentiel et l'authentique autour de ce récit critique qui se tisse à travers le temps :

Sólo quiero mencionar tres *nouvelles* o novelas breves. “Al pie del acantilado”, “Silvio en el rosedal” y la muy autobiográfica “Sólo para fumadores” como ejemplos de la calidad sin par de la narrativa de Julio Ramón Ribeyro. Escritos con muchos años de distancia, estos tres relatos bastarían para situar a su autor entre los más grandes exponentes de la narrativa breve en el mundo occidental. [...] Su ambición es mayor: ser un arte genuino. Y el lector tiene ante sí todos los cuentos de un narrador excepcional que, a lo largo de cuatro décadas, se ha entregado a la literatura sin aspavientos, alejado de modas y todo tipo de experimentalismo al día⁵⁹⁷.

Ce prologue d'Alfredo Bryce Echenique, publié pour la première fois à l'occasion des *Cuentos completos* (1994) de Ribeyro chez Alfaguara, est sous le signe d'une admiration et d'une amitié sans faille (« calidad sin par », « más grandes exponentes de la narrativa breve del mundo occidental », « narrador excepcional ») qui s'ajoutent au processus de réhabilitation dont il est question. Il est intéressant de constater que cette veine dithyrambique prolonge l'éloge vargasllosien de 1984⁵⁹⁸ autour d'une qualité analogue et pourtant

⁵⁹⁶ Cette même idée sera reprise chez José Miguel Oviedo lorsqu'il affirme que : « [...] es uno de esos escritores que, siendo de nuestro tiempo, encarna valores y principios que son de ayer, que son de siempre [...] : su obra nos da una sensación de permanencia y continuidad respecto de los grande modelos [que] sobrevivieron también los gustos y las tendencias pasajeras de su época » (OVIDEO, José Miguel, « La lección de Ribeyro », in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 81.). Ou encore chez Néstor Tenorio Requejo lorsqu'il soutient que : « [...] la profunda admiración que siempre emana de nuestras lecturas de Ribeyro [...] nos [ha] llevado a la intensa convicción de ser este autor el cuentista más importante del siglo XX en la literatura peruana (y en el panorama hispanoamericano, piedra angular, hito fundamental) » (TENORIO REQUEJO, Néstor, « Introducción », in TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, op. cit., p. 19). Dans les deux cas, la transhistorisation de l'œuvre repose sur sa capacité à perdurer grâce à une réserve formelle et morale que lui inspirent les modèles classiques.

⁵⁹⁷ BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, « El arte genuino de Ribeyro » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 124-125.

⁵⁹⁸ Le même filon de l'essentialité valorisante se poursuit, d'ailleurs, jusqu'en 2005 avec Eva María Valero : « Frente a los afanes totalizadores de las caudalosas novelas de muchos de sus contemporáneos —su visión multifocal o la profusión de voces narrativas—, Ribeyro se arrincona en la esencialidad del cuento, reconociendo su incapacidad para la gran obra que compendie todo su saber » (VALERO, Eva María, « Ribeyro, sobreviviente

différente : être un art authentique (« ser un arte genuino »). Ce syntagme, que reprend d'ailleurs le titre du paratexte, met en avant un adjectif appartenant au champ conceptuel de la vérité que la Real Academia définit comme « puro, propio, natural, legítimo »⁵⁹⁹.

Du latin *genuinus*, qui signifiait la déclaration par laquelle un père reconnaît son enfant, l'amont étymologique nous renvoie aussi à *genus*, c'est-à-dire le lignage. Ainsi, premièrement, « lo genuino » chez Ribeyro correspond à la lucidité de son regard transhistorique qui reconnaît son inscription dans une généalogie littéraire propre à l'antimodernité. Il en est le fils naturel (« natural ») puisqu'il accepte de se prêter au « vaste jeu combinatoire »⁶⁰⁰, dont parlait Valéry selon Genette, pour s'éloigner de toute illusion rupturiste. Sa légitimité (« legítimo ») repose donc sur sa critique de la surestimation de l'actuel que Bryce Echenique vante en soulignant que Ribeyro est resté « éloigné des modes et des expérimentations au goût du jour ». En effet, le pluriel du substantif « modas » qui accentue une diversité aux antipodes de l'« essentiel » de 1984, le suffixe à la fin de « experimentalismos » qui renvoie péjorativement à la multiplication des ismes de l'avant-garde et aux néoavant-gardes du *boom* latino-américain, ainsi que la locution adverbiale « al día » qui insiste sur la relativité de ces poétiques présentistes, orientent le commentaire vers une reconnaissance élogieuse de l'authenticité de Ribeyro malgré les tentations de la modernité.

En ce sens, c'est parce que Ribeyro demeure fidèle au « chant immémorial »⁶⁰¹ d'une tradition atticiste qu'il demeure insensible aux artifices surestimés par la modernité littéraire : sa théorie conventionnaliste de l'écriture est favorable à la simplicité du langage (« puro ») et à une humilité silencieuse (« se ha entregado a la literatura sin aspavientos ») qui contraste avec l'attitude pédante de certaines stars du *boom*. Par conséquent, la qualité classique de l'« essentiel » chez Vargas Llosa en 1984 rejoint « lo genuino » chez Bryce Echenique en 1994 dans la mesure où elles convergent vers un même réquisitoire de l'artificiel qui contribue à réhabiliter Ribeyro en tant qu'antimoderne n'ayant pas cédé aux exigences circonstanciées du *boom*.

en las trincheras del *boom* », *op. cit.*, p. 38). Le volumen discursif prisé par l'axiologie du *boom* s'oppose au tour de force qu'implique le respect des lois génériques propre au récit court.

⁵⁹⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, vigésima primera edición, 1992, p. 731.

⁶⁰⁰ GENETTE, Gérard, « La littérature comme telle », *Figures I*, *op. cit.*, p. 262.

⁶⁰¹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, *op. cit.*, p. 122. La traduction nous appartient.

Dans « La hora de Ribeyro » (1994) et toujours dans cette même continuité conceptuelle, Susana Reisz se saisit aussi de la qualité de l'authentique non pas au sens postromantique d'une figure autoriale qui revendique son originalité absolue mais d'un savant mélange entre tradition et réappropriation de la tradition : « Su personalísima fórmula narrativa, tan ajena a tendencias epocales como fiel a sí misma, radica en la combinación [...] de una sensibilidad exacerbada [...] y de una contención verbal rayana en el mutismo »⁶⁰². Une vingtaine d'années après la fin de l'hégémonie axiologique du *boom*, cette troisième réhabilitation nuance l'échelle de valeurs à laquelle l'œuvre de Ribeyro avait été mesurée. Ribeyro trouve sa propre originalité dans un positionnement à l'intérieur de la tradition, et non pas contre elle, grâce à cette même quête de l'essentiel suggérée auparavant par Vargas Llosa : « [Ribeyro se limita] a sugerir lo que cualquier otro ser sensible podría percibir una vez levantado el velo. Oír, ver y casi callar para que los demás intenten oír y ver con sus propios ojos y oídos desde la ventana que el escritor les abre »⁶⁰³.

Reisz établit implicitement un parallélisme entre l'austérité littéraire et la tempérance chez Ribeyro qui, à l'image de son positionnement discret dans les années 1960, partage cette même retenue ontologique avec ses personnages. Le refus des médias, à l'époque du *boom*, devient alors le revers d'une présence dans la fiction qui lui garantit une qualité d'écoute à l'égard des mondes qu'il crée : son « authenticité » s'enrichit ainsi d'une sincérité dans son rapport à l'écriture. Plus globalement, les réinterprétations de l'exclusion de Ribeyro tourneront autour d'un champ conceptuel qui oppose l'artificialité stylistique et médiatique du *boom* à la modération authentique qui légitime le bien-fondé de sa poétique incomprise. Au XXI^{ème} siècle, ces différents apports empathiques se cristalliseront et intègreront définitivement la *doxa* critique à propos de l'exclusion de Ribeyro.

En 2002, dans la lignée de Reisz, Peter Elmore publie *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro* qui constitue jusqu'aujourd'hui l'ouvrage organique le plus remarquable de la critique ribeyrienne. Il recontextualise la singularité de son travail ainsi : « Ribeyro —a su manera artesanal y sin perder el perfil bajo— tiene en su haber una obra significativa y en trance de alcanzar cierto reconocimiento. La jactancia, sin embargo, sería no

⁶⁰² REISZ, Susana, « La hora de Ribeyro » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 93.

⁶⁰³ *Ibid.*

solo de mal gusto, sino contraria tanto a la ética como a la poética del escritor »⁶⁰⁴. La lecture d'Elmore est bien celle de son temps, héritière de cet amont critique qui s'est efforcé de réparer un tort herméneutique depuis une trentaine d'années : le refus de l'artifice est signifié par la métaphore de l'artisanat (« su manera artesanal ») qui renvoie à la simplicité des moyens mais aussi aux connotations manuelles d'un travail minutieux. De nouveau, cette facture sobre devient le pendant d'une attitude tout aussi modeste (« sin perder el perfil bajo ») qui nous renseigne sur le contre-champ socio-littéraire de l'époque : en effet, il en découle que les principaux romanciers du *boom* se sont prêtés au jeu médiatique du bruit⁶⁰⁵, du surenchérissement et de la vantardise (« jactancia »), comme le souligne Hernán Vidal⁶⁰⁶, jeu auquel il n'est point étonnant que Ribeyro n'ait guère choisi de participer.

Plus tard, en 2004, ce même contre-champ est critiqué tacitement par Joaquín Pérez-Blanes lorsqu'il soutient que : « Ribeyro no quiso adentrarse en la tendencia a subvertir el concepto del tiempo cronológico lineal, ni sucumbió a la tentación de abandonar los escenarios realistas, ni tuvo la intención de reemplazar al narrador omnisciente por narradores múltiples y ambiguos, salvo en contadas excepciones con cuentos narrados en primera persona »⁶⁰⁷. Le renversement axiologique est patent : quiconque refuse de s'engager dans une tendance (« adentrarse en una tendencia ») risque moins d'être oublié lorsque celle-ci ne sera plus dominante ; les modifications du temps linéaire deviennent un acte gratuit de contestation (« subvertir el concepto del tiempo cronológico lineal ») ; la préférence pour les esthétiques non-réalistes sont une facilité à laquelle certains succombent (« no sucumbió a la

⁶⁰⁴ ELMORE, Peter, *El perfil de la palabra*, op. cit., p. 89-90.

⁶⁰⁵ Les relectures autour du paradigme métaphorique bruit/silence se poursuivent dans les années suivantes, par exemple, chez Galia Ospina qui oppose explicitement le vacarme du champ socio-littéraire appartenant au *boom* à la discrétion de la personne et de l'œuvre de Ribeyro : « Ribeyro desconfiaba del estrépito público que extendía entre el escritor célebre y su mundo una cortina de compromisos, de congresos literarios, de entrevistas, que colocan al escritor en una especie de Olimpo que le impide establecer una relación inmediata con la persona que pasa, con los pequeños detalles que sólo se perciben si el hombre es capaz de detenerse amorosamente en la realidad » (OSPINA, Galia, *Julio Ramón Ribeyro: una ilusión tentada por el fracaso*, op. cit., p. 150-151).

⁶⁰⁶ « [En los escritores de la *narrativa del boom*] el gozo de una popularidad de magnitud no conocida antes por ningún autor latinoamericano reforzó aún más la transnacionalización de estos escritores. Recibieron pedidos de colaboración para importantes revistas y periódicos norteamericanos y europeos, como también guiones cinematográficos. Sus obras fueron traducidas a múltiples idiomas. Recibieron *fellowships* de prestigiosas instituciones internacionales para la protección de las artes y las letras. Se abrieron para ellos ventajosos circuitos de cátedras universitarias temporales, seminarios, conferencias, especialmente en universidades norteamericanas. La enorme atención prestada por los medios comunicativos para hacer declaraciones de todo orden creó la impresión de que su palabra era la de líderes culturales que expresaban al continente » (VIDAL, Hernán, *Literatura hispano-americana e ideología liberal: surgimiento y crisis (una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del boom)*, Buenos Aires, Ediciones Hispamérica, 1976, p. 75-76).

⁶⁰⁷ PÉREZ-BLANES, Joaquín, « Modos de narrar de Julio Ramón Ribeyro », *Journal of the Cefiro Graduate Student Organization*, op. cit., p. 9.

tentación de abandonar los escenarios realistas ») ; et, finalement, le choix de la polyphonie est décrié au nom d'une ambiguïté intrinsèque (« narradores múltiples y ambiguos »).

Ce long processus de réhabilitation critique, qui inverse les défauts que l'on attribuait à Ribeyro à l'époque du *boom* pour en faire les qualités d'un classique, s'inscrit cependant dans une logique de réhabilitation plus vaste. En effet, bien qu'il y ait une continuité critique dans l'inversion des arguments d'exclusion avancés à l'époque du *boom*, cette relecture collective demeure du domaine livresque et ne saurait individuellement changer toute la réception de Ribeyro. Autrement dit, si cette inversion conceptuelle est efficace, c'est parce qu'elle contribue depuis les tranchées de la critique à un phénomène plus vaste de réhabilitation où interviennent divers agents et contextes externes à l'œuvre. Ce changement d'échelle nous permettra de rattacher ces efforts critiques à une chronologie des caps de réhabilitation, c'est-à-dire aux moments forts de la consécration de Ribeyro qui font suite à son invisibilité dans les années 1960.

B. Contextes consécrationnaires : entre marginalité et institutionnalisation (1973-2014)

Notre étude du processus de réhabilitation qui conduit Ribeyro vers sa classicisation actuelle au Pérou s'est appuyée sur une analyse métacritique qui recense les mutations dans l'estimation de son œuvre à l'aune du *boom* et des décennies suivantes. Cependant, afin de mesurer plus exactement les évolutions dans la réception de son œuvre, il nous faut quitter le domaine purement textuel pour élargir notre cadre d'étude à la sociocritique dans la lignée des recherches pionnières de Jacques Dubois afin de prendre en compte les facteurs extratextuels qui ont aussi participé à sa reconnaissance progressive.

Si l'on envisage la réhabilitation littéraire comme le rétablissement d'un écrivain mésestimé, il importe de rappeler que ce jeu symbolique passe par des instances de consécration que l'on entendra comme le « rouage institutionnel remplissant une fonction spécifique dans l'élaboration, la définition ou la légitimation d'une œuvre »⁶⁰⁸. Néanmoins, lesdites instances revalorisent Ribeyro de son vivant et de manière posthume en lui accordant les marques d'une légitimité problématique : elles le tiraillent entre sa marginalité historique et son institutionnalisation littéraire, artistique et politique. Assumant son échec comme un capital valorisant au lendemain du *boom* latino-américain, Ribeyro est tenté d'utiliser la visibilité que lui accordent les postes diplomatiques et les prix qu'il remporte au Pérou comme un moyen d'habiter un épicerie médiatique qui lui était auparavant interdit.

Ainsi, à la lumière de ces éléments, quels sont les agents et les contextes consécrationnaires qui ont contribué à la reconnaissance de sa valeur ? Plus précisément, quelles valeurs esthétiques et idéologiques classicisantes ont été mises en avant pour justifier ce changement de paradigme ? Et, finalement, comment se résout le paradoxe d'un Ribeyro qui a besoin de cette institutionnalisation pour gagner en visibilité mais qui l'oblige en même temps à renoncer à une certaine marginalité assumée dont il avait fait sa marque d'auteur depuis *Prosas apátridas* en 1975 ? En raison de la nature hétéroclite des indices qui objectivent cette légitimation (éditions consécrationnaires, prix littéraires, reconnaissances gouvernementales, entre autres), une périodisation en deux temps s'impose autour d'un avant et d'un après 1994 ponctués de contextes consécrationnaires, c'est-à-dire, de moments forts dans la reconnaissance

⁶⁰⁸ DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris, Fernand Nathan/Éditions Labor, 1978, p. 82.

institutionnelle de sa légitimité et de sa valeur artistique. En effet, cette année clé, qui renvoie à l'attribution du prix Juan Rulfo au Mexique le 3 août 1994 mais aussi à sa mort survenue le 12 décembre 1994 au Pérou, articule deux périodes complémentaires (1973-1994 et 1994-2014) : chacune d'elles prépare et consolide une réhabilitation *pre et post mortem* où domine l'institutionnalisation de son œuvre malgré sa marginalité historique.

Dans un premier temps, nous verrons qu'à partir de la prise des ses fonctions diplomatiques à l'Ambassade du Pérou à Paris en 1970, Ribeyro est constamment tenté par la visibilité médiatique que lui octroie ce poste malgré les risques qu'il comporte concernant l'instrumentalisation de son image par le pouvoir en place. La centralité politique que lui confère son nouveau rôle d'écrivain diplomate lui permet de se faire entendre au lendemain du *boom* alors qu'il commence à engranger une reconnaissance populaire croissante dans son pays, objectivée internationalement par le décernement du prix Juan Rulfo en 1994. Puis, dans un deuxième temps, nous verrons qu'à partir de cette même année, l'image de Ribeyro est constamment honorée par divers pouvoirs locaux et nationaux qui saluent les qualités classiques cultivées de son vivant mais aussi l'exemplarité de son parcours artistique dans un souci d'exemplarité collective.

Avant de nous pencher sur 1973 et sur les enjeux consécutoires de la publication de sa première anthologie intégrale *La palabra del mudo* chez Milla Batres, rappelons le positionnement de Ribeyro sur le champ littéraire latino-américain à l'époque ainsi que ses rapports avec l'environnement politique qui lui décerne d'importants prix dans les années suivantes. Deux ans plus tôt, comme nous l'avons vu, Ribeyro se trouve toujours dans « une espèce de limbe littéraire »⁶⁰⁹ : cette extraterritorialité symbolique traduit donc son éclipsation par « l'expérimentalisme narratif, l'hégémonie du *boom* latino-américain et le réalisme magique, en plus de la célébration du “ roman total ” »⁶¹⁰ mais elle est aussi le fruit d'une « anomalie » : vers 1963, Mario Vargas Llosa inaugurerait, avec *La ciudad y los perros*, une trajectoire de notoriété internationale marquée par un public massif, des prix et des reconnaissances nombreuses [qui firent de l'ombre] à ceux qui figuraient avant ou après

⁶⁰⁹ LUCHTING, Wolfgang, « 11 preguntas a J.R. Ribeyro », *Textual: revista de artes y letras*, op. cit., p. 47-50. La traduction nous appartient.

⁶¹⁰ REYES TARAZONA, Roberto, « Prólogo », in TENORIO REQUEJO, Néstor, et COAGUILA, Jorge, *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, op. cit., p. 18-19. La traduction nous appartient.

lui »⁶¹¹. De même, nous avons démontré que face à cette exclusion, Ribeyro réagit par une politique de l'épistolaire cherchant à modeler son image dans l'outre-Atlantique péruvien. Marginal sans être passif, soutenu par un effort critique collectif qui l'aide à inverser la perception de son « échec », Ribeyro doit pourtant lutter contre ses propres représentations d'un pouvoir institutionnel littéraire ou politique dont il se méfie mais dont il a besoin.

À ce propos, dans son exemplaire de *Flaubert et ses projets inédits* (1950) de Marie-Jeanne Durry, Ribeyro souligne d'un double trait sur les deux marges la citation suivante tirée d'une lettre de Flaubert à Maupassant et à Mme Brainne : « Quant à une place, à une fonction, ma chère amie, jamais ! Jamais ! Jamais... Ignorez-vous cette maxime (qui est de moi) : Les honneurs déshonorent, le titre dégrade, la fonction abrutit »⁶¹². Amusé ou interpellé par ce mot d'esprit, il n'en demeure pas moins que Ribeyro relève une boutade qui renvoie à son rapport paraxodal vis-à-vis des instances de consécration. La portée réduite des prix qui lui ont été attribués jusqu'alors l'autorise à se montrer dans la détestation ou dans le scepticisme à l'égard de la légitimité des institutions littéraires qui pourraient objectiver la valeur de son travail. Cependant, s'éloignant des honneurs médiatiques procurés par le *boom*, Ribeyro accepte dès 1970 de devenir l'attaché culturel à l'Ambassade du Pérou en France jusqu'en 1972.

Ce glissement d'un corps de métier, d'abord écrivain et journaliste à l'AFP pendant les années 1960, vers un autre, celui de diplomate jusqu'en 1990, nous semble fondamental pour comprendre les oscillations de son positionnement artistique entre marginalité et institutionnalisation jusqu'à sa mort en 1994. Comme le rappelle Ángel Esteban, c'est par le truchement des « démarches d'Alida »⁶¹³, sa femme, que Ribeyro « au début des années 1970 avait commencé une carrière diplomatique, grâce à l'amitié que son mariage [...] entretint avec les Velasco lorsque le Président était Attaché militaire à Paris »⁶¹⁴. Dévalorisée par le *boom* mais redorée par le prestige de sa fonction, l'image de Ribeyro puise dans la politique la visibilité que la littérature lui avait refusée en s'inscrivant dans le sillon des écrivains

⁶¹¹ OVIEDO, José Miguel, « Ribeyro, o el escepticismo como una de las bellas artes » [1975], in TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, op. cit., p. 165. La traduction nous appartient.

⁶¹² Voir annexe A2. 20 : DURRY, Marie-Jeanne, *Flaubert et ses projets inédits*, op. cit., p. 16.

⁶¹³ ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escribidor*, op. cit., p. 18. La traduction nous appartient.

⁶¹⁴ *Ibid.* La traduction nous appartient. L'influence de Juan Velasco Alvarado — militaire et homme politique péruvien qui mène une révolution indigéniste entre 1968 et 1975 — sur la réception de Ribeyro est abordée ultérieurement (voir chapitre 6, sous-partie « D » : « Un classique “ de gauche ” : mythographie d'un certain engagement »).

diplomates latino-américains tels qu’Octavio Paz, Pablo Neruda ou encore Carlos Fuentes. Ce premier poste, d’ailleurs, fait l’objet d’une double fierté dans la mesure où les Ribeyro avaient effectivement occupé de hautes fonctions diplomatiques et gouvernementales depuis le XIX^{ème} siècle : « Una vez me comentó que fue al Ministerio de Relaciones Exteriores y cuando el ministro lo recibió le dijo: “Julio Ramón, usted no es de la carrera diplomática”. Y él le contestó que todos los cuadros que rodeaban su escritorio de ministro eran sus parientes suyos [*sic*] »⁶¹⁵. Cette fierté familiale, rapportée en 2012 par sa veuve, confirme enfin cette tension entre intégration et exclusion car, dès que l’on conteste la légitimité de son intégration au corps diplomatique qui repose sur une générosité plus ou moins hasardeuse, Ribeyro riposte par une contre-identification en excluant à son tour ce diplomate d’une tradition dont il se sent l’héritier légitime.

Utilisant cet atout objectif, symboliquement intégré, Ribeyro semble donc récompensé ou plutôt dédommagé par le destin au début des années 1970 au moment où l’on publie la première anthologie intégrale de ses récits courts chez Milla Batres en janvier 1973 au Pérou. Cette heureuse parution coïncide d’ailleurs avec une promotion au sein du corps diplomatique puisqu’il devient ministre et conseiller culturel à la Délégation Permanente péruvienne de l’Unesco jusqu’en 1985, un poste emblématique qui lui permet de décupler sa visibilité médiatique notamment au Pérou. En ce sens, paraphrasant Flaubert dans son mépris pour l’embourgeoisement, si « le titre dégrade [et] la fonction abrutit », il n’empêche qu’ils permettent à Ribeyro d’obtenir une reconnaissance et de le changer, au détour d’une décennie, en porte-étendard officiel de la culture péruvienne à Paris.

Ce geste politique extrêmement fort s’accompagne d’une réception positive du premier tome de *La palabra del mudo* à Lima qui connaît une percée commerciale remarquable car, selon José Miguel Oviedo, « ce fut l’un des livres les plus vendus cette année, et cette fois-ci il ne s’agissait pas d’une édition bon marché »⁶¹⁶. Le succès de cette « parole du muet » semble alors faire un pied de nez à son incapacité à se faire entendre dans le vacarme du *boom* et, en même temps, à ce nouveau public qui est disposé à lui prêter une attention renouvelée. Sans attendre, et on constate combien le désir était pressant, Ribeyro prend l’avion pour le Pérou en 1973 pour embrasser une première réussite massive : « Allí

⁶¹⁵ Voir annexe D3.

⁶¹⁶ OVIEDO, José Miguel, « Ribeyro, o el escepticismo como una de las bellas artes », *op. cit.*, p. 167. La traduction nous appartient.

descubrió que, misteriosamente, se había convertido en un personaje realmente popular: lo entrevistaron decenas de veces, le solicitaron autógrafos, anónimos lo saludaban en la calle, gentes visibles le rindieron homenajes, etc. Durante varias semanas grandes fotos del autor ocuparon páginas de los diarios limeños en franca competencia con las estrellas de televisión o del fútbol »⁶¹⁷.

Fort des prérogatives propres à l'épicentre médiatique et politique qu'il occupe, Ribeyro est arrivé par un chemin de traverse à une certaine centralité sur le champ littéraire. On pourrait croire, suivant Bourdieu dans *Les règles de l'art* (1992), que ce succès retentissant constitue une « sanction positive » qui renforcerait Ribeyro dans un sentiment de satisfaction puisqu'il est à la fois soutenu par le gouvernement de Velasco et par le grand public qui le reconnaît pour la première fois. Cependant, le sociologue s'empresse de souligner aussi que « [...] les sanctions positives ou négatives [...] sont sans doute une des médiations à travers lesquelles s'impose la redéfinition incessante du “ projet créateur ”, l'échec encourageant à la reconversion ou à la retraite hors du champ tandis que la consécration renforce et libère les ambitions initiales »⁶¹⁸. Tout le paradoxe de ce premier contexte consécrationnaire en 1973 y est contenu. Au lieu de s'engager vers cette centralité symbolique, l'œuvre de Ribeyro procède exactement à l'inverse comme si cette reconnaissance était contraire à sa véritable « ambition initiale ». En effet, de retour à Paris,, Ribeyro se réjouit de retrouver une marginalité plus confortable par opposition à une impression de surmédiatisation de son image qu'il exécère :

Mi viaje a Lima, de donde regresé hace dos días, ¿glorificación o suicidio? Por un lado, claro, los agasajos, el reconocimiento, la consideración, el afecto, los elogios tardíos pero casi unánimes, las invitaciones, ofertas, promesas, pagos... Pero por otro, físicamente, ¿no es acaso un acto de demencia haber entregado mi pobre cuerpo a un trajín intolerable el mismo año en que he estado dos veces al borde la muerte? Tragos, comilonas, conferencias, entrevistas. Y moralmente, la sensación de haber sido quizás en el fondo manipulado, puesto en el mercado como un producto cualquiera, envilecido por la publicidad y maculado por la propaganda. [...] Mundo ficticio el de la fama, por local o provinciana que sea, que nos circunda además de una pantalla adúltera y a veces servil, impidiéndonos ver lo que hay detrás de todo ello y que es seguramente lo verdadero. [...] Reencontrar en París la oscuridad y el aislamiento. Más feliz, más decente ahora, aquí,

⁶¹⁷ *Ibid.*

⁶¹⁸ BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structures du champ littéraire*, op. cit., p. 361-362.

escribiendo esta página, escuchando a Bach y oyendo jugar a mi hijo, que aplaudido, obsequiado, prostituido en Lima⁶¹⁹.

Les récompenses médiatiques qui lui étaient attribuées au compte-gouttes (« elogios tardíos ») font désormais l'objet d'un déferlement qui se traduit par la période de la première énumération. En effet, à l'instar du journaliste Germán Carnero Roque dans la revue *Oiga*, la presse qualifie ce retour de « triomphant » : « Un retorno triunfador es en efecto el que viene cumpliendo el escritor. Por dos motivos: porque en verdad es asombrosa la manera airosa como ha superado la adversidad y porque llega a Lima en el momento en que aparece una pulcra y bella edición que reúne una cincuentena de cuentos suyos, *La palabra del mudo* »⁶²⁰.

Cependant, comme nous l'avons vu, c'est le 12 janvier 1973 que Ribeyro sera opéré pour la première fois de son ulcère cancéreux, c'est-à-dire peu avant ce voyage consécatoire à la fin de la même année. Son corps, déjà chétif, est représenté comme un pantin que l'on malmène contre son gré en l'obligeant à se surexposer, à se suralimenter et à se surmener au nom de l'urgence des hommages qui l'attendent (« tragos, comilonas, conferencias, entrevistas »). Le rapprochement de cette « renommée » si attendue implique donc paradoxalement un prix humain à payer. Ainsi, le prestige de cette centralité consécatoire est vidé de ses connotations valorisantes pour revêtir celles d'un exercice matérialiste de prostitution médiatique qui l'a contraint à se mettre en avant « comme un produit quelconque ». La posture anticapitaliste adoptée appartient aussi à une tradition romantique d'indépendance de l'art vis-à-vis des pouvoirs temporels qui est ici doublée d'un rejet très personnel à l'égard d'un champ littéraire qui n'est considéré que sous un aspect économique. En effet, la consécration avilit une littérature qui se pense supérieure aux contraintes matérielles qui la déterminent parce qu'elle chiffre une distance inquantifiable, celle qui sépare Ribeyro de l'œuvre idéale.

Par conséquent, les mondanités auxquelles il est convié représentent certes l'objectivation de ses efforts pour l'atteindre mais elles impliquent aussi un rabaissement moral qui entâche la noblesse d'une création aux prises avec des faux-semblants somme toute nécessaires (« envilecido por la publicidad y maculado por la propaganda »). Lima, le cœur de ces hommages tardifs, brûle de mille feux : elle est à la fois lumière mais aussi incandescence

⁶¹⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 31/11/73], *op. cit.*, p. 396-397.

⁶²⁰ CARNERO ROQUE, Germán, « Julio Ramón Ribeyro: retorno triunfador » [20/11/73], *Oiga*, *op. cit.*, p. 18.

puisqu'il s'empresse de retrouver à Paris « l'obscurité et l'isolement », c'est-à-dire, la nuit d'un anonymat qui lui est profitable. Deux ans plus tard, ce mouvement de retrait, quelque peu phobique, pour regagner une marginalité plus authentique se traduit enfin par la publication d'un livre *sui generis* dans la littérature péruvienne qui le distinguera à jamais parmi ses contemporains comme le remarque très justement Roberto Reyes Tarazona :

[...] Ribeyro [...] publica en 1975 *Prosas apátridas*, un conjunto de textos en las antípodas de la novela total, despojados de toda pirotecnia verbal y técnica. Este libro, lanzado al ruedo literario sin muchas pretensiones, poco a poco empieza a ganarse el interés del público nacional y extranjero. Y son lectores de las últimas generaciones quienes mejor sienten que estas “prosas apátridas” encarnan su escepticismo acerca de los grandes proyectos políticos, de las certezas pasadas, del carácter de demiurgo de los escritores. [...] Además, como sus *Prosas apátridas* concitan cada vez más interés dentro y fuera de nuestras fronteras, Ribeyro va incrementando el número de textos en las siguientes ediciones hasta llegar a cien⁶²¹.

La « redéfinition incessante du “ projet créateur ” » (Bourdieu) passe donc par une « reconversion » centrifuge — ou plutôt centripète — qui se manifeste dans *Prosas apátridas* (1975), du moins matériellement, sur la couverture de la première édition chez Tusquets⁶²². Celle-ci reprend la forme et le contenu d'une pièce d'identité que le format de poche rapproche d'un passeport, hypothèse qui est d'ailleurs confirmée par le tampon (« Jefatura superior [illisible] : pasaporte »). Son identité, signifiée par une photographie aux normes officielles et percée de deux œillets métalliques qui renforcent l'illusion mimétique, est attestée par un fonctionnaire fantasmagorique, « el Inspector General de Servicios », qui y appose sa signature aussi. Cependant, le clin d'œil à sa fonction diplomatique et donc à sa centralité s'oppose aux éléments paratextuels qui ont été sciemment disposés sur la couverture. La collection « Cuadernos Marginales » renvoie à la marginalité historique de l'auteur mais aussi à la question de l'agénéricité de ses « proses ». En effet, cette première édition fera l'objet d'un malentendu puisqu'on comprendra qu'il s'agit des « proses d'un apatride » car la lettre « s » en minuscule encourage la lecture du singulier « apatride », sous-entendu Ribeyro, plutôt que du pluriel « apatrides », c'est-à-dire les « proses ».

⁶²¹ REYES TARAZONA, Roberto, « Prólogo », in TENORIO REQUEJO, Néstor, et COAGUILA, Jorge, *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier, op. cit.*, p. 18-19.

⁶²² Voir annexe B8.1 : Couverture de *Prosas apátridas* (Barcelone, Tusquets, coll. « Cuadernos marginales n° 44, 1975).

Dès la deuxième édition en 1977, Ribeyro dissipe ce doute : « Se trata, en primer término, de textos que no han encontrado sitio entre mis libros ya publicados y que erraban entre mis papeles, sin destino ni función precisos [...]: no se ajustan cabalmente a ningún género [...]. Carecen de un territorio literario propio »⁶²³. Ces fragments sans « patrie générique » sont donc aux antipodes d'un réseau éditorial qui n'intronise que les genres identifiables, comme nous l'avons remarqué par ailleurs : « Ribeyro se aboca a cuestionar la arbitrariedad de las fronteras genéricas, es decir, lo que funda epistemológicamente la zonalidad del adentro: cada uno de estos fragmentos especulativos, en directa filiación agenérica con *Le spleen de Paris* (1869) de Baudelaire, erosiona el muro que lo separa de la oficialidad, de la ortodoxia de los tenores del *boom* y de las leyes del mercado donde si no se identifica un género, no se vende »⁶²⁴.

Institutionnalisé en tant que représentant de la culture péruvienne à Paris depuis 1970 mais s'empressant de signifier sa marginalité valorisante avec *Prosas apátridas* en 1975, Ribeyro traverse des années où le centre et la marge sont à la fois un appât et un rebutoir. Cette contradiction explique ses hésitations ultérieures en matière de prix littéraires car, bien que ces récompenses rassurent l'écrivain « sur son appartenance à la communauté littéraire ou à tel ou tel groupe qui s'y agrège en entretenant la croyance en une mythologie active d'une communauté d'excellence »⁶²⁵, il n'en demeure pas moins qu'elles interrogent Ribeyro sur l'engagement de son œuvre auprès des instances consécatoires.

La tentation du Premio Nacional de Literatura en 1977 en est le parfait exemple. Contacté par le journal *La Prensa* à deux reprises entre le 21 janvier et le 3 février 1977, Ribeyro apprend qu'un groupe d'intellectuels a déposé sa candidature auprès du Ministère de la Culture et la refuse aussitôt : « Si bien [Julio Ramón Ribeyro] anunció por teléfono que no aceptaba su postulación al premio y su negativa es un hecho, mientras no se reciba una comunicación oficial al respecto, sigue postulando junto con Luis Alberto Sánchez, Emilio Adolfo Westphalen, Mario Florián, y otros, a ese galardón »⁶²⁶. Le renoncement doit se faire par écrit et *La Prensa* entretient le suspense pendant une dizaine de jours, ce qui confirme

⁶²³ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 9.

⁶²⁴ BAUDRY, Paul, « (Breve) historia del margen en Julio Ramón Ribeyro », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 43, 29–40, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 42.

⁶²⁵ DUCAS, Sylvie, *La littérature à quel(s) prix ?*, *Histoire des prix littéraires*, Paris, Éditions La Découverte, 2013, p. 216.

⁶²⁶ RÉDACTION, « Ribeyro aún postula oficialmente al Premio Nacional de Literatura » [21/01/77], *La Prensa*, Lima, 1977, p. 17.

l'intérêt médiatique qu'il a éveillé au Pérou depuis *La palabra del mudo* en 1972 : « Al no haberse recibido todavía en el Instituto Nacional de Cultura una comunicación oficial sobre el retiro de Julio Ramón Ribeyro al Premio Nacional de Literatura, el narrador estaría cerca de quedar incluido como candidato [...] »⁶²⁷. Le 13 février 1977 l'affaire arrive à son terme grâce aux soins de Juan Antonio Ribeyro qui représente à nouveau son frère et prend sa défense en son absence : « Si bien no se pudo conocer otros párrafos de la carta, Juan Antonio Ribeyro precisó que ésta despejaba toda duda sobre la renuncia de Julio Ramón a la candidatura presentada por un grupo de intelectuales peruanos »⁶²⁸. Cette hésitation et le renoncement qui s'ensuit traduisent une méfiance à l'égard de la surmédiatisation d'un éventuel succès que ses détracteurs auraient pu attribuer à sa proximité avec le pouvoir.

Les années 1980 sont cependant marquées par un rapprochement du pouvoir politique qui cherche à le séduire suite au succès populaire de cet écrivain diplomate qui multiplie ses aller-retours entre Paris et Lima. À ce propos, la fameuse conférence au Banco Continental du 26 avril 1984 inaugure un cycle d'interventions marquantes, sur lesquelles nous reviendrons, jusqu'en 1992 : « Una enfervorizada multitud llenó el auditorio del Banco Continental de San Isidro para escuchar a Julio Ramón Ribeyro. No sólo ocupó las sillas de los tres compartimientos del salón, sino que se acomodó en el suelo, por los pasadizos, frente a la mesa donde se hallaban el orador y detrás de las puertas que hubo que cerrar para impedir la asfixiante afluencia del público que tributó emocionante aplauso al escritor »⁶²⁹. Ribeyro captive un large public d'étudiants, d'écrivains, d'universitaires, de lecteurs anonymes de *La palabra del mudo* qui gardent certains enregistrements audio⁶³⁰, mais sa visite relève surtout d'une nouvelle confrontation aux tentations de l'institutionnalisation.

Presque un mois plus tard, le 18 mai 1984, Ribeyro est invité déjeuner chez Alfonso Barrantes, « le citoyen qui présida l'alliance électorale “ Izquierda Unida ” depuis sa fondation en 1980 jusqu'à sa rupture en 1989, remportant les élections municipales de 1983 et

⁶²⁷ RÉDACTION, « Ribeyro no retira aún su candidatura al Premio Nacional de Literatura » [03/02/77], *La Prensa*, Lima, 1977, p. 27.

⁶²⁸ RÉDACTION, « Ribeyro confirma renuncia » [13/02/77], *La Prensa*, Lima, 1977, sans numérotation.

⁶²⁹ RÉDACTION, « Emocionante multitud en torno al escritor Ribeyro » [29/04/84], *La Crónica*, Lima, 1984, p. 7.

⁶³⁰ Ce n'est que très récemment, en juin 2015, que l'enregistrement de cette conférence a été mis en ligne sur le compte YouTube du blog littéraire *Copy Paste Ilustrado* [Consulté le 29/07/15 dans : https://www.youtube.com/watch?v=X-OXNZcHU_Y].

arrivant deuxième aux élections présidentielles de 1985 »⁶³¹ : « Con Barrantes somos amigos desde hace más de veinte años, esta visita se debe a ese motivo, dijo al ser preguntado por su amistad con el alcalde de Lima »⁶³². Barrantes (« Izquierda Unidad »), premier maire socialiste de Lima depuis 1983 connu sous le surnom de « Frejolito », qui s'était entretenu avec Ribeyro lors de ce déjeuner amical, se retrouve au second tour des élections présidentielles en 1985 avec Alan García (APRA). Les deux candidats doivent annoncer la composition du gouvernement en cas de victoire et, entre autres, le nom du Ministre de la Culture qui inaugure ce nouveau ministère. Ribeyro devient naturellement le candidat idéal — expérience politique et dans la médiation culturelle pendant plus de quinze années, reconnaissance médiatique progressive de son œuvre, popularité auprès des électeurs — et se retrouve à nouveau dos au mur.

Si sa visibilité médiatico-littéraire s'est appuyée aussi sur le prestige propre aux fonctions politiques qu'il occupe dès le début des années 1970, il s'avère que ce rapprochement des centres du pouvoir risque de compromettre son image. De fait, il finit par tomber dans un piège tendu par Alan García car le président récemment élu en 1985 connaît son besoin de reconnaissance depuis ses années parisiennes⁶³³. En effet, dès qu'il remporte la présidence, il lance une rumeur en annonçant que Ribeyro pourrait être le futur ministre qu'il cherche en l'obligeant à prendre une décision qui l'aurait intégré au gouvernement de celui qui a battu Barrantes, son ami de longue date.

Le 20 mai 1985, le journal *Oiga* contacte l'écrivain diplomate à Paris pour l'enjoindre à trancher : « Fíjese, yo le he escrito una larga carta a Alan García exponiéndole mis puntos de vista al respecto, y le debe estar llegando por estos días. Preferiría no decir nada hasta que él haya leído los motivos que le doy »⁶³⁴. Bien que le contenu de cette lettre soit confidentiel,

⁶³¹ PEASE GARCÍA, Henry, « Testimonio de parte: Alfonso Barrantes Lingán (1927-2000), primer alcalde socialista de Lima », in PEASE GARCÍA, Henry et ROMERO SOMMER, Gonzalo, *La política en el Perú del siglo XX*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, p. 320. La traduction nous appartient.

⁶³² RÉDACTION, « Julio Ramón Ribeyro visitó a Barrantes » [18/05/84], *El Observador*, Lima, 1984, sans numérotation.

⁶³³ Ribeyro avait l'habitude de dîner à Saint-Germain-des-Prés avec Víctor Raúl Haya de la Torre, maître politique d'Alan García et fondateur de l'APRA, comme l'atteste Alida de Ribeyro en parlant des bars et restaurants que son mari fréquentait : « En cuanto al Old Navy, iban porque estaba abierto hasta las tres, cuatro de la mañana e iban a comer después al restaurant de la *rue* de l'Echaudé, *Au Chai de l'Abbaye*. Cuando Julio Ramón era más joven allí almorzaba con Haya de la Torre. Allí degustaba siempre los mejores vinos » (voir annexe D3).

⁶³⁴ RÉDACTION, « Julio Ramón no será ministro » [20/05/85], *Oiga*, n° 228, Lima, 1985, p. 46.

un mois plus tard, le 22 avril 1985, Ribeyro envoie une réponse implicite à Alan García via le journal *El Nacional* : « Mire —agregó— tengo que pensarlo profundamente porque aceptar el cargo se trata de optar por un cambio violento en mi vida. Sin embargo, se trataría de una labor que está de acuerdo con mi programa personal »⁶³⁵. La violence du changement impliquerait de renoncer à sa position d'outsider à Paris et d'intégrer un gouvernement qui lui propose le plus haut poste dans le monde culturel : cette charge serait « en accord avec [son] programme personnel » dans la mesure où elle garantirait une visibilité incontestable pour son œuvre. De plus, il ne faut pas oublier que Ribeyro appuie la nationalisation du système bancaire par Alan García contre l'avis de Vargas Llosa lors d'une affaire qui marque la fin de leur amitié et sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Mais, de même qu'en 1975 pour *Prosas apátridas*, Ribeyro se replie tout de suite sur son indépendance politique et esthétique comme si elle était mise en danger par une réponse trop prompte : « Óscar Vargas Romero: ¿Existe algún impedimento ideológico, partidista o de principio que le impida aceptar una tarea en el gobierno aprista? / JRR: No tengo ningún compromiso con ningún partido político, con ninguna organización política [...]. Soy independiente. Siempre he luchado por mi independencia. Por lo tanto, no tengo ningún problema en colaborar o no con el Partido Aprista en el gobierno »⁶³⁶.

Ce risque réel est d'ailleurs confirmé par Álvaro Vargas Llosa qui, depuis sa tribune dans *Oiga*, cherche à mettre en garde l'auteur de *La palabra del mudo* qui se trouve à Paris contre ces manigances dont il ne peut entrevoir tous les ressorts à distance : « Julio Ramón Ribeyro debe ser el primer sorprendido con los rumores que lo anuncian como Ministro de Cultura. Su sorpresa íntimamente, debe acercarse al temor ; un temor no del todo claro pero que tiene que ver con la sensación del que se siente invadido »⁶³⁷. Cette invasion symbolique qu'impliquerait l'acceptation du poste est signifiante dans la mesure où elle souligne combien l'image de Ribeyro reposait à l'époque sur cette tension entre institutionnalisation et marginalité, entre centre et périphérie. Si sa consécration politique ultime passe par une association avec l'APRA — qui sera à la tête d'un des gouvernements les plus catastrophiques au Pérou entre 1985 et 1990 —, elle implique aussi un engagement juridique de sa personne bien plus risqué que celui de ses fonctions honorifiques à Paris.

⁶³⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par VARGAS ROMERO, Óscar, « Ribeyro de acuerdo con el Ministerio de Cultura » [22/04/85], *El Nacional*, Lima, 1985, p. 2.

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ VARGAS LLOSA, Álvaro, « ¿Un ministerio de Cultura? » [20/05/85], *Oiga*, n° 228, Lima, 1985, p. 48.

En effet, Álvaro Vargas Llosa rajoute : « No sólo porque la política ha ingresado súbitamente en su vida, sino, principalmente, porque, de la noche a la mañana, se cierne sobre el espacio libre y autónomo de la creación y la crítica culturales, la amenaza de un patrón oficial empeñado en dirigir su destino, en imponer su propio talante sobre algo que hasta ahora sólo dependía de la capacidad del individuo y no tenía más rector que el propio artista »⁶³⁸. À nouveau, Ribeyro semble hésiter, puis reculer, mais Alan García a besoin de sa visibilité en tant qu'intellectuel pour conforter l'imaginaire progressiste de son parti et ira le chercher personnellement en Europe pour tenter de le convaincre, comme le rapporte *El Popular* : « Cuando Alan García Pérez retorne al Perú de su viaje por Europa, podrá anunciar oficialmente si el destacado escritor peruano Julio Ramón Ribeyro será el ministro del nuevo Ministerio de Cultura. Y es que el Presidente Electo del Perú y el voceado titular de ese flamante despacho, se entrevistarán en Roma [...]. Alan y Ribeyro estarán con antiguos y buenos amigos pues uno de los que ha concretado esta entrevista es el poeta César Calvo »⁶³⁹.

La mission est un échec mais Alan García n'en démord pas : s'il ne parvient pas à le persuader de revenir au Pérou et de partager son prestige avec son gouvernement, il le comblera d'honneurs afin de bénéficier de la reconnaissance des intellectuels et de la communauté internationale qui salueront la pertinence de son geste à l'égard de cet oublié du boom. Ainsi, Ribeyro reçoit une dernière promotion diplomatique et devient Ambassadeur du Pérou à l'Unesco en 1985 qui coïncide à nouveau avec le décernement effectif du Premio Nacional de Cultura dont il avait redouté les retombées en 1977. Ce prix lui permet de connaître un deuxième bain de foule suite à la présentation de *La palabra del mudo* en 1972 mais il n'en a pas le cœur net : « El escritor de *Los geniecillos dominicales* [...] siente placer porque, aunque tarde tal vez, se le brinda merecida recompensa y añade que es de esos premios que a uno le gustaría recibir sin complejos ni murmuraciones »⁶⁴⁰. Ces « médisances » sont certainement celles des détracteurs du premier mandat d'Alan García qui ont été témoins de ce jeu de séduction à distance avec l'intellectuel péruvien le plus reconnu au Pérou après Mario Vargas Llosa. Il n'en demeure pas moins que le critique et

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ RÉDACTION, « Alan y Julio Ramón ven ministerio » [11/06/85], *El Popular*, Lima, 1985, p. 4.

⁶⁴⁰ RÉDACTION, « El merecido premio literario de Ribeyro » [15/04/85], *El diario de Marka*, Lima, 1985, p. 19.

membre du jury⁶⁴¹ du Premio Nacional de Cultura, Ricardo González Vigil, s'en félicite puisque, inopinément, cette reconnaissance contribue activement à la classicisation de Ribeyro de son vivant : « De ahí la enorme concurrencia a las actividades en que intervino Ribeyro en abril de 1984 [...]. Una concurrencia que lo ovacionó, rodeó, acosó en busca de un autógrafa, etc., para sorpresa del propio Ribeyro, y de muchos que no percibían que el proceso de reconocimiento mencionado lo convertía en un “clásico vivo” de nuestras letras »⁶⁴².

Nous savons qu'il est impossible de dater l'avènement définitif de la classicisation de Ribeyro puisqu'il s'agit d'un processus toujours en cours. Cependant, le témoignage de González Vigil est à prendre au sens large dans une acception similaire à celle proposée par Alejo Carpentier à propos du peintre Pedro Figari : « En América tenemos el raro privilegio, actualmente, de ser contemporáneos de nuestros clásicos. Éstos se llaman Diego Rivera, Héctor Villa-Lobos, Ricardo Güirales, Amadeo Roldán... Y Pedro Figari es otro de esos *clásicos* de un arte nuevo [...] »⁶⁴³. Le « classique vivant » est celui dont on reconnaît la grandeur dans le présent sans qu'il doive traverser l'épreuve du temps car, selon Alain Viala, « l'accès au statut de classique constitue la forme suprême de consécration littéraire »⁶⁴⁴. En 1986, lors d'une réception officielle à laquelle Ribeyro et Vargas Llosa sont conviés, ce dernier décide de ne pas y aller : « Yo me libré, pues a mí también me invitaron, pero sospeché que algo iba a pasar y no acudí. Julio Ramón, cuando se vio en la encerrona, no tuvo más remedio que aceptar, muy a su pesar, y tuvo que agradecer públicamente al gobierno esa concesión »⁶⁴⁵. Alan García prit Ribeyro au dépourvu et lui passa autour du cou la Orden del Sol qui est l'équivalent de la Légion d'Honneur : « Al agradecer, Ribeyro reflejó su emoción

⁶⁴¹ L'impartialité du jury composé par González Vigil, Estuardo Núñez et Carlos Germán Belli n'est pas à remettre en question. Il s'avère simplement que ce prix tombe à point nommé pour le gouvernement de García qui préparait le décernement à Ribeyro de l'Orden del Sol un an plus tard en 1986 : « Nuestro alborozo, además, posee un sabor muy especial porque hemos tenido el honor —y el gusto— de votar a favor de Ribeyro junto con los doctores Estuardo Núñez y Carlos Germán Belli, con quienes formamos parte del jurado de especialistas que elevó el Informe para que el Consejo Nacional de Cultura emitiera su fallo proclamando al ganador del Premio Nacional en el área de Literatura »⁶⁴¹ (GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, « Ribeyro, Premio Nacional » [21/04/85], *El Dominical*, supplément culturel d'*El Comercio*, Lima, 1985, p. 19). Pour consulter le diplôme, voir annexe B5.3 : Premio Nacional de Cultura, 1985.

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ CARPENTIER, Alejo, « Pedro Figari y el clasicismo latinoamericano » [1928], *Obras completas de Alejo Carpentier, Crónicas 2: arte, literatura y política*, Mexico, Siglo XXI Editores, IX, 1986, p. 121.

⁶⁴⁴ VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁴⁵ VARGAS LLOSA, Mario, cité dans ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escritor*, *op. cit.*, p. 36.

“por esto tan inesperado y de lo cual no estaba avisado” »⁶⁴⁶. Par ce geste de captation, Alan García obtint ce qu’il cherchait depuis le début de son mandat : institutionnaliser la figure de Ribeyro et consacrer son œuvre mais à des fins politiques qui lui étaient propres.

En 1990, l’arrivée d’Alberto Fujimori au pouvoir marque aussi la fin de la mission diplomatique auprès de l’Unesco car le nouveau gouvernement ferme plusieurs ambassades dans le monde par mesure d’austérité : « Embajadas peruanas en el exterior, entre ellas la representacion permanente del Perú ante la Unesco, recomendada al escritor Julio Ramón Ribeyro y siete consulados e importantes ciudades de países amigos, serán cerradas y suprimidas por el gobierno [...] La drástica medida de austeridad dictada por Fujimori también afecta a diversos consulados peruanos [...] »⁶⁴⁷. Cependant, comme si Ribeyro était désormais indissociable de son institutionnalisation culturelle, il occupera un tout dernier poste de Ministre et Conseiller Culturel et Affaires Sociales à l’Ambassade du Pérou en France de 1991 à 1992 avant son retour définitif au Pérou qui marque, selon Valentín Ahón, le début d’un « *boom* » personnel et crépusculaire dans sa carrière.

En effet, lors de la présentation du quatrième tome de *La palabra del mudo* chez Milla Batres dans le grand salon de la Municipalité de Miraflores avec la participation d’Abelardo Oquendo le 16 juin 1992, la consécration populaire de Ribeyro semble définitive puisque sa présence convoque une assistance massive qui fait salle comble : « La cola era interminable para escuchar y ver a un escritor peruano que presentaba su libro. Se distinguía a la gente desde dos cuadras [...]. Felizmente, el alboroto era para escuchar un escritor que vive un justificado “boom” en su propio país [...]. Ribeyro, mientras tanto, hablaba de su cuarto tomo. No tiene la culpa de que los peruanos reconozcan tarde a los que siempre demostraron capacidad. Por el momento Julio Ramón es noticia »⁶⁴⁸. De nombreux témoignages rapportent la même réussite lors d’une soirée exceptionnelle malgré le manque de publicité : « “No está la Magdalena para tafetanes”, había dicho el editor Carlos Milla Batres aludiendo a la nula propaganda televisiva y a las discretas gacetillas periodísticas »⁶⁴⁹. Les huissiers de la

⁶⁴⁶ RÉDACTION, « Distinguen con la Orden del Sol a J. Ramón Ribeyro » [07/04/86], *El Comercio*, Lima, 1986, p. A4.

⁶⁴⁷ RÉDACTION, « Cierra ocho embajadas y dejan sin cargo a escritor Ribeyro » [08/09/90], *El Nacional*, Lima, 1990, p. 5.

⁶⁴⁸ AHÓN, Valentín, « El “boom” de Ribeyro: multitud concurrió presentación de libro » [18/06/92], *El Comercio*, Lima, 1992, p. C16.

⁶⁴⁹ MARTOS, Marco, « Ribeyro como referencia » [22/06/92], *Revista*, supplément culturel d’*El Peruano*, Lima, 1992, p. 10.

Municipalité sont obligés de restreindre l'accès à la salle et de nombreux participants restent à l'extérieur et hurlent « Julio Ramón appartient au peuple et non pas à la bourgeoisie ! »⁶⁵⁰ : en dépit de sa timidité et de façon tout à fait exceptionnelle, il saluera la foule en liesse depuis le balcon à la fin de la présentation.

Cette soirée mémorable consacre publiquement la figure de Ribeyro parce qu'elle confirme un lien de connaissance et de reconnaissance de sa visibilité et de sa qualité artistique et intellectuelle. En effet, comme le rappelle Nathalie Heinich dans *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique* (2012), « avec la visibilité, l'image multipliée fait la grandeur et appelle la reconnaissance-identification, laquelle permet à son tour [...] la reconnaissance-gratitude lorsque l'idole en personne *fait don* de sa présence »⁶⁵¹. Cette visibilité si recherchée dans son tiraillement entre marginalité et institutionnalisation depuis les années 1970 est acquise puisque les lecteurs se rendent à la Municipalité malgré la piètre publicité de l'événement (« reconnaissance-identification ») et qu'ils s'identifient avec la figure et le parcours de Ribeyro et le récompensent par leurs applaudissements (« la reconnaissance-gratitude »).

Ce transfert collectif consécutoire s'explique, selon Marco Martos dans *El Peruano*, par une réaction de légitimation qui reconnaît l'authenticité d'un parcours fidèle à sa vocation initiale : « La gente encuentra en Ribeyro a alguien que es fiel a su propio ideal personal, alguien que no se traiciona, que desde muy joven quiso ser escritor y lo ha venido siendo sin estridencias, sin prisas y sin pausas, como dice en la conversación »⁶⁵². L'inversion du paradigme de l'échec propre au boom des années 1960 par la critique s'est ajoutée à la diffusion de son œuvre et de sa biographie dans les manuels scolaires depuis des générations, comme nous le verrons plus tard, et Ribeyro ne fait que moissonner les récompenses de cet amont. Quelques jours plus tard, cette fois-ci dans *Gestión*, Martos ajoute : « Junto a Pérez de Cuéllar, el peruano que goza de más popularidad en las últimas semanas, y que la venía gozando de manera discreta desde tiempo atrás, es Julio Ramón Ribeyro que acaba de publicar el cuarto tomo de su *Palabra del mudo* »⁶⁵³.

⁶⁵⁰ Voir annexe D3. La traduction nous appartient.

⁶⁵¹ HEINICH, Nathalie, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p. 37.

⁶⁵² MARTOS, Marco, « Ribeyro como referencia » [22/06/92], *Revista*, supplément culturel d'*El Peruano*, Lima, 1992, p. 10.

⁶⁵³ MARTOS, Marco, « Julio Ramón Ribeyro como símbolo » [25/06/92], *Gestión*, Lima, 1992, p. 18.

Cette légitimation *in crescendo* aboutit à l'année 1994 qui marque le dernier contexte consécraire *pre mortem*, notamment autour de l'attribution du Prix Juan Rulfo, et qui ouvrira donc un deuxième volet *post mortem* jusqu'en 2014 : «Yo recibí un premio universitario, luego el reconocimiento nacional dedicado a la novela, después el Premio Nacional de Literatura y finalmente el Premio Nacional de Cultura. Cada vez fue ascendiendo el ámbito de importancia del premio. La “lógica” es que ahora recibiera un premio internacional. Así lo explico»⁶⁵⁴. Il s'agit d'une année faste et terriblement ribeyrienne dans la mesure où, à l'image de l'échec auquel sont souvent confrontés ses personnages au moment où ils semblent atteindre leurs rêves, Ribeyro obtient la plus haute récompense de sa carrière en août et décède en décembre.

Plus tôt, au mois de juin, Ribeyro est à Madrid pour le plus grand hommage de son vivant à l'étranger, organisé par Alfredo Bryce Echenique qui, sans doute, présentait la dégradation de l'état de santé de son ami : «Espacios en la televisión en horas de gran audiencia, así como buena acogida crítica en los suplementos culturales de los diarios españoles, han prestado relieve a una Semana de Coloquio sobre Ribeyro llevada a cabo en el Palacio de Linares, sede de la Casa de América, lo mismo que la presentación de *Cuentos Completos* (Madrid, Alfaguara; 749 pp.) y de la edición española de *Cambio de guardia* (publicada en Tusquets, sello que lleva editadas varias obras suyas)»⁶⁵⁵. En effet, cette célébration s'accompagne de la publication des *Cuentos Completos* chez Alfaguara qui constituent, si l'on veut, le pendant de l'édition de *La palabra del mudo* en 1973 puisqu'il s'agit de deux anthologies intégrales. Cependant, les ressemblances s'arrêtent là, puisque la particularité de cette nouvelle réédition repose sur le réseau de diffusion panhispanique d'Alfaguara qui fut incontestablement supérieur à celui de Milla Batres, comme le souligne Ricardo González Vigil : «De este modo, ya puede decirse que prácticamente toda la narrativa de Ribeyro, además de parte significativa de su prosa restante, se encuentra al alcance del público hispánico en general. Las editoriales españolas le aseguran la circulación internacional que no pueden proporcionarle las peruanas»⁶⁵⁶.

⁶⁵⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par AHÓN, Valentín, « Entrevista a Julio Ramón Ribeyro: “Ganar un premio es como firmar un contrato” » [04/08/94], *El Comercio*, Lima, 1994, p. C9.

⁶⁵⁵ GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, « Ribeyro en España » [28/06/94], *El Comercio*, Lima, 1994, p. A3.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

Puis, au mois d'août donc, l'attribution du Prix Juan Rulfo au Mexique, « que l'on considère comme le Prix Nobel hispano-américain »⁶⁵⁷, selon *La República*, change la donne ribeyrienne à jamais. Le jury, « présidé par l'écrivaine et veuve de Jorge Luis Borges, María Kodama, [ainsi que] Claude Couffon, Raymond Williams, Iriemar Chiampi, Adolfo Castañón, Amos Segala et Joaquín Marco »⁶⁵⁸, s'accorde sur ce texte qui figure aussi sur le diplôme d'accréditation⁶⁵⁹ :

Reunidos en la ciudad de Guadalajara del día 28 al 31 de julio de 1993, siendo las 10 de la mañana del día de hoy, los Miembros del Jurado del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo 1994, Claude Couffon (Francia), María Kodama (Argentina), Joaquín Marco (España), Alexis Márquez (Estados Unidos), e Irlemar Chiampi (Brasil), en ausencia por razones de salud de Dulce María Loaynez (Cuba) y Amos Segala (Italia), después de haber examinado los 157 candidatos propuestos para este años, decidimos, por unanimidad, los nueve integrantes, otorgar el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo 1993, al escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, por la gran variedad de su registro estilístico, que va de lo realista a lo fantástico, de lo rural a lo urbano; por el vigor artístico con el que ha expresado la realidad latinoamericana; y por su notable aportación a las letras con su estilo sobrio, rico, y a la vez matizado de un personal sentido del humor. Guadalajara, Jalisco, México, a 31 de Julio de 1994⁶⁶⁰.

Ce qui frappe parmi les arguments consécutoires avancés c'est non seulement la reconnaissance d'une pluralité stylistique, qui serait d'ailleurs le fait de beaucoup d'écrivains talentueux sans que cela constitue une singularité ribeyrienne, mais aussi la valorisation de la sobriété (« estilo sobrio »), qualité classique s'il en est. La recherche de l'opacité qui lui permettrait une transhistorisation, ainsi que son rejet de l'amalgame entre littérature latino-américaine et baroque, sont finalement payants puisqu'il est consacré sur le plan international pour des raisons qui l'avaient exclu du *boom* des années 1960. En ce sens, le pari ribeyrien semble gagné puisque la plus haute distinction littéraire qu'il ait jamais reçue donne

⁶⁵⁷ RÉDACTION, « Ribeyro gana Premio Juan Rulfo por su fecunda obra literaria » [02/04/94], *La República*, Lima, 1994, p. 10.

⁶⁵⁸ RÉDACTION, « Julio Ramón Ribeyro, premio Juan Rulfo de literatura » [03/08/94], *El País*, 1994 [Consulté le 10/03/13 dans : http://elpais.com/diario/1994/08/03/cultura/775864802_850215.html]. La traduction nous appartient.

⁶⁵⁹ À ce propos, voir annexe B5.1 : « Julio Ramón Ribeyro: Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, 1994 » (affiche) ; et annexe B5.2 : « Reconocimiento a Julio Ramón Ribeyro: Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, 1994 » (diplôme).

⁶⁶⁰ COUFFON, Claude, *et alii*, « ACTA DEL JURADO DEL PREMIO DE LITERATURA LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE JUAN RULFO 1994 », in ORENDÁIN, Jorge (Éd.), *Premio de literatura latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo: Julio Ramón Ribeyro, 1994*, Mexico, Universidad de Guadalajara, 2006, p. 9.

exactement dans le mille de sa poétique. Cependant, il apparaît qu'à nouveau Ribeyro est traversé par une suspicion propre à son scepticisme.

N'étant pas habitué à une centralité médiatique aussi écrasante, Ribeyro se méfie des revers de cette célébrité inopinée⁶⁶¹ : « Un premio de esta naturaleza es halagador, pero siempre es algo accidental, aleatorio. Quizás aumente algo mi autoestima, que siempre ha sido muy baja, pero nada más. No voy a cambiar mi manera de escribir ni convertirme en un cazador de premio »⁶⁶². En effet, la leçon de ces vingt ans de tiraillements entre marginalité et institutionnalisation consiste à savoir garder une distance prudente à l'égard des instances de légitimation qui souvent cherchent à s'approprier voire à dénaturer le projet artistique originel de l'écrivain. Ce capital de reconnaissance a été engrangé lors d'un processus cumulatif qui n'est donc pas dénué des risques d'une récupération politique par des agents externes à la littérature comme ce fut le cas, nous l'avons vu, pour Alan García : « “Me pregunto si no hubiera sido mejor para mí no ganar el premio. No sé hasta ahora si es algo positivo que en buena cuenta cambia mi posición un poco marginal, o si por el contrario, es un chasco más”, le dijo a Mito Tumi en la última entrevista pública que le concede »⁶⁶³.

À ce propos, Ribeyro déclare dans *La Industria* une semaine après avoir appris la nouvelle : « La celebridad, como decía el poeta Fernando Pessoa, es irreparable »⁶⁶⁴. Cette irréparabilité relève en fait du non retour, d'un point d'inflexion dans sa carrière qu'il ne maîtrise plus : le prix Juan Rulfo implique un renoncement à sa marginalité puisqu'il est désormais lauréat d'une récompense qui l'intronise dans le panthéon des lettres latino-américaines. Son décès le 12 décembre 1994 à Lima, suite à un arrêt cardio-respiratoire lors d'une intervention chirurgicale à l'Instituto Nacional de Enfermedades Neoplásicas,

⁶⁶¹ La question de la visibilité est toujours de mise : « Si de algo va a servir este premio será para que mi obra se conozca. La difusión ha sido mayormente local. Si bien he sido publicado en buenas editoriales españolas y traducido a muchas lenguas, mi obra ha tenido una difusión desproporcionada. Este premio me ayudará a ser conocido en América latina. Me he dado cuenta de que algunos profesores universitarios y escritores sabían de mí y no el público consumidor de libros » (RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par AHÓN, Valentín, « Entrevista a Julio Ramón Ribeyro: “Ganar un premio es como firmar un contrato” » [04/08/94], *El Comercio*, *op. cit.*, p. C9).

⁶⁶² *Id.*, interviewé par CUETO, Alonso, « Julio Ramón Ribeyro: “El premio no va a cambiar mi vida” » [07/08/94], *El Dominical*, supplément d'*El Comercio*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁶³ BAYLY, Doris, « El busto robado » [18/10/97], *Revista Somos*, Lima, 1997, p. 30.

⁶⁶⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par BALCÁZAR, Juan Carlos, « Julio Ramón Ribeyro: otro galardón para el Perú » [07/08/94], *La Industria*, Trujillo, 1994, p. 6.

s'annonce quelques semaines auparavant puisque l'écrivain mal en point ne pourra recevoir son prix personnellement⁶⁶⁵.

La mort de Ribeyro marque le début d'une multiplication d'hommages jusqu'en 2014 pour les vingt ans de sa disparition qui prolongent la consécration littéraire objectivée par le prix Juan Rulfo. En effet, l'après 1994 se caractérise par un entérinement de sa valeur artistique qui sera légitimée cette fois-ci rétrospectivement sous les espèces d'une reconnaissance posthume où le pouvoir — l'Université, la municipalité de Miraflores, le Congrès, l'Etat — va s'approprier son image pour en faire un symbole local ou national. Bien que la marginalité historique de Ribeyro ait disparu, elle compose désormais l'identité sémiotique de sa mémoire et refera ainsi surface ponctuellement malgré ces tentatives d'institutionnalisation. À quelques semaines de sa mort, Ribeyro reçoit la visite d'un sculpteur mexicain mandaté par la Fondation Juan Rulfo afin de prendre les mesures de son torse et de faire un buste à son effigie : « El escultor mexicano Gómez le dio forma al bronce luego de pasar algunos días en Perú, conversando, conociendo y midiendo a Julio Ramón. Poco tiempo después, la Fundación Literaria Juan Rulfo envió la pieza a Lima para que ésta fuera colocada en un lugar público »⁶⁶⁶.

Alors que son état de santé s'aggrave considérablement, Ribeyro témoigne de la fabrication de son image pour la postérité, c'est-à-dire qu'il participe au début de la « phase de perpétuation » selon Alain Viala, qui « suppose l'entrée dans des espaces qui assurent une diffusion de notoriété à long terme [...] : elle est, si l'on veut, l'entrée au patrimoine reconnu »⁶⁶⁷. Le piédestal sur lequel sera posé son buste ne demeurera pas vide, il sera complété par un objet transcendant qui l'assure de la pérennité de son œuvre dans le Panthéon national. Alida de Ribeyro offrira l'un des deux exemplaires au maire de Miraflores en l'honneur des années d'enfance de son mari au Colegio Champagnat. Jusqu'en 1997, lorsqu'un fait divers réveillera le souvenir de sa marginalité historique, la statue de Ribeyro trônera dans ce quartier en bord de mer si présent dans *Relatos santacrucinos* (1992) : « En

⁶⁶⁵ « Colegas, traductores, editores y admiradores de Julio Ramón Ribeyro se habían dado cita [para] difundir su obra sin que él pudiera disfrutar de la justicia poética que se ha ejercido al premiarlo [...]. Ahora, las obras inmortales del limeño aparecen en todas las librerías del orbe, sin afectar en lo más mínimo la serenidad de su espíritu. La literatura en lengua latinoamericana tenía una gran deuda con uno de sus más agudos cultores, y esa deuda ha empezado a ser pagada con creces » (SÁNCHEZ-AIZCORBE, Alejandro, « Su nombre se escribió con fuego en medio de la danza » [29/11/94], *El Peruano*, Lima, 1994, p. A5)

⁶⁶⁶ BAYLY, Doris, « El busto robado » [18/10/97], *Revista Somos*, op. cit., p. 30.

⁶⁶⁷ VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, op. cit., p. 25.

agosto de 1997, en el segundo óvalo de Pardo, en Miraflores, ciertos amigos de lo ajeno intervinieron, esta vez extrayendo el busto de Julio Ramón Ribeyro»⁶⁶⁸. Ces voleurs, des marginaux eux-mêmes, auraient dérobé l'effigie afin de revendre le bronze et d'acheter de la drogue. Placée au centre du deuxième rond-point de l'avenue Pardo, cette image est extirpée de sa centralité géométrique et institutionnelle pour être refondue dans un contexte marginal. La coïncidence symbolique est tout de suite repérée par la journaliste Doris Bayly puisqu'elle intègre aussi l'identité posthume de Ribeyro: « Con la desaparición del pequeño bronce, Ribeyro parece haber conseguido el mayor de sus éxitos. Regresar al silencio »⁶⁶⁹. Cette allusion à l'anthologie emblématique de Ribeyro, *La palabra del mudo*, rappelle donc l'impression de néant qui avait précédé sa publication en 1972. Le silence lui sied davantage dans la mesure où son institutionnalisation progressive n'a su effacer l'indépendance valorisante de sa démarche artistique qui s'efforça de conserver la singularité de sa voix malgré les tentations de la modernité⁶⁷⁰.

C'est dans cet entre-deux qui sépare son décès en 1994 et la disparition du buste en 1997 que le terme de « classique » ainsi que ses corrélats commencent à se multiplier notamment dans la presse pour qualifier un écrivain qui continuera d'être valorisé par le pouvoir politique. En 1995, par exemple, pour commémorer la première année de son décès, Ruth Escudero mettra en scène la première pièce de théâtre de Ribeyro : « Un clásico de la dramaturgia nacional. El adjetivo sirvió para que Ruth Escudero, actual directora del Teatro Nacional, presentara la obra *Santiago, El Pajarero* de Julio Ramón Ribeyro durante el ensayo final que antecede usualmente al estreno oficial »⁶⁷¹. Bien que sa production théâtrale soit moins connue, l'aura que l'institutionnalisation de Ribeyro a su créer au lendemain de sa disparition déteint sur cette mise en scène qui fut plutôt conservatrice. Cependant, dans les années suivantes, c'est surtout la capacité de son œuvre à se transhistoriser que l'on retiendra comme si son projet poétique de pérennisation commençait enfin à s'activer après un long un sommeil.

⁶⁶⁸ RÉDACTION, « Las estatuas del barrio pueden desaparecer... » [05/06/99], *Revista Somos*, Lima, 1999, p. 20.

⁶⁶⁹ BAYLY, Doris, « El busto robado » [18/10/97], *Revista Somos*, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁷⁰ La statue ne tardera pas à être remplacée par une troisième copie : ce geste de la municipalité, qui aurait pu changer de personnage, confirme son intention de l'institutionnaliser comme voisin illustre de Miraflores (voir annexe B6.1 : « V., Roberto, *Buste en hommage à Julio Ramón Ribeyro à Miraflores*, 2008 »).

⁶⁷¹ RÉDACTION, « Hoy estrenan "Santiago, El Pajarero" de Ribeyro » [05/05/95], *El Comercio*, Lima, 1995, p. C11.

Toujours à propos de cette pièce, Andrés Colter souligne l'importance du dépouillement formel auquel Ribeyro avait tenu pour ne pas tomber en désuétude : « [el proyecto de Ribeyro] radica en la búsqueda de la sencillez y clasicismo narrativo, más próximo de la ironía de Chejov que a la oscuridad de Faulkner »⁶⁷². Cette simplicité stylistique, à l'image de son humilité proverbiale aussi, marque les lecteurs qui commencent à entrevoir le déploiement de son potentiel classique. C'est Ismael Pinto qui utilise le terme d'« immortel » pour la première fois en se référant à Ribeyro, bien avant l'ouvrage du journaliste Jorge Coaguila qui publie *Ribeyro: la palabra inmortal* en 1995⁶⁷³. Cette volonté de transcendance gravée dans la pierre du texte encourage aussi le grand linguiste et professeur Luis Jaime Cisneros (1921-2011) à qualifier son écriture ainsi : « Prosa límpida que se enriquece con la sencillez de la espontaneidad y refleja a la consabida metáfora. Prosa, por cierto, que es fruto del cincel y del buril; prosa horaciana que bebe su claridad en los limpios ojos que tienen aprendida la costumbre del sol que esclarece aguas y horizontes. Prosa hecha de tiempo y para durar en el tiempo. Prosa, por eso, que ayuda a “pensar duraderamente” »⁶⁷⁴.

On retrouve donc l'idéal horatien de l'*aere perennius*, ainsi que le motif du marbre, pour signifier cette dureté métaphorique si prisée par Ribeyro comme le signe d'une littérature digne de prétendre à la postérité. Enfin, cette capacité à intégrer une transmodernité qui le relie à d'autres classiques devenus ses contemporains sera révélée aussi par le romancier Oswaldo Reynoso : « Ribeyro en sus cuentos siempre será actual porque es clásico. Clásico, porque no olvida las enseñanzas de los maestros del siglo pasado y sabe integrarse en el desarrollo natural del cuento en busca de la continuidad histórica de esta especie literaria »⁶⁷⁵.

Cette reconnaissance posthume du sème classique par la presse et par d'autres artistes dans l'œuvre de Ribeyro ne fait qu'attirer l'attention d'autres instances de consécration qui ne cessent de resituer ce symbole dans une centralité exemplaire. En effet, en 2004, pour les dix ans de sa mort, l'Instituto Nacional de Cultural lui décerne un diplôme avec quelques lignes succinctes : « El INC expresa su más alto reconocimiento a Julio Ramón Ribeyro por su

⁶⁷² COTLER, Andrés, « El incierto vuelo de Santiago » [13-14/05/95], *El Mundo*, Lima, 1995, sans numérotation.

⁶⁷³ Voir PINTO, Ismael, « La palabra inmortal de Ribeyro » [04/06/96], *Expreso*, Lima, 1996, p. 2B.

⁶⁷⁴ CISNEROS, Luis Jaime, « Prosas clásicas » [1992], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 269.

⁶⁷⁵ REYNOSO, Oswaldo, (source non précisée), cité dans TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, op. cit., p. 36.

invalorable aporte a las letras peruanas e iberoamericanas »⁶⁷⁶. Puis, en 2009, la Municipalité de Miraflores, peut-être aussi pour compenser l'affaire de la statue disparue dans les années 1990, lui donne une médaille civique⁶⁷⁷ (« [otorgada a] personas naturales o personas jurídicas [...] que destacan en las diferentes actividades del quehacer humano »⁶⁷⁸). Bien que les raisons de ce mérite citoyen soient assez vagues, il importe de souligner que cette municipalité en particulier tente à deux reprises et en l'espace d'une dizaine d'années d'instituer et de conserver le lien historique et imaginaire entre Ribeyro et ce district⁶⁷⁹. L'exemplarité civique que la municipalité souhaite mettre en lumière en le récompensant correspond à celui que le Congrès valorise plus explicitement en 2010 en lui décernant la Médaille d'Honneur⁶⁸⁰ : « [...] al señor Julio Ramón Ribeyro en reconocimiento a su notable obra literaria [...]; por su ejemplo de vida como artista de la palabra »⁶⁸¹.

Ces deux décorations reconnaissent un parcours existentiel et une éthique exemplaires qu'il faudrait rapprocher de la « reconnaissance-identification » (Heinich) lors de la présentation du dernier tome de *La palabra del mudo* en 1992. La fidélité à sa propre vocation en tant que centre ontologique suscite une admiration institutionnelle puisqu'on estime qu'elle est digne d'imitation pour les citoyens dans une perspective de moralisation collective. Les 3, 4 et 5 décembre 2014, enfin, parmi d'innombrables hommages et colloques au Pérou et à l'étranger qui ont eu lieu toute l'année, c'est le Centro Cultural Garcilaso de la Vega qui appartient au Ministère des Affaires Etrangères qui organisera la seule commémoration à laquelle participeront sa veuve et son fils. Cette visite semble ainsi signifier que la mémoire de Ribeyro reste liée au corps diplomatique, c'est-à-dire au premier poste qui lui permit quitter une certaine marginalité sur le champ littéraire qui pourtant le suivra jusqu'après sa mort.

⁶⁷⁶ Voir annexe B5.8 : « Reconocimiento del Instituto Nacional de Cultura a Julio Ramón Ribeyro, 2004 » (posthume).

⁶⁷⁷ Voir annexe B5.4 : « Medalla Cívica de la Municipalidad de Miraflores (1), 2009 » (posthume).

⁶⁷⁸ Voir annexe B5.5 : « Medalla Cívica de la Municipalidad de Miraflores (2), 2009 » (posthume).

⁶⁷⁹ Cet effort est d'ailleurs relayé par le plasticien Marco Saldaña, alias « Sueño », qui reprend un portrait de Baldomero Pestana en 1959 (voir annexe C1) pour l'agrandir et le reproduire sur la façade d'une maison de Miraflores (500, av. Bolognesi) dans le cadre de son projet « Fragmentos » en 2014 à Lima (voir annexe C2.10).

⁶⁸⁰ Voir annexe B5.6 : « Medalla de Honor del Congreso de la República del Perú, 2010 » (posthume) ».

⁶⁸¹ Voir annexe B5.7 : « Diploma tras el recibimiento de la Medalla de Honor del Congreso de la República del Perú, 2010 » (posthume).

En ce sens, si « les honneurs déshonorent, le titre dégrade [et] la fonction abrutit »⁶⁸², comme soulignait Ribeyro dans le texte de Flaubert, il n'empêche que ses postes dans la diplomatie péruvienne ainsi que les diverses fonctions politiques qui lui furent proposées constituèrent autant de tentations d'une meilleure visibilité médiatique qui auraient pu, en dernière instance, déteindre sur son œuvre. Cependant, cette surexposition impliqua un risque d'engagement voire de récupération par les gouvernements en place, comme ce fut le cas d'Alan García dans les années 1980. Parallèlement à ces écueils, Ribeyro engrangea une popularité croissante qui fut objectivée par l'obtention de plusieurs prix littéraires, dont le Juan Rulfo, qui lui permirent de voler de ses propres ailes. En effet, à partir de 1992, lors du retour définitif de ce fils prodige des lettres péruviennes, Ribeyro connut un « *boom* personal » (Ahón) qui, tragiquement, se solda par sa mort en 1994. À partir de cette date charnière, l'œuvre et la mémoire de Ribeyro furent récupérées par diverses instances gouvernementales qui, tout en le consacrant, contribuèrent à sa classicisation autour d'une exemplarité morale et artistique.

Ces contextes consécrationnaires que nous avons étudiés présentent donc une tension entre marginalité et institutionnalisation qui se résout après son décès lorsque cette dernière l'emporte sur la première. Cependant, bien que sa réhabilitation progressive au Pérou suite à une réception mitigée dans les années 1960 passe par un effort critique collectif et par une institutionnalisation gouvernementale, il s'avère que d'autres acteurs officieux ont participé aussi à sa modélisation classique à partir des portraits photographiques, picturaux et caricaturaux qu'ils feront de Ribeyro.

⁶⁸² Voir annexe A2.44.

C. Vers l'icônisation : photographies, peintures et caricatures modélisantes

Notre approche du processus de classicisation s'est appuyée notamment sur une étude des relectures critiques et des charnières chronologiques qui articulent l'institutionnalisation progressive de Ribeyro qui, comme nous l'avons vu, n'est pas resté indifférent face à la réception mitigée de son œuvre. Cependant, afin d'en donner une vision plus exhaustive, il importe aussi de tenir compte de l'importante « scénographie photobiographique »⁶⁸³ qui a contribué aussi à sa modélisation en tant que classique péruvien. Mais qu'entendons-nous par « modélisation » et quel rapport entretient-elle avec sa classicisation ?

Nous postulons ici que l'existence d'un corpus iconographique autour de Ribeyro a concouru aussi au façonnement de son image auctoriale, c'est-à-dire à l'émergence et à la fixation de certains traits identifiables de sa personne et de son œuvre par le grand public car, comme le souligne Patricia Kottelat, « [...] le rapprochement d'un visage et d'un nom joue un rôle mémoriel, facilite l'accès à l'œuvre, humanise la figure éthérée et inaccessible de l'écrivain »⁶⁸⁴. Il ne s'agit donc pas d'une modélisation morale mais de la fabrication graphique d'une posture qui se compose des signes traduisant sa poétique et/ou son positionnement dans le champ littéraire, c'est-à-dire d'un encodage par l'image qu'il appartient au lecteur de déchiffrer.

Ainsi, la perception d'un caractère classique propre à l'œuvre ribeyrienne n'est pas uniquement le fruit d'une réception textuelle car cette mise en scène iconographique contribue tout autant à définir les contours d'une stature qui lui permet d'accéder à une reconnaissance nationale, voire internationale. En ce sens, le corpus que nous avons retenu, axé notamment sur le portrait d'auteur, se propose d'intégrer l'image photographique, picturale et caricaturale à l'étude de sa réception classicisante dans une perspective plus globale et transdisciplinaire.

Fort récemment, la Casa de la Literatura Peruana à Lima consacra deux expositions rétrospectives à Ribeyro, placées sous le haut commissariat du photographe Herman Schwarz,

⁶⁸³ LAVAUD, Martine, « Se relire par le portrait, ou le texte “ envisagé ” (1839-1939) », in HILSUM, Mireille et VÉDRINE, Hélène (Éds.), *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, III, Paris, Éditions Kimé, 2012, p. 54.

⁶⁸⁴ KOTTELAT, Patricia, « L'iconographie dans les manuels de littérature FLE : fonctions et enjeux didactiques », *Ela : études de linguistique appliquée*, Klincksieck, n° 38, 2005/2, 2005 [Consulté le 27/01/15 dans : <http://www.cairn.info/revue-ela-2005-2-page-205.htm>].

« La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 et « El eterno forastero » du 22 mai 2014 au 22 août 2014 : le portrait de Ribeyro était au cœur de ces manifestations en tant que « synthèse figurale de l’auteur »⁶⁸⁵. En effet, ce genre photographique fut mis à l’honneur à l’approche des vingt ans de sa disparition et à l’initiative du gouvernement pour souligner son rôle dans la construction et la consolidation d’une identité intemporelle, comme le remarque la journaliste Karen Rojas : « la muestra ha logrado mezclar imágenes clásicas de Ribeyro y otras inéditas que Schwarz obtuvo luego de bucear en los archivos de fotógrafos involucrados, con los que siempre mantuvo contacto »⁶⁸⁶.

Ainsi, les expositions étaient sous-tendues par l’existence d’une tradition photographique autour de Ribeyro qui a su faire émerger une essence distincte propre à sa *persona literaria* puisque son importance artistique a été aussi mesurée par « l’image [photographique] de la fonction littéraire et de la position d’écrivain, y compris les éléments mythiques contenus dans cette image »⁶⁸⁷. En ce sens, quels rapports symboliques peut-on établir entre ces « imágenes clásicas », en tant que formes autonomiques de la représentation, et le sujet Ribeyro qui se caractérise justement par son indépendance ? Et comment comprendre l’exposition de cet auteur à la photographie artistique alors que sa réception littéraire s’est caractérisée notamment par une relative sous-exposition médiatique ? Ces interrogations préliminaires trouvent un prolongement naturel dans certains portraits picturaux et caricaturaux que nous avons choisis pour montrer que l’ensemble de cette production iconographique converge vers un même mouvement d’iconisation.

Du grec *eikôn*, l’icône renvoie à une représentation figurative incontestablement reconnaissable. Son origine religieuse implique une pédagogie de l’image, c’est-à-dire, une sélection des traits les plus saillants d’un élément concret ou abstrait afin de faciliter la diffusion des valeurs qu’il véhicule. Si, selon Jean-Luc Nancy, l’objet du portrait d’auteur « est au sens strict le sujet *absolu* : détaché de tout ce qui n’est pas lui, retiré de toute extériorité »⁶⁸⁸, l’iconisation de Ribeyro implique alors une sélection rhétorique des éléments

⁶⁸⁵ MARTENS, David et REVERSEAU, Anne, « Iconographies de l’écrivain au XX^{ème} siècle. Usages et enjeux : un portrait en pied », *Image & Narrative*, vol. 13, n° 4, 2012, p. 156 [Consulté le 17/01/15 dans : <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/viewFile/278/234>].

⁶⁸⁶ ROJAS ANDIA, Karen, « La palabra de Ribeyro se muda a la imagen íntima » [22/05/14], *Diario Gestión*, Lima, 2014 [Consulté le 21/01/15 dans : <http://gestion.pe/tendencias/palabra-ribeiro-se-muda-imagen-intima-2098060>].

⁶⁸⁷ DUBOIS, Jacques, *L’institution de la littérature*, op. cit., p. 109.

⁶⁸⁸ NANCY, Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 12.

les plus pertinents pour modeler une image notoire qui suppose une reconnaissance immédiate accompagnant l'expérience de la lecture de son œuvre.

Cette thématisation recoupe d'abord la photographie — Baldomero Pestana, Alicia Benavides, Carlos Domínguez, Ana Cecilia Gonzales Vigil, Vera Lentz, Jorge Deustua, Víctor Ch. Vargas et Herman Schwarz —, autour de travaux qui isolent sa tête ou son torse à la recherche du « témoignage visuel d'une création accédant à l'immanence du corps »⁶⁸⁹, mais aussi la peinture et la caricature de Ribeyro puisque ces derniers reprennent d'anciens portraits photographiques pour en tirer une quintessence esthétique et morale avec les moyens qui leur sont propres. Ainsi, les artistes plastiques que nous avons retenus — Herman Braun-Vega, Jesús Ruiz Durand, Carlos Enrique Polanco, Kino Ganoza alias « Cherman », Marco Saldaña alias « Sueño » et Agustín Sciammarella — proposent parallèlement des réécritures modélisantes qui s'inspirent des portraits photographiques en recontextualisant l'image de Ribeyro afin de faire ressortir les mêmes caractéristiques classicisantes. De plus, enfin, et à plus forte raison, les caricaturistes qui intègrent notre corpus — Luis Cornejo Arenas, Mario Molina, Carlos Villalobos, Rafael Mendoza Chuecas, Jim Gris — grossiront avec humour certains traits pointés par les photographes et par les plasticiens pour accentuer les tensions entre l'iconique et l'indiciel.

La modélisation classique de Ribeyro à travers ces trois corpus iconographiques restreints pose deux questions en apparence contradictoires mais cependant complémentaires autour de la fonction iconisante du portrait d'écrivain. Premièrement, qui est Ribeyro — image de l'œuvre, image de l'homme — sans ses attributs ? Et, deuxièmement, qu'est-ce que Ribeyro — image de l'œuvre, image de l'homme — sinon ses attributs ? Malgré ses réticences à l'égard du portrait d'auteur qu'il considère aliénant et chosifiant, Ribeyro cédera à la tentation de participer à l'invention d'une iconographie d'auteur depuis les années 1950 jusqu'à la fin de sa vie. Nous verrons d'abord que cette modélisation passe par un parallélisme entre traits physiques et traits poétiques notamment autour de son visage. Puis nous analyserons comment les scénographies d'intérieur et d'extérieur modélisent les espaces étriqués et intellectuels qu'il connut à Paris et à son rapport aux falaises de Lima, respectivement. Enfin, nous isolerons les procédés de dépouillement, de contraste et

⁶⁸⁹ FERRARI, Federico et NANCY, Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005, p. 21.

d'aplatissement qui visent à éliminer les particularités pour ne retenir qu'une essence morale et esthétique qui consolide son iconisation graphique.

Pourquoi un homme si timide, si sceptique à l'égard de la marchandisation médiatique de la littérature, se prêterait-il à une mise en scène de sa personne visant à le « produire [c'est-à-dire à] le conduire devant, [à] le tirer au dehors »⁶⁹⁰ de lui-même ? Notre étonnement est d'autant plus légitime que, bon gré mal gré, Ribeyro prend la pose pour de nombreux photographes tout au long de sa carrière alors qu'en 1973, par exemple, il exprime son dégoût pour la surexposition de son intimité : « Expuesto al asedio de repugnantes reporteros, fotografiado en actitudes de una obscena intimidad »⁶⁹¹. Ce voyage consécatoire se solde donc par un sentiment, rappelons-le, d'avoir été « prostituido en Lima »⁶⁹² : le mot est fort mais il traduit la violence que l'image produit sur un Ribeyro plutôt taciturne et fuyant les prises de parole en public nécessaires depuis la publication de *La palabra del mudo* en 1972. Ces reporters extirpent quelque chose de l'ordre du secret pour le livrer à sa reproduction à des fins commerciales. De plus, ce « je » qui s'est construit dans la résistance à la tentation d'une promotion par le *boom* latino-américain est d'autant plus méfiant à l'égard du portrait photographique qu'il considère ce genre aliénant par nature :

Quando observo mis fotografías de escritor en las solapas de mis libros o en entrevistas y pienso que quien las mira no soy yo sino alguien que nunca me ha visto y que sólo me conocerá por esas imágenes me doy cuenta de lo poco que transmiten, de su insignificancia y su traición, pobre figura tensa, ectoplasma deliberadamente insípido, fijación de lo móvil, negación de lo cambiante, trozo de hielo con el que se pretende representar la corriente impetuosa de un río⁶⁹³.

Cette inquiétude à l'égard des rapports déformants entre perception de l'homme et réception de l'œuvre intègre le portrait photographique dans une compréhension plus globale du phénomène littéraire. En effet, en l'occurrence, la connaissance de l'auteur par l'image semble l'emporter sur le texte comme témoignage esthétique de son identité (« solo me conocerá »). Ce déséquilibre est d'autant plus problématique que le portrait d'auteur appauvrit la complexité de son identité (« lo poco que transmiten ») et pervertit sa véritable nature (« traición »), qui plus est, en usant d'un support qui semble voué à tomber dans l'oubli (« insignificancia »). Par ailleurs, ce support photographique présente un autre inconvénient :

⁶⁹⁰ NANCY, Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, op. cit., p. 16.

⁶⁹¹ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 31/12/73], op. cit., p. 396.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 397.

⁶⁹³ *Ibid.*, [Paris, 04/74], p. 411.

à l'opposé de la métaphore héraclitienne du temps (« trozo de hielo con el que se pretende representar la corriente impetuosa de un río »), Ribeyro critique la fixité intrinsèque de l'image qui est doublée de celle qu'il faut garder pour prendre la pose. En effet, à l'instar de Barthes qui imagine un appui-tête invisible devenu « le socle de la statue [qu'il] allai[t] devenir [ou] le corset de [son] essence imaginaire »⁶⁹⁴, Ribeyro interroge la contradiction entre, d'une part, l'immobilisme convenu du sujet avant la prise (la pose) et l'immobilisme propre au résultat (la photographie) et, d'autre part, l'instabilité d'une identité toujours en devenir (« lo móvil », « lo cambiante ») faussement figée par l'image.

En effet, selon Patricia Kottelat, « outre la valeur intrinsèque du portrait et sa volonté d'éternisation, la représentation de l'écrivain propose un figement de l'image, une figure immuable et pérenne de l'artiste »⁶⁹⁵. L'artificialité de cette mise en tension du corps (« figura tensa ») donne dans le ridicule (« ectoplasma deliberamente insípido ») dans la mesure où elle répond à la définition bergsonienne du comique, à savoir, « une certaine raideur de mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne »⁶⁹⁶. Cette rigidité contraire au naturel, et qu'il fuit en 1978 lorsque Herman Braun-Vega lui demande de poser pendant une quinzaine de jours⁶⁹⁷, est d'autant plus aliénante qu'elle donne l'illusion d'une stabilité ontologique à un visage que Ribeyro considère comme « la superposition des visages de nos ancêtres »⁶⁹⁸. Plusieurs identités se sédimentent dans ce lieu que le portrait photographique tente de figer vainement puisque cette inconstance lui est inhérente : « Así, de bebés, nos parecemos al abuelo; de niños, a la madre; de adolescentes, al tío; de jóvenes, al padre; de maduros, al papa Bonifacio VI; de viejos, a un

⁶⁹⁴ BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980, p. 29.

⁶⁹⁵ KOTTELAT, Patricia, « L'iconographie dans les manuels de littérature FLE : fonctions et enjeux didactiques », *Ela : études de linguistique appliquée*, op. cit.

⁶⁹⁶ BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1993, p. 8.

⁶⁹⁷ Pour préparer ce portrait en 1978, le peintre péruvien Herman Braun-Vega lui fait souffrir le martyr en l'obligeant à revenir à son atelier pendant deux semaines. Ce témoignage confirme donc le manque d'aisance que Ribeyro éprouvait en prenant la pose : « Fernando Carvallo: ¿Qué uso das a la fotografía? / Herman Braun-Vega: Desde que comencé a hacer retratos utilizo la fotografía. Me di cuenta de su utilidad mientras hacía el retrato del escritor Julio Ramón Ribeyro, al que martiricé haciéndolo venir para posar quince días seguidos. Para mí, la fotografía es una ayuda a la memoria » (BRAUN-VEGA, Herman, interviewé par CARVALLO, Fernando, « Frontera de culturas: conversación con Fernando Carvallo », *Braun-Vega : catalogue de l'exposition présentée à la Maison de l'Amérique latine du 24 mai au 24 juillet 2002*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2002, p. 182).

⁶⁹⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 103. La traduction nous appartient.

huaco Chimú y, de ancianos, a cualquier antropeide. Casi nunca nos parecemos a nosotros mismos »⁶⁹⁹.

À la lumière de ces réticences qui caractérisent son rapport au portrait d'auteur, l'existence de cette « scénographie photobiographique »⁷⁰⁰ (Lavaud) nous interroge d'elle-même. Si ses inconvénients épistémologiques sont si nombreux, pourquoi se prêter à ce jeu où « l'auteur expose la puissance de ce dont l'œuvre constitue l'acte »⁷⁰¹ ? Chez Ribeyro, qui connaissait le monde de la photographie pour avoir travaillé chez Gevaert à Anvers puis chez Rotaprint à Berlin en 1957⁷⁰², se laisser portraiturer c'est affirmer son appartenance à champ dont il avait été partiellement exclu, c'est-à-dire, à une communauté d'écrivains.

Nos trois corpus iconographiques font émerger le rapport que Ribeyro établit entre corps (traits physiques) et œuvre (traits poétiques) afin de participer à la modélisation d'un « profil » d'auteur qui lui permette d'être symboliquement considéré dans la république des lettres d'où il fut partiellement marginalisé. Celui qui remarqua d'abord la polysémie du terme « profil » et sa pertinence dans l'interprétation de Ribeyro fut Peter Elmore — « el primero en señalar la importancia [...] de la vinculación entre [...] la escritura autobiográfica y la dimensión textual del autor »⁷⁰³ — avec son brillant essai *El perfil de la palabra : la obra de Julio Ramón Ribeyro* (2002) : « [su arte es un] palimpsesto intransferible, único, en el que, a través de infinidad de capas/textos, se adivina su verdadero y auténtico rostro »⁷⁰⁴. À l'instar de Borges dans l'épilogue qu'il consacre à *El hacedor* (1960)⁷⁰⁵, Ribeyro construit une textualité qui se caractérise notamment par l'utilisation de son identité comme matière première sur le plan thématique, symbolique et ontologique.

⁶⁹⁹ *Ibid.*

⁷⁰⁰ LAVAUD, Martine, « Se relire par le portrait, ou le texte “ envisagé ” (1839-1939) », in HILSUM, Mireille et VÉDRINE, Hélène (Éds.), *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, op. cit., p. 54.

⁷⁰¹ FERRARI, Federico et NANCY, Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, op. cit., p. 17.

⁷⁰² « El 6 de noviembre partí por tren rumbo a Berlín, para hacer un *stage* de tres meses en la fábrica Rotaprint » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Anvers, 06/11/57], op. cit., p. 170).

⁷⁰³ PÉREZ ESÁIN, Crisanto, *Los trazos en el espejo*, op. cit., p. 22.

⁷⁰⁴ DENEGRI, Francesca, « Los perfiles éticos del mudo », *Libros y artes : revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, n° 3, Lima, 2002, p. 29.

⁷⁰⁵ « Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara » (BORGES, Jorge Luis, « Epílogo » [Buenos Aires, 31/10/60], *El hacedor* [1960], *Obras completas (1952-1972)*, II, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 232).

En effet, qu'il s'agisse, au sens propre, des contours ou des traits latéraux d'un visage ou encore, au sens figuré, des caractéristiques et aptitudes artistiques de Ribeyro, la notion de profil propose un croisement entre iconographie et littérature que nous souhaiterions approfondir à la lumière d'une modélisation classique. Le sous-genre du portrait d'écrivain, comme son nom l'indique, établit un lien métaphorique entre visage et écriture que des artistes contribueront à faire émerger en fixant certains traits repérables par le grand public. Dans une perspective assez lansonienne, comme nous l'avons vu, Ribeyro considère que le paratexte photographique participe aussi à l'effet de réception chez le lecteur qui « attend du visage de l'auteur [...] une incarnation, voire une traduction ou une réinterprétation anthropomorphe de son texte »⁷⁰⁶ :

Durante muchos años, por un error del editor, que se había equivocado en el retrato de la contratapa, leí obras de Balzac, pensando que tenía el rostro de Amiel, es decir, un rostro alargado, magro, elegante, enfermizo y metafísico. Sólo cuando más tarde descubrí el verdadero rostro de Balzac su obra para mí cambió de sentido y se me iluminó. Cada escritor tiene la cara de su obra. Así me divierto a veces pensando cómo leería las obras de Víctor Hugo si tuviera la cara de Baudelaire o las de Vallejo si se hubiera parecido a Neruda. Pero es evidente que Vallejo no hubiera escritos los *Poemas humanos* si hubiera tenido la cara de Neruda⁷⁰⁷.

La plupart des artistes que nous avons retenus anticipent ou reprennent ce postulat ribeyrien de 1975 selon lequel « chaque écrivain a le visage de son œuvre » (« Cada escritor tiene la cara de su obra »). La première expérience relatée s'appuie sur une anecdote éditoriale qui ne va pas sans rappeler l'erreur concernant le remplacement de son portrait sur la première édition de *Chronique de San Gabriel* chez Gallimard par celui d'un homme noir. Pour Ribeyro, la logique physiognomonique veut qu'une œuvre aussi ambitieuse, excessive et totalisante que *La comédie humaine* ait été écrite par un homme corpulent comme celui que portait le daguerréotype de Louis-Auguste Bisson en 1842, par exemple, avec la main droite sur une chemise entrouverte pour se rafraîchir après l'effort colossal d'avoir érigé ce monument⁷⁰⁸. Clairement, dans la mesure où « le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des

⁷⁰⁶ LAVAUD, Martine, « Se relire par le portrait, ou le texte “envisagé” (1839-1939) », in HILSUM, Mireille et VÉDRINE, Hélène (Éds.), *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, op. cit., p. 39.

⁷⁰⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 106.

⁷⁰⁸ Voir BISSON, Louis-Auguste, « Portrait de Balzac » [1842], daguerréotype, 6.7 cm x 8.3 cm, reproduit par PERRINE, Bernard, « Les photographies dans les collections de l'Institut de France : des trésors à découvrir », *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts*, hiver 2011-2012, n° 67, Paris, Institut de France, 2012, p. 11.

traces, des lieux, des figures dans la trame de son œuvre »⁷⁰⁹, cela fait « sens » par opposition à la combinaison erronée que proposait l'éditeur entre un portrait d'Amiel et l'œuvre balzacienne : ce « visage allongé, maigre, élégant, maladif et métaphysique » est à l'image du journal intime de l'écrivain suisse qui se complaisait dans la mise en scène de son esprit tortueux et raffiné.

Par ailleurs, le choix de l'exemple d'Amiel suivi de celui de Vallejo n'est pas anodin (« Pero es evidente que Vallejo no hubiera escrito los *Poemas humanos* si hubiera tenido la cara de Neruda »). Par exemple, *La tentación del fracaso* présente à bien des égards de nombreuses ressemblances posturales avec le *Journal* d'Amiel (attitude introspective, autodépréciation, goût pour l'observation) et, à ce propos, Ribeyro est portraituré en 1959 par Baldomero Pestana — photographe espagnol qui travailla avec les plus grandes figures littéraires et intellectuelles latino-américaines dans les années 1950 et 1960 — qui le saisit dans son bureau à Miraflores aux côtés d'un petit portrait de l'auteur de *Trilce*⁷¹⁰ : aussi bien Amiel que Vallejo sont aisément reconnaissables par leur visage sec, leur regard profond et leurs pommettes saillantes, c'est-à-dire par des traits qu'on aurait pu prêter aussi au visage de Ribeyro. Ainsi, dans la mesure où « l'image de l'auteur [...] c'est la relation par laquelle une tête renvoie au corps d'un auteur, à sa matérialité visible, et un auteur se dissout dans la consistance an-iconique de l'écriture »⁷¹¹, on peut se demander en quoi la physionomie ribeyrienne est le pendant de son œuvre et comment cette ressemblance est modélisée iconographiquement ?

Précisons, auparavant, que cette question repose sur le postulat d'une analogie entre visage et écriture qui est amplement confirmée par le corpus iconographique, comme nous le verrons par la suite, mais en particulier par le portrait de Braun-Vega en 1978⁷¹². À regarder de très près, on aperçoit que les deux angles gauches du rectangle de la feuille volante sont reliés à la tête de Ribeyro par les traits rouges d'une esquisse. La hauteur de la page représentée est calculée par rapport à celle du visage et la grille de proportions pour y parvenir est conservée dans le tableau final. Ainsi, Braun-Vega explicite en peinture le fonctionnement de l'iconographie photographique ribeyrienne jusqu'à cette date, confirmant ainsi le dialogue

⁷⁰⁹ ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, op. cit., p. 44.

⁷¹⁰ Voir annexes C1.2, C1.3 et C1.4.

⁷¹¹ FERRARI, Federico et NANCY, Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, op. cit., p. 28-29.

⁷¹² Voir annexe C2.2.

entre les corpus que nous étudions, qui s'appuie elle-même sur la prémisse de 1975 (« Cada escritor tiene la cara de su obra »).

Le visage de celui qu'on appelait « El Flaco » — surnom repris d'ailleurs récemment dans la dernière publication de Daniel Titingher sous forme de « profil » cette fois-ci journalistique⁷¹³ — se caractérise d'abord par sa maigreur. En effet, le premier portrait photographique de la série de 1959 chez Pestana⁷¹⁴ présente un visage allongé dont l'étirement est accentué par l'encadrement rectangulaire de la fenêtre à son domicile de Miraflores. À trente ans, sa finesse est accentuée par ses joues creuses qui renforcent l'apparence de ses pommettes et de sa structure osseuse. Dans la mesure où « le lieu commun veut que le visage soit, dans le portrait d'écrivain comme dans tout portrait, le creuset d'une possible révélation, une lucarne ouverte sur la vie intérieure »⁷¹⁵, il apparaît que ce premier élément physionomique rappelle métaphoriquement certaines caractéristiques de sa poésie et de sa biographie qui seront intégrées à sa modélisation iconographique. En effet, si l'on considère qu'il s'agit d'une perte pondérale résultant d'une diminution des réserves graisseuses, cette définition renvoie plus largement à l'abrègement, au dépouillement, à l'absence de quelque chose. Or, par exemple, nous avons vu que, dans un fragment de son *ars poetica* dans *Prosas apátridas*, Ribeyro part à la recherche d'une littérature contre-obsolète en s'interrogeant sur « la formule [où] réside l'art de conter »⁷¹⁶ : des deux versions qu'il ébauche pour un microrécit, il choisit celle qui présente la phrase la plus succincte, qui correspond à une contraction de la précédente plus longue et verbeuse⁷¹⁷.

Cette logique soustractive, à l'œuvre aussi dans la décantation textuelle de *La tentación del fracaso* vers *Dichos de Luder*, évoque une économie de moyens qui définit la sobriété de son style et son attirance pour le code de l'opaque qui l'assure d'une possible

⁷¹³ Voir TITINGER, Daniel, *Un hombre flaco: retrato de Julio Ramón Ribeyro*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2015.

⁷¹⁴ Voir annexe C1.1.

⁷¹⁵ MARTENS, David et REVERSEAU, Anne, « Iconographies de l'écrivain au XX^{ème} siècle. Usages et enjeux : un portrait en pied », *Image & Narrative*, *op. cit.*, p. 162 [Consulté le 17/01/15 dans : <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/viewFile/278/234>].

⁷¹⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Lima, 07/05/59], *op. cit.*, p. 201. La traduction nous appartient.

⁷¹⁷ Voir : « Arte del relato: sensibilidad para percibir las significaciones de las cosas. Si yo digo: “el hombre del bar era un tipo calvo”, hago una observación banal. Pero puedo también decir: “Todas las calvicies son desdichadas, pero hay calvicies que inspiran una profunda lástima. Son las calvicies obtenidas sin gloria, fruto de la rutina y no del placer, como la del hombre que bebía ayer cerveza en el Violín Gitano. Al verlo, yo me decía: ¿en qué dependencia pública habrá perdido este cristiano sus cabellos!”. Sin embargo, quizás en la primera fórmula reside el arte de relatar » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, *op. cit.*, p. 88).

pérennisation. En effet, la maigreur graphique peut aussi désigner l'exiguïté de proportions d'un élément architectural de même que, dans « Las alternativas del novelista » (1973), Ribeyro avait entamé un réquisitoire contre le baroque pour (« [en América latina hay] lugar para un arte limpio, claro, racional, que sepa discernir la figura principal en el arabesco de las formas y reducir lo aparentemente confuso a sus módulos esenciales »⁷¹⁸). Il cite à ce propos les steppes dépeuplées de l'altiplano péruvien, la terre crue du temple de Pachacamac, ainsi que les déserts arides qui longent la côte Pacifique du Pérou comme autant de paysages qui codifient une poétique du dépouillement en réaction à l'hégémonie baroque au centre de la réflexion animée par Carpentier et Lezama, que l'on retrouve aussi dans son visage glabre et rasé chez Pestana en 1969⁷¹⁹.

Outre le défraîchissement de sa beauté juvénile, ce visage sec s'est décharné davantage sous l'objectif d'Alicia Benavides en 1983⁷²⁰ lorsqu'elle le saisit en train de cuisiner dans son appartement de la Place Falguière. Comme le remarque Fernando Ampuero, dans les années 1980, « il suffisait de jeter un coup d'œil sur sa physionomie pour constater sa maigreur extrême »⁷²¹. Cette maigreur malade qui s'accroît à partir des interventions chirurgicales de 1972 est intégrée aux représentations ultérieures telles que le portrait de Polanco en 2009⁷²² qui la traduira chromatiquement par des tonalités violacées et un teint blafard, voire cadavérique, connotant sa mauvaise santé comme un trait identitaire. En effet, pour sa veuve, « chaque année qu'il vivait était une année gagnée à la vie »⁷²³ et l'on sait que cette lutte pour la vie traduisait aussi sa compréhension de la littérature comme un tâche sacrificielle car, affirmait-il, « je soutiens qu'écrire est une immolation consciente et raisonnée que l'écrivain — le vrai — fait [*sic*] de son temps, sa santé [...] pour créer un ordre de mots qui le satisfasse »⁷²⁴.

De plus, l'ombre de sa silhouette chétive qui s'est battue contre les moulins à vent du *boom* latino-américain ne va pas sans rappeler celle du Quichotte qui « nous est donné pour

⁷¹⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, « Las alternativas del novelista » [Paris, 1973], *La caza sutil*, *op. cit.*, p. 107.

⁷¹⁹ Voir annexe C1.6.

⁷²⁰ Voir annexe C1.21.

⁷²¹ AMPUERO, Fernando, « Largos de piscina con Julio Ramón » cité dans THAYS, Iván, « Julio Ramón Ribeyro, un flaco elegante », *Moleskine Literario*, blog de THAYS, Iván [Consulté le 28/01/15 dans : <http://ivanthays.com.pe/post/59041883849>]. La traduction nous appartient.

⁷²² Voir annexe C2.8.

⁷²³ Voir annexe D3. La traduction nous appartient.

⁷²⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Francfort, 07/08/58], *op. cit.*, p. 180. La traduction nous appartient.

mélancolique de nature hypocondriaque par sa physiologie »⁷²⁵, comme le remarque aussi Roland Forgues qui le compare à « el último gran caballero andante del siglo XX »⁷²⁶. En ce sens, le portrait de Víctor Ch. Vargas de 1992⁷²⁷ nous donne l'image d'un épanouissement crépusculaire accentué par le coucher de soleil d'un Ribeyro qui a survécu aux combats pour sa reconnaissance même si le héros cervantin semble flotter dans son pantalon et sa chemise pourtant déjà larges.

Ce profil émacié permet la mise en avant d'un nez aquilin, signe distinctif de ses ancêtres dont les portraits furent exposés en 2011-2012 à la Casa de la Literatura Peruana, que Baldomero Pestana place au centre de sa composition en 1959⁷²⁸ comme un puissant trait identitaire aussi. En effet, littéralement de profil, sa courbe prolonge celle du front et des cheveux pour en faire un outil signalétique qui attire le regard vers la carte d'une ville placée à l'arrière-plan. Ce jeu d'indices est explicité par une photo de la même série⁷²⁹ qui lui répond en miroir puisqu'elle correspond au même négatif développé à l'envers (tous les objets sont diamétralement opposés par rapport à la précédente) et que Ribeyro est photographié à contre-jour. À nouveau, et encore plus clairement, le nez aquilin⁷³⁰ est thématiqué au centre non pas géométrique mais sémantique de la composition pour signifier une ville, Paris. Si Pestana choisit de détacher le profil assombri de Ribeyro sur le fond de cette carte en 1959, c'est pour signifier son choix personnel et récent de rejoindre la Ville Lumière pour devenir écrivain en 1953— à l'instar d'un autre péruvien parisien, Vallejo, dont le portrait de Juan Domingo

⁷²⁵ DANDREY, Patrick, « La rédemption par les lettres dans l'Occident mélancolique (1570-1670). Contribution à une histoire de la jouissance esthétique », in FUMAROLI, Marc, SALAZAR, Philippe-Joseph, BURY, Emmanuel (Éds.), *Le Loisir lettré à l'Âge classique*, Genève, Droz, 1996, p. 79.

⁷²⁶ FORGUES, Roland, « Ribeyro, caballero andante del siglo XX » [07/10/96], in TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida, op. cit.*, p. 13.

⁷²⁷ Voir annexe C1.25.

⁷²⁸ Voir annexe C1.2.

⁷²⁹ Voir annexe C1.4.

⁷³⁰ Bien que nous n'ayons aucun témoignage d'un mal-être dû à ce nez aquilin (du latin *aquilinus*, « comme l'aigle »), il importe de signaler que sa thématisation iconographique renvoie aussi aux motifs ornithologiques dans son œuvre (*Los gallinazos sin plumas*, 1955) et plus précisément à celui du « gavilán » (« El marqués y los gavilanes », 1977) : « Le marquis [Santos de Molina] entraperçoit le “ *perfil falcónido* ” d'un militaire qui fait les cent pas à l'extérieur de son cloître : son délire herméneutique le pousse alors à établir un parallèle inconscient entre le patronyme Gavilán, qui renvoie à un épervier en espagnol, et ce « profil de faucon » (“ *perfil falcónido* ”). Cette association paranoïaque opère une condensation par proximité sémantique des signifiés de “ *gavilán* ” et “ *halcón* ” (substantif à l'origine de “ *falcónido* ”) qui appartiennent tous les deux à la catégorie des rapaces. De plus, il est clair que l'image de ces oiseaux à becs crochus cristallise aussi la crainte d'une pénétration des frontières moïques par les picotements d'un Gavilán y Aliaga changé en rapace » (BAUDRY, Paul, « Spectralité du narcissisme et écritures cutanées de ses rémanences dans “ El marqués y los gavilanes ” (1977) de Julio Ramón Ribeyro », in COLIN, Philippe, DELAFOSSE, Emilie, FAYE, Thomas, FOURNET, Sonia, LEROUX, Marie-Caroline (Éds.), *Poétiques et politiques du spectre : lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques*, Limoges, PULIM, 2014, p. 19).

Córdoba figure accroché à son bureau — qui se solde momentanément par ce retour à Lima l'année du portrait. Ce nez-indice suggère un rapport d'indissociabilité entre circonstances d'écriture et circonstances écrites puisque c'est à Paris que Ribeyro avait écrit quatre ans auparavant *Los gallinazos sin plumas* (1955), plus précisément au Petit Cluny dans le quartier de Saint Michel⁷³¹.

Plus tard, en 1989, le peintre péruvien Herman Braun-Vega accepte d'illustrer à sa demande la première édition de *Dichos de Luder* chez Jaime Campodónico Editor⁷³², en proposant un contrepoint iconographique au portrait de Pestana en 1959. Les traits de ce visage allongé font l'objet d'une réécriture par un collage qui superpose le détail d'un plan du VI^{ème} arrondissement, à savoir le croisement de la rue de Tournon et de la rue de Vaugirard. L'arrête du nez est représentée par le rectangle orange du « Palais du Luxembourg », mention que l'on lit en petits caractères sur son visage, alors que le bas ressemble à un masque blanc, couleur emblématique de la thématique du silence propre à *La palabra del mudo*. Bien que Ribeyro préférât le parc Monceau où il élut domicile à partir de 1984, la modélisation plastique de Ribeyro passe ici par un rappel biographique mais plus précisément par une allusion à son goût pour les promenades au Luxembourg, comme le confirme sa veuve : « Entre otros lugares fetiches de Julio Ramón estaba la estatua de Flaubert en el Luxemburgo. Siempre se daba su paseo, se sentaba en el parque, leía. Antes de salir decía: “Voy a decirle buenos días a Flaubert” »⁷³³.

Ce nez aquilin enfin, qui est incontournable notamment dans les portraits de premier plan chez Vera Lentz et d'Ana Cecilia González Vigil⁷³⁴, lui confère une forte expressivité mais l'expose aussi à être tourné en dérision par Mario Molina en 2010 ou Carlos Villalobos en 2012⁷³⁵ qui le transforment en un nez busqué et grotesque⁷³⁶. Cette amplification comique contribue aussi à sa modélisation dans la mesure où elle intègre la visibilité de cette

⁷³¹ « Tengo la impresión de que “Los gallinazos sin plumas” es el mejor cuento que he escrito hasta ahora. [...] Frente a mí, en el café Le Petit Cluny, donde escribía, había un espejo. Me sorprendí haciendo muecas de cólera, de asco, de frío, según el curso de lo que escribía » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 05/10/54], *op. cit.*, p. 39-40).

⁷³² Voir annexe C2.3.

⁷³³ Voir annexe D3.

⁷³⁴ Voir annexes C1.13, C.14 et C1.23.

⁷³⁵ Voir annexes C3.3 et C3.5.

⁷³⁶ Voir annexe C3.3.

protubérance à un imaginaire collectif où Ribeyro, comme il aimait appeler son frère, deviendra lui aussi le « recordado narigón »⁷³⁷ des lettres péruviennes.

Ce nez est flanqué par deux petits yeux foncés en amande, aux cils droits et aux sourcils clairsemés⁷³⁸, qui peuvent se plisser, par exemple, dans une attitude ambitieuse chez Pestana en 1969⁷³⁹. Le visage éclairé de trois quarts présente un regard déterminé qu'il porte vers un hors-champ en haut à gauche : les prunelles sont entrouvertes à cause de la lumière mais traduisent aussi une attention, une mise en tension de l'esprit qui ne va pas sans rappeler le dernier fragment de *Prosas apátridas* : « La única manera de continuar en vida es manteniendo templada la cuerda de nuestro espíritu, tenso el arco, apuntando hacia el futuro »⁷⁴⁰. Ce même regard peut se relâcher et se perdre soit au loin comme dans *Caretas* en 1973⁷⁴¹ dans un mouvement de projection aux colorations romantiques, soit vers son intériorité comme chez Vera Lentz en 1978⁷⁴² dans un mouvement d'introjection plutôt mélancolique. Le premier portrait modélise le rapport de Ribeyro aux idéaux totalisants classiques (éternité, unité organique, livre total) dont l'étendue est tout aussi absolue, alors que le deuxième s'efforce de représenter l'écriture de l'intime dans *La tentación del fracaso* ou encore le versant spéculatif de son œuvre qui met en scène un je philosophique dans *Prosas apátridas*.

Toujours chez Vera Lentz en 1978⁷⁴³, le visage qui sort de l'ombre « [...] port[e] plutôt en avant cette part d'ombre qui est au centre du regard : dans tous les cas, l'enjeu est *visiblement* celui du rapport d'un cerne à une ouverture, d'une orbite à un trou »⁷⁴⁴. En effet, le monde y est aspiré par un geste haptique mais ses dimensions dépassent la raison comme le déplore son alter ego dans *Dichos de Luder* (1989) : « Luder lanza una mirada lenta, circular y fatigada a los miles de libros que contienen los estantes de su biblioteca. / —¡Cuánto ignoramos! —suspira »⁷⁴⁵. Ce regard qui se confronte à l'immensité de l'inconnu a aussi trait à sa mauvaise constitution physique puisque, comme le remarquent Gilles Deleuze et Félix Guattari, les artistes « ont souvent une trop petite santé fragile, mais ce n'est pas à cause de

⁷³⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Madrid, 03/03/53], *op. cit.*, p. 15.

⁷³⁸ Voir annexe C1.1.

⁷³⁹ Voir annexe C1.6.

⁷⁴⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, *op. cit.*, p. 180.

⁷⁴¹ Voir annexe C1.9.

⁷⁴² Voir annexe C1.14.

⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ NANCY, Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, *op. cit.*, p.17-18.

⁷⁴⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, *Dichos de Luder*, *op. cit.*, p. 41.

leurs maladies [...], mais parce qu'ils ont vu dans la vie quelque chose de trop grand pour quinconque [...] qui a mis sur eux la marque discrète de la mort »⁷⁴⁶.

Cependant, cette impression de vertige dans les abysses de la *vita contemplativa* contraste avec ses yeux rivés sur la *vita activa* qui se chargent de bonhomie dans la caricature de Luis Cornejo de 2008⁷⁴⁷ ou dans l'espièglerie de celle de Rafael Mendoza Chuecas de 2013⁷⁴⁸. L'accent sur ces regards enjoués modélise la distance, l'ironie et l'humour avec lesquels il avait affronté, par exemple, la recrudescence de sa maladie en 1975 : « El *cangrejo* últimamente se ha avivado y desde hace unos días da verdaderos saltos de pantera »⁷⁴⁹. Lorsque ses lèvres fines et pincées s'entrouvrent pour laisser paraître un demi-sourire, on entraperçoit la coloration de l'émail de ses dents que Carlos Villalobos présente sous une tonalité grisâtre en 2011⁷⁵⁰ pour signifier la couleur de sa dentition réelle mais aussi le rapport entre écriture et tabagie car, selon la romancière mexicaine Vivian Abenshushan, « ce fumeur incorrigible déclara que pour lui, la création avait acquis la même nature que les vices : une habitude qui devient ensuite une maladie incurable, autodestructrice et fanatique »⁷⁵¹.

Finalement, ses cheveux mi-longs voire longs à la mode des années 1970, jamais courts cependant, suggèrent un double paradigme qui oppose l'officiel à l'officieux en miroir de sa biographie. Soigneusement coiffés au peigne comme chez Pestana en 1969⁷⁵², ou élégamment gominés et plaqués comme un acteur d'Hollywood chez Jesús Ruiz Durand en

⁷⁴⁶ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 163.

⁷⁴⁷ Voir annexe C3.1. À propos de la modélisation iconographique de la bonhomie de Ribeyro, encore faudrait-il ajouter le portrait d'Alicia Benavides en 1983 (voir annexe C1.21). Ribeyro, dans son appartement de la Place Falguière, est en train de cuisiner aux côtés de Rodolfo Hinojosa, absent sur le cliché que nous avons retenu. Pourquoi choisir cette pose et, surtout, pourquoi inclure ce portrait dans la deuxième rétrospective photographique de Ribeyro à la Casa de la Literatura en 2014 ? Dans la mesure où « la photo [d'écrivain] dit [...] deux choses contraires : que les écrivains *ne sont pas comme nous* en ce qu'ils écrivent ; et qu'aussi bien, *ils sont comme nous*, en ce qu'ils n'écrivent pas seulement [et que] cette duplicité favorise la reconnaissance par l'identification » (DOUMET, Christian, « De l'auteur représenté au frontispice de son livre », in LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves, *Portraits de l'écrivain contemporain*, Paris, Éditions Champ Vallon, 2003, p. 19.), il nous semble que cette scène du quotidien est conservée pour enrichir le versant humain de l'iconographie ribeyrienne et faire ainsi émerger sa grande capacité à susciter l'empathie de ses lecteurs qui l'ont toujours perçu comme quelqu'un d'accessible.

⁷⁴⁸ Voir annexe C3.6.

⁷⁴⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 22/05/75], *op. cit.*, p. 450, cité par CABREJOS, Irene, « Cuando Ribeyro hace reír. El humor en *Relatos santacrucinos*, "Solo para fumadores" y "Ausente por tiempo indefinido" », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 59, Lima, 2004, p. 205.

⁷⁵⁰ Voir annexe C3.5.

⁷⁵¹ ABENSHUSHAN, Vivian, « Fumador por vocación », in TENORIO REQUEJO, Néstor et COAGUILA, Jorge (Éds.), *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, *op. cit.*, p. 417. La traduction nous appartient.

⁷⁵² Voir annexe C1.5.

2002⁷⁵³, ils rappellent l'apprêtement des cols blancs parmi lesquels il évolua à l'Agence France Presse pendant les années 1960 puis à l'Ambassade du Pérou et à l'Unesco à partir des années 1970. Cependant, gras et négligents dans la série de Jorge Deustua de 1980⁷⁵⁴, ces mêmes cheveux entrent en claire résonance avec les portraits photographiques tourmentés de Denise Colomb à Antonin Artaud⁷⁵⁵. Cette alternance modélise ainsi la face cachée d'un Ribeyro maudit, porté sur l'alcool et oiseau de nuit, qui pratique aussi l'écriture aphoristique chère à l'auteur de *L'Ombilic des limbes* (1925) : « ¿Quién conoce mi faceta de animal nocturno ? Cuántas veces en mi cuarto [...] he sentido penetrar [...] el llamado de la noche [...]. Estaciones en los bares, sin precipitación, bebiendo a pausa un trago fino, mirando, pensando, sintiendo operarse la transfiguración »⁷⁵⁶.

Le modélisation du rapport entre traits physiques et traits bio-bibliographiques que nous avons analysée à partir de sa contexture et de son visage, s'appuie aussi sur l'utilisation de contextes parlants qui décuplent la charge symbolique des portraits. En effet, le corpus photographique et le corpus caricatural s'articulent autour d'une contextualisation distincte entre espaces d'intérieur et d'extérieur « où l'en-deçà et l'au-delà répètent sourdement la dialectique du dedans et du dehors »⁷⁵⁷, antinomie dont la polysémie est pleinement opérationnelle dans notre étude puisque la scénographie modélise les dimensions immatérielles de la création. Dans la tradition occidentale, comme chez Vermeer, les compositions en intérieur renvoient à la représentation de l'intime et de la vie privée. Le sous-genre du portrait d'écrivain ne déroge pas à cette règle et s'intéresse en l'occurrence à ce que l'entourage immédiat — matériel et humain — peut dire sur le for intérieur où se conçoit l'écriture de Ribeyro.

Ainsi, la « consistance an-icônique de l'écriture »⁷⁵⁸ est codifiée par la mise en scène de Ribeyro, par exemple, dans un espace d'intérieur étriqué et savant où la densité des métonymies scripturales imprègne et inspire l'artiste à l'œuvre. Sur la première photographie de la série de Pestana en 1959⁷⁵⁹, le format carré du tirage se multiplie à l'intérieur du cliché

⁷⁵³ Voir annexe C2.7.

⁷⁵⁴ Voir annexes C1.17 et C1.18.

⁷⁵⁵ Voir ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Édition établie et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 1763.

⁷⁵⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 71.

⁷⁵⁷ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2001, p. 192.

⁷⁵⁸ FERRARI, Federico et NANCY, Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, op. cit., p. 29.

⁷⁵⁹ Voir annexe C1.2.

par la prolifération de lignes perpendiculaires qui forment d'autres carrés ou des rectangles dans un mouvement concentrique qui attire le regard vers le nez-indice que nous avons relevé. Le plan rapproché renforce l'impression d'un espace exigu qui, pourtant, a été saturé de symboles, tels que le fameux portrait de Vallejo pris par Juan Domingo Córdoba à Versailles ou encore un masque métallique qui renvoie à son récit court « La careta » (1952), mais aussi à la thématique du paraître dans « Los merengues » (1952) ou « La botella de chicha » (1955)⁷⁶⁰.

Pour un lecteur d'aujourd'hui, cette étroitesse qui devient une constante fictionnelle dans *Los cautivos* (1972) où des latino-américains résidant en Europe habitent « dans ces ambiances enfermées [où ils assument] le fatalisme de se savoir vaincus »⁷⁶¹, inscrit Ribeyro dans l'imaginaire littéraire de la mansarde parisienne (Stendhal, Balzac) qu'il reproduit à Lima à l'instar de sa francophilie. Entouré de livres dans les deux autres portraits de la série⁷⁶², cette prise en légère contre-plongée s'appuie sur les parallèles des étagères pour signifier l'importance du « cadre » de travail, au sens propre et figuré, qui se construit en l'occurrence par la proximité de ses livres avec lesquels il entretenait une relation fétichiste qu'il avait décrite dans son article « El amor a los libros » publié deux ans auparavant le 14 juillet 1957 dans le supplément « El Dominical » de *El Comercio* à Lima : « El amante de los libros [...] los ama en sí mismos como cuerpos independientes y vivos, como conjunto de páginas impresas que es necesario no solamente leer, sino palpar, alinear en un estante, incorporar al patrimonio material con el mismo derecho que al bagaje del espíritu »⁷⁶³.

Plus tard, l'espace privé de l'écriture intéresse toujours Pestana en 1969⁷⁶⁴, cette fois-ci à Paris, où l'on retrouve la mise en scène de sa machine à écrire Olympia — exposée d'ailleurs à la Casa de la Literatura Peruana en 2011-2012 — aux côtés d'un Ribeyro artisan,

⁷⁶⁰ Le motif iconographique du masque apparaît aussi chez Braun Vega en 1972 (voir annexe C2.1) qui décline le visage de Ribeyro en trois temps en superposant trois prises sur une photographie intervenue. La troisième couche, la plus profonde, se trouve entièrement à gauche où point un œil qui nous regarde. Il s'agit ici d'une modélisation du travail philosophique de Ribeyro — chercher la vérité derrière les apparences — en quête de constantes subjectives qui sont en fait universelles.

⁷⁶¹ CUBA LUQUE, Jorge, « El enclaustramiento y sus significados en los cuentos de Ribeyro », in BAUDRY, Paul et SALAZAR, Ina, *El botín de los años inútiles: nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Altazor, 2014, p. 103. La traduction nous appartient.

⁷⁶² Voir annexes C1.3 et C1.4

⁷⁶³ RIBEYRO, Julio Ramón, « El amor a los libros » [1957], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 165.

⁷⁶⁴ Voir annexe C1.7.

comme dans le célèbre portrait en acrylique sur bois chez Braun-Vega de 1978⁷⁶⁵ où une feuille volante suggère une écriture suspendue : parce qu'on ne le voit jamais en train de travailler, cette machine symbolise la création en puissance, un outil au repos dont le lecteur admire davantage les productions *a posteriori*.

Ces représentations d'intérieur qui portent sur l'atelier d'écrivain constituent autant de résonances poétiques qui nous invitent à nous pencher sur l'hétérogénéité des ingrédients qui concourent à la préparation de l'écriture. Dans la série de Jorge Deustua en 1980⁷⁶⁶, Ribeyro est photographié rue du Dragon à Saint-Germain-des-Prés chez un caviste qui l'approvisionne en Le Chevalier Ribeyro⁷⁶⁷, l'un des meilleurs Bordeaux mis en bouteille par les vignobles Lalande-Moreau⁷⁶⁸, qu'il déguste non sans un certain sourire car depuis ses interventions chirurgicales en 1972, comme le confirme Alida de Ribeyro : « su médico le dijo que sólo podía tomar media botella de buen vino y Julio Ramón se iba a las fiestas con su propia botella de Burdeos para estar seguro de tomar el mejor »⁷⁶⁹. Le choix du cadre répond d'abord à la même densité visuelle qu'à son domicile à Miraflores dans les portraits de Pestana en 1959. Cet espace clos et surchargé suggère une analogie entre les étagères de sa bibliothèque dans l'iconographie des années précédentes et celles d'une cave à vin où les livres ont remplacé les bouteilles. La modélisation porte donc sur la mise en lumière d'un rapport entre écriture et alcool dont il expérimente les effets désinhibiteurs, par exemple, pendant la rédaction de *Crónica de San Gabriel* : « Voy a tener que recurrir, como en el mes de enero, al estímulo de la cerveza. No es que el alcohol fecunde mis ideas, sino que temple mi voluntad, robustece mi entusiasmo y me permite mantener un tren de escritura sin sentirme doblegado por el aburrimiento »⁷⁷⁰.

Bien que les journaux correspondant aux années 1950 et 1960 de *La tentación del fracaso* fourmillent d'exemples à ce propos, c'est surtout grâce à son alter ego, Luder, que l'on mesure sa prédilection pour le vin (rouge) : « [...] Luder recibía al atardecer muy irregularmente a dos o tres amigos y a los pocos jóvenes autores o estudiantes que habían

⁷⁶⁵ Voir annexe C2.2.

⁷⁶⁶ Voir annexes C1.15, C1.16, C1.17, C1.18, C1.19 et C1.20.

⁷⁶⁷ Cette bouteille, symbole de sa préférence pour le vin rouge contre tout autre alcool, fut aussi exposée en 2011-2012 à la Casa de la Literatura Peruana.

⁷⁶⁸ L'étiquette de cette bouteille fut exposée dans « La palabra del mudo » à la Casa de la Literatura Peruana au milieu d'autres objets fétiches tels que son cendrier ou un petit portrait de San Martín de Porres.

⁷⁶⁹ Voir annexe D3.

⁷⁷⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Munich, 20/03/56], *op. cit.*, p. 450.

leído sus raras publicaciones. Estas veladas eran sencillas. Se bebía solo vino (tinto y burdeos), sobre esto Luder era inflexible »⁷⁷¹. Par ailleurs, sur le plan fictionnel, Ana María Alfaro-Alexander souligne que « la littérature de Ribeyro considère que l'alcoolisme, avec toutes ses conséquences négatives, constitue l'un des principaux moteurs de l'échec de ses protagonistes »⁷⁷². En effet, qu'il s'agisse du récit court « Interior "L" » (1953), « En la comisaría » (1954), « La botella de chicha » (1957), « Explicaciones a un cabo de servicio » (1957), « Las botellas y los hombres » (1958), « Espumante en el sótano » (1967), « Cosas de machos » (1976) ou « El embarcadero de la esquina » (1977), l'alcool suscite des scènes de ménage, des bagarres, des quiproquos, des vengeance, des humiliations, des défis et même des hallucinations⁷⁷³.

Toujours chez Deustua en 1980, Ribeyro y figure seul, en attendant quelqu'un au comptoir⁷⁷⁴, puis s'asseyant pour tremper ses lèvres dans un verre à pied⁷⁷⁵ avec un certain désarroi⁷⁷⁶. Cependant, la série présente une séquence narrative qui part de son amertume, transite par la prise d'alcool⁷⁷⁷, et aboutit à un sourire de satisfaction⁷⁷⁸, tourné de trois-quarts vers Deustua dans une spontanéité évidemment posée. On pourrait croire que cette modélisation cherche à nous signifier un bon vivant, l'hédoniste qui aimait faire bonne chère entre amis⁷⁷⁹, c'est certainement vrai, mais la présence inquiétante d'un plafonnier aux tentacules noueux et emmêlés suggère une métaphore des méandres « tordus » de son esprit — à l'instar de l'analogie iconographique avec Artaud dans les clichés de Denise Colomb — que l'alcool permet de mettre à jour autour d'un cynisme décomplexé : « Toda mi obra es un

⁷⁷¹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Dichos de Luder*, op. cit., p. 7.

⁷⁷² ALFARO-ALEXANDER, Ana María, « Enajenación y nihilismo en las novelas de Julio Ramón Ribeyro », in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 181.

⁷⁷³ En ce sens, il n'est pas anodin qu'Alfaguara ait choisi en 1994 d'illustrer son édition des *Cuentos completos* par une couverture de Luis Pita qui présente Ribeyro en plan taille reposant sur la surface d'un texte à côté d'une bouteille de vin (voir RIBEYRO, Julio Ramón, *Cuentos completos*, op. cit.). D'ailleurs, le motif du verre à vin avait été choisi aussi auparavant par Braun-Vega dans son portrait de 1978 (voir annexe C2.2).

⁷⁷⁴ Voir annexe C1.15.

⁷⁷⁵ Voir annexe C1.19.

⁷⁷⁶ Voir annexe C1.18.

⁷⁷⁷ Voir annexe C1.19.

⁷⁷⁸ Voir annexe C.20.

⁷⁷⁹ Au dire de Jaime Campodónico, son éditeur et ami depuis son retour définitif au Pérou au début des années 1990, suite à l'obtention du Prix Juan Rulfo, Ribeyro s'adonne à une vie de plaisir comme s'il dépensait avec bonheur le peu de santé qui lui restait : « Gana el premio, el cheque salía en diciembre, ya empezó a juerguearse, él quería comprarse una bolichera porque vivía en Barranco, comprar una lanchita de pescador, e irse a pescar con Niño, tomarse sus tragos y comerse un ceviche » (voir annexe D3).

acta de acusación contra la vida —dice Luder—. No he hecho nada para mejorar la condición humana. Si mis libros perduran será debido a la perversidad de mis lectores »⁷⁸⁰.

Hormis l'alcool, bien sûr, l'autre ingrédient nécessaire à la création que thématisent ces corpus est la cigarette comme une prolongation de la main, métonymie archétypale de l'écriture⁷⁸¹. Toujours allumée, elle intègre le portrait auctorial pour la première fois chez Pestana en 1959⁷⁸² comme une pratique distinctive et totalisante car, selon Odile Lesourne, « [...] c'est ce tout qui devient la caractéristique principale de l'individu : c'est un alcoolique, un joueur, un drogué ; le tabagique était jusqu'à présent considéré comme n'importe quel individu avec la particularité de fumer ; il est de plus en plus isolé comme tel »⁷⁸³. En effet, notamment grâce à la publication de « Solo para fumadores » (1987), Ribeyro se consolide littérairement comme le fumeur par excellence dans les lettres péruviennes en imaginant ce récit court autobiographique où il affirme : « Sin haber sido un fumador precoz, a partir de cierto momento mi historia se confunde con la historia de mis cigarrillos »⁷⁸⁴.

Les épisodes s'y enchaînent avec la même véhémence d'une cigarette fumée après l'autre car le narrateur se remémore, change ou insiste sur telle anecdote avec la même liberté dont dispose chaque fumeur par rapport à la passivité de l'objet-cigarette. Lorsqu'il estime que le récit est arrivé à sa fin, fort de sa toute-puissance, il l'écrase tel un mégot qu'il vaut mieux jeter : « Enciendo otro cigarrillo y me digo que ya es hora de poner punto final a este relato [...] »⁷⁸⁵. Toujours chez Pestana en 1959, la maîtrise de ce cylindre incandescent est aussi représentée par la sensualité de cette fumée qui s'élève à la verticale. Résultat de la combustion créative, elle apparaît à l'autre extrême de notre chronologie chez Sciammarella en 2015⁷⁸⁶ sous forme d'un bout de papier blanc plié et froissé pour signifier une volute de la même taille que son visage. Ce vice si ribeyrien, de fait, les caricatures de Carlos Villalobos en 2011, Rafael Mendoza Chuecas en 2013 et Jim Gris en 2014, se saisissent du même symbole puisqu'il permet de potentialiser trois postures distinctes : le dandy (sourire

⁷⁸⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, *Dichos de Luder*, op. cit., p. 29.

⁷⁸¹ « ¿Qué sería de mí si no se hubiera inventado el cigarrillo? Son las tres de la tarde y ya he fumado treinta. Lo que pasa es que he estado escribiendo cartas y para mí escribir es un acto complementario al placer de fumar » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1958-1970)* [Berlin, 24/03/58], II, op. cit., p. 19).

⁷⁸² Voir annexe C1.3.

⁷⁸³ LESOURNE, Odile, *La genèse des addictions : essai psychanalytique sur le tabac, l'alcool et les drogues*, Paris, PUF, 2007, p. 23.

⁷⁸⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, « Solo para fumadores », *La palabra del mudo*, II, op. cit., p. 257.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 285.

⁷⁸⁶ Voir annexe C3.8.

captivant et aisance du geste)⁷⁸⁷, le rieur (regard espiègle qui dédramatise les effets nocifs du tabagisme)⁷⁸⁸ et le mélancolique (regard sombre et attitude méditative que le tabac accompagne)⁷⁸⁹, respectivement. La modélisation iconographique de la tabagie ribeyrienne fabrique donc un trait si marquant de son identité visuelle qu'il intégrera l'affiche du spectacle-hommage *Solo para Ribeyro* avec Briscila Degregori sous la direction de Lorena Best au Centre Culturel « El Olivar » en 2012⁷⁹⁰. Dans cette pièce, le rapport entre iconographie et mise en scène théâtrale est signifié par une caricature en arrière-fond d'un Ribeyro fumeur à l'image de la comédienne Degregori qui fume elle aussi sur scène en récitant des extraits de « Solo para fumadores »⁷⁹¹.

Par ailleurs, Ribeyro est tout aussi portraituré dans des contextes à l'air libre qui mettent en évidence, par exemple, l'importance de son parcours cosmopolite. Le rôle de passeur entre deux cultures, que nous avons pointé par son travestissement en Garcilaso Inca de la Vega chez Braun-Vega en 1992⁷⁹², s'articule grâce à l'alternance scénographique des deux villes qui l'ont marqué le plus et avec lesquelles il entretient justement un rapport physique :

Cuando alguien se entera de que he vivido en París casi veinte años, me dice siempre que me debe gustar mucho esa ciudad. Y nunca sé qué responderle. No sé en realidad si me gusta París, como no sé si me gusta Lima. Lo único que sé es que tanto París como Lima están para mí más allá del gusto. [...] Es que tanto París como Lima no son para mí objetos de contemplación, sino conquistas de mi experiencia. Están dentro de mí, como mis pulmones o mi páncreas, sobre los que no tengo la menor apreciación estética. Sólo puedo decir que me pertenecen⁷⁹³.

La métaphore viscérale (« pulmones », « páncreas ») traduit une intériorisation de ces espaces urbains que la géographie oppose, c'est-à-dire, reprenant Bachelard, une « dialectique

⁷⁸⁷ Voir annexe C3.5.

⁷⁸⁸ Voir annexe C3.6.

⁷⁸⁹ Voir annexe C3.7.

⁷⁹⁰ Voir annexe B4.2.

⁷⁹¹ Voir annexe B4.3.

⁷⁹² Voir annexe C2.4. On notera que ce jeu d'intericonicité, si caractéristique l'œuvre de Braun-Vega, avait commencé une dizaine d'années auparavant avec d'autres portraits où l'on retrouve notamment Alfredo Bryce Echenique : « [En Braun-Vega,] la serie de retratos de artistas, escritores, críticos y familiares del pintor comienza en 1978 y continúa episódicamente durante los años posteriores » (CHALUMEAU, Jean-Luc, « Un langage, des styles », *Braun-Vega : catalogue de l'exposition présentée à la Maison de l'Amérique latine du 24 mai au 24 juillet 2002*, op. cit., p. 20-22).

⁷⁹³ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 134.

du dedans et du dehors »⁷⁹⁴ où les villes ont été incorporées, au sens propre, aux titre de « conquistas de [su] experiéncia ». Ces extériorités intériorisées ne peuvent plus être jugées par Ribeyro puisque le sujet et l'objet de la critique sont confondus. En effet, bien que la thématization iconographique du rapport entre Ribeyro et Paris ait été inaugurée par la série de Pestana sur les quais du Pont-Neuf en 1969⁷⁹⁵, c'est grâce au portrait en mouvement de Carlos Domínguez en 1986⁷⁹⁶ que l'on comprend à quel point Ribeyro faisait corps avec la Ville Lumière.

Le tirage en sépia propose une analogie chromatique entre le trench⁷⁹⁷, les pavés et la pierre de taille propre aux immeubles haussmanniens autour d'un homme qui s'avance les mains dans les poches en se confondant entièrement avec le paysage à quelques pas de la librairie Shakespeare & Co. dans le V^{ème} arrondissement. Symbole de la durabilité qu'on voulut imposer aux rénovations urbaines de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, la couleur opaque de ce matériau noble modélise son besoin de transcender l'éphémérité humaine par la recherche de formes pérennes. Par ailleurs, bien évidemment, la scénographie parisienne d'extérieur rappelle la présence de ce décor dans « La estación del diablo amarillo » (1960), « Papeles pintados » (1960), « La juventud en la otra ribera » (1969) « Las cosas andan mal, Carmelo Rosa » (1971), et « Solo para fumadores » (1987), autour de lieux parfaitement reconnaissables (le boulevard St. Michel, la gare du Nord, le quartier de la Bourse, entre autres).

De l'autre côté de l'Atlantique, Ribeyro est photographié pour Caretas en 1973⁷⁹⁸ aux côtés du poète péruvien César Calvo sur les falaises de la Costa Verde à Lima. Au niveau poétique, la modélisation porte alors sur le choix d'un arrière-fond composé de sédimentations alluviales (sable, gravier et limon argileux) qui renvoient à son insurrection contre l'amalgame entre littérature latino-américaine et baroque la même année dans « Las alternativas del novelista » (1973) : « Barroco puede ser el templo de la Compañía de Arequipa pero no el templo de Pachacámac. Barroca puede ser la selva del Amazonas o la

⁷⁹⁴ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 192.

⁷⁹⁵ Voir annexe C1.5 et C1.6.

⁷⁹⁶ Voir annexe C1.22.

⁷⁹⁷ C'est ce même trench, aux connotations parisiennes, entre autres, par sa ressemblance chromatique avec la pierre des immeubles haussmanniens, que porte Briscila Degregori, la comédienne péruvienne qui proposa un hommage théâtral à Ribeyro en 2012 intitulé « Solo para Ribeyro » (voir annexe B4.4), en allusion à « Solo para fumadores » (1987). La photographie de Carlos Domínguez est donc d'autant plus modélisante qu'elle inspire des modélisations théâtrales à la recherche d'attributs distinctifs pour faire revivre le personnage.

⁷⁹⁸ Voir annexe C1.8 et C1.9.

manigua del Orinoco, pero no los desiertos de la costa peruana. Quiero decir con esto que en América Latina hay lugar para un arte limpio, claro, racional [...] »⁷⁹⁹. Cette valorisation du polissage formel comme le pendant d'une clarté classique s'appuie sur l'opacité de ces sédimentations plaidées par Ribeyro pour « la reconnaissance des possibilités plastiques et esthétiques de la terre cuite, lorsque le goût, la technique et l'imagination s'associent »⁸⁰⁰. Par ailleurs, ces falaises de Miraflores qui se détachent sur le ciel gris de Lima⁸⁰¹ ou sur les vagues de l'Océan Pacifique⁸⁰², représentent un lieu éminemment ribeyrien tant du point de vue biographique (rêve d'avoir « une petite maison en terre cuite dans une plage perdue sur la côte péruvienne, où je puisse vivre une solitude sélective »⁸⁰³, puis achat d'un appartement à Barranco au début des années 1990⁸⁰⁴) que fictionnel (« Mar afuera » (1954), « Los gallinazos sin plumas » (1955), « De color modesto » (1961), « Al piel del acantilado » (1959), « Sobre las olas » (1976), « La casa en la playa » (1992), sont autant de récits ancrés dans cet espace côtier et parfois marginal dans les années 1950).

Finalement, la fixation de traits bio-bibliographiques par l'iconographie permet la création d'une identité visuelle qui s'enrichit dans la durée grâce à de nouvelles contributions qui déclinent les mêmes détails signifiants. Cette continuité rhétorique renforce les contours d'un « profil d'auteur » qui devient incontestablement reconnaissable à force d'être portraituré selon la même grille épistémologique. Ainsi, on peut dire que Ribeyro est modélisé comme un écrivain situé entre deux réalités culturelles et géographiques, un intellectuel à la fois tourmenté mais bon vivant, un artiste qui parie sur l'économie de moyens dans une attitude de résistance face aux exigences de la modernité, un fumeur invétéré, un homme qui cultive l'introspection et la réserve, ou encore un survivant à sa propre maladie et à l'indifférence du *boom* latino-américain.

Le ressassement de ces caractéristiques parfois implicites mais toujours présentes dans l'iconographie ribeyrienne aboutit à la possibilité d'une représentation suggérée de Ribeyro. En effet, le passage du modèle à l'icône s'opère dès lors que l'insinuation d'une forme suffit pour activer tout le bagage référentiel que la modélisation a consolidé. Ce processus

⁷⁹⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, « Las alternativas del novelista » [Paris, 1973], *La caza sutil*, *op. cit.*, p. 107.

⁸⁰⁰ *Id.*, « Elogio del adobe » [1982], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 116. La traduction nous appartient.

⁸⁰¹ Voir annexe C1.9.

⁸⁰² Voir annexe C1.8.

⁸⁰³ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, *op. cit.*, p. 164. La traduction nous appartient.

⁸⁰⁴ Voir annexe C1.26.

d'icônisation est d'autant plus manifeste que nous constatons un choix majoritaire du noir et blanc dans l'ensemble du corpus photographique. À ce titre, Pestana est un précurseur de l'icônisation ultérieure de Ribeyro⁸⁰⁵ puisqu'il joue déjà sur un contre-jour où les contours du profil physiologique se détachent très nettement sur l'arrière-fond du plan de Paris. Cette technique ne prendrait tout son sens que si le lecteur-spectateur possède les éléments modéliques pour retrouver de qui il s'agit.

Or, qui est Ribeyro en 1959 pour le public virtuel contre lequel semble se dresser cette ombre ? Certes il a gagné une bourse d'études qui lui a permis d'effectuer un long périple à travers l'Europe mais il n'a publié que deux recueils et n'a pas encore remporté le Premio Nacional de Novela en 1960. Manifestement, Pestana s'efforce donc de lui prêter une stature iconique avant que tous les autres supports iconographiques n'aient contribué à la fixation d'une identité graphique à la portée de tous ses lecteurs. Cette ombre chinoise nous invite à fantasmer sur la grandeur d'un « maître inconnu » comme s'il existait une connivence entre portraitiste et portraituré afin que le premier permette au second de faire une entrée fracassante dans le métier. Stratégie de promotion, cette image iconisante annonce l'avènement d'un classique que le portrait de Deustua en 1992⁸⁰⁶ confirme. Ribeyro est assis par terre dans son appartement de Barranco, adossé à un mur, dans une pièce vide et à contre-jour.

Le parallèle technique entre les deux portraits d'auteur renvoie, cependant, à deux contextes de réception différents : si le premier contre-jour chez Pestana en 1959 est de l'ordre du souhait — « si par fortune je parviens à devenir un classique »⁸⁰⁷, écrivait Ribeyro en 1982 à Luchting —, le deuxième chez Deustua en 1992 est de l'ordre de la confirmation. Fort de ses modélisations précédentes, la silhouette de Ribeyro suffit pour confirmer son identité autour d'attributs bien consolidés comme, par exemple, le nez aquilin dont le mocassin pointu imite la forme à l'envers⁸⁰⁸ ou encore un profil émacié aux joues creuses comme chez Alicia Benavides en 1978⁸⁰⁹. Ces deux moments de l'icônisation ribeyrienne

⁸⁰⁵ Voir annexe C1.4.

⁸⁰⁶ Voir annexe C1.24.

⁸⁰⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, « Lettre à Wolfgang Luchting » [Paris, 09/03/82], citée dans LUCHTING, Wolfgang, *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 194. La traduction nous appartient.

⁸⁰⁸ Voir annexe C1.24.

⁸⁰⁹ Voir annexe C1.12.

utilisent donc le contre-jour comme un outil d'insinuation qui, en même temps, exploite à son tour la richesse sémantique des différences de luminosité.

Le propre du contraste est d'accentuer l'inégalité de la répartition lumineuse afin de faire ressortir la silhouette de l'écrivain iconisé. Par exemple, le papier baryté utilisé par Alicia Benavides en 1978⁸¹⁰ permet la création d'un léger dégradé de tonalités grises qui sert de toile de fond à l'émergence d'une silhouette d'autant plus distincte que Ribeyro porte une chemise noire. L'épaisseur et les attributs du corps et du tissu sont particulièrement visibles sur cet arrière-fond lisse et uni, à l'instar d'ailleurs du portrait de Schwarz en 1994⁸¹¹ qui s'appuie sur la perspective en biais d'un mur blanc tout aussi dégarni. Décontextualisé, ce plan taille suppose l'existence d'une identité visuelle suffisamment modelisée pour que Ribeyro puisse être reconnu d'emblée car, comme le soulignent David Martens et Anne Reverseau, « certaines photos, notamment lorsqu'elles symbolisent à elles seules un écrivain, tendent à le sacraliser. Sa figuration se convertit alors en iconisation, même lorsqu'elle vise, en apparence, une forme de désacralisation du grand homme »⁸¹². Bien que le corpus photographique privilégie le contraste en noir et blanc, le même procédé fonctionne sur le plan chromatique dans le corpus plastique.

Ainsi, en 1972, à l'occasion de la publication de *La palabra del mudo* chez Milla Batres, Braun-Vega modifie un portrait de Ribeyro pour le placer en quatrième de couverture du premier tome⁸¹³ : la ligne de contact entre l'arrière-plan couleur sable et ses traits physiologiques est accentuée par une fluorescence orange qui relève les contours de cette trace spectrale comme dans une lithographie⁸¹⁴. Le visage devient reconnaissable par l'éclairage en provenance d'un hors-champ à droite : le nez fonctionne alors comme une ligne de démarcation qui sépare la frontière du visible-identifiable (à droite) et celle du sombre-à-identifier (à gauche) qui est d'autant plus voilé que le grossissement du grain crée un

⁸¹⁰ *Ibid.*

⁸¹¹ Voir annexe C1.27.

⁸¹² MARTENS, David et REVERSEAU, Anne, « Iconographies de l'écrivain au XX^{ème} siècle. Usages et enjeux : un portrait en pied », *Image & Narrative*, *op. cit.*, p. 160 [Consulté le 17/01/15 dans : <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/viewFile/278/234>].

⁸¹³ Voir annexe C2.1.

⁸¹⁴ De même, précisions que « Braun-Vega a pratiqué la lithographie en collaboration avec Julio Ramón Ribeyro » (MEGEVAND, Sylvie, « “ Ne pas peindre pour ne rien dire ” : l'écrit dans quelques tableaux de Herman Braun-Vega », in MEGEVAND, Sylvie et MENDIBOURE, Jean-Michel, *Transitions, transgressions dans l'iconographie hispanique moderne et contemporaine*, Manage, Lansman, 2006, p. 11). Cette technique a été utilisée dans l'exécution à deux mains de certaines lithographies qui incluaient des citations de Ribeyro et que nous avons exclues de notre corpus car il ne s'agissait pas de portraits d'auteur.

grésillemeent visuel. Cette invasion d'une couleur unie dans l'espace perméable du visage est aussi présente chez Ruiz Durand en 2002⁸¹⁵ où la peau blafarde et verdâtre d'un Ribeyro à nouveau spectral se confond avec l'arrière-fond : le visage émerge uniquement par ses traits marrons et ocres, comme s'il suffisait de montrer la partie (la coupe de cheveux, les rides du visage, les cavités oculaires) pour signifier la totalité d'une identité enfouie.

D'ailleurs, l'icônique et le spectral y entretiennent un rapport de causalité car c'est grâce à la stature acquise après la mort de l'auteur que sa silhouette traverse les modernités en résistant au temps comme le signifient métaphoriquement les griffures et les égratignures sur le support. Cette métaphore de la spectralité, qui renvoie aussi à une santé défaillante qui l'obligea à exister entre la vie et la mort, est reprise chez Polanco en 2009⁸¹⁶ par ce visage cadavérique et violacé qui contraste avec un fond assez homogène en rouge vermillon et rouge feu. Le choix de cette couleur chaude permet de faire ressortir cette silhouette d'outre-tombe que l'on nous présente, par opposition, dans un dégradé de nuances froides. Enfin, la blancheur du visage peut aussi intégrer d'autres oppositions chromatiques telles que chez Cherman en 2012⁸¹⁷ où elle reprend l'une des deux couleurs du drapeau péruvien. La deuxième, le rouge, est étalée sur un arrière-plan étoilé pour signifier que Ribeyro est une fierté nationale et que sa renommée repose aussi sur une interprétation progressiste de son œuvre (cette couleur étant celle du communisme et, plus largement, de la gauche), deux aspects que nous aborderons par la suite comme facteurs de classicisation.

Tant le contre-jour que le contraste permettent un aplatissement⁸¹⁸ des singularités physiologiques qui participe de son icônisation. Le passage du bidimensionnel vers l'unidimensionnel n'implique pas un appauvrissement du potentiel symbolique de l'icône auctoriale mais, au contraire, il constitue une preuve de la maturité de la modélisation. Chez Pestana en 1959⁸¹⁹, avant l'existence d'un corpus iconographique plus large, le noircissement des composantes du visage portait déjà notre regard vers la périphérie de l'ombre. « Vous ne le connaîtrez que par ces contours », semble-t-il nous signifier. Une trentaine d'années plus

⁸¹⁵ Voir annexe C2.7.

⁸¹⁶ Voir annexe C2.8.

⁸¹⁷ Voir annexe C2.9.

⁸¹⁸ Voir annexe C2.12.

⁸¹⁹ Voir annexe C1.4.

tard, chez Deustua en 1992⁸²⁰, l'aplatissement chromatique concerne tout le corps qui se retrouve assombri sans se confondre avec la faible luminosité à l'intérieur de l'appartement.

En effet, la polyvalence du papier baryté permet la captation d'un spectre lumineux suffisamment large pour que la silhouette soit à peine suggérée. L'unidimensionnalité de l'icône repose de même sur une pétrification de Ribeyro qui se retrouve immortalisé dans une pose d'aisance comme s'il attendait sereinement le jugement de la postérité. Ainsi, suivant Jean-Luc Nancy, pourrait-on dire que, puisque « dans un mauvais portrait, les éléments de la représentation ne s'agencent pas en l'unité d'une ressemblance, mais dans une énumération de traits signalétiques »⁸²¹, les « bons » portraits de Ribeyro sont ceux qui s'articulent autour d'une rhétorique de la suggestion. Les représentations plus figuratives ont certes joué un rôle dans la modélisation iconographique de ses traits bio-bibliographiques mais ce sont des portraits à contre-jour ou bien fortement contrastés qui lui confèrent une véritable stature classique.

Cependant, si l'iconisation nous semble fondamentale pour élargir notre compréhension du processus de réhabilitation de Ribeyro, c'est parce qu'elle implique une pédagogie de l'image à l'adresse d'une communauté de lecteurs sans laquelle ces modélisations seraient impossibles. En effet, dans un pays comme le Pérou qui, en 2012, avait été classé dernier en pourcentage de lecteurs avec seulement 35 % selon le Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC)⁸²², la modélisation du portrait d'écrivain permet un accès plus ludique à l'œuvre d'un auteur que les critiques, les éditeurs et les artistes se sont efforcés de réhabiliter. L'icône Ribeyro, aisément repérable par sa silhouette que l'iconographie consolide, intègre un imaginaire littéraire national que le monde éditorial scolaire ou de jeunesse sera le première à reproduire. En effet, patrimonialisée, son image sera reprise par des publications récentes qui s'efforceront de la diffuser auprès d'un public de jeunesse, notamment autour de 2014 dans le contexte consécrationnaire des vingt ans de sa disparition. Les allusions au parcours vital de Ribeyro présentes dans les trois corpus iconographiques que nous avons étudiés constituent une base de données dans laquelle les illustrateurs de ces livres pour enfants viendront puiser des

⁸²⁰ Voir annexe C1.24.

⁸²¹ NANCY, Jean-Luc, *Le Regard du portrait, op. cit.*, p. 49.

⁸²² RÉDACTION, « Perú último en lectura en la región, según estudio del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe – CERLALC » [23/04/12], *Diario Correo*, Lima, 2012 [Consulté le 05/02/15 dans : <http://www.educacionenred.pe/noticia/?portada=18916>].

caractéristiques biographiques qu'ils considèrent exemplaires. Ainsi, puisque « cada escritor tiene la cara de su obra », cet amont iconographique ribeyrien servira pour alimenter de nouvelles illustrations dans les anthologies de poche à l'usage des plus jeunes.

D. Ribeyro pour enfants : une nouvelle entrée en matière

Comme le montrent les références recensées dans la presse par Luis Fuentes Rojas à propos des hommages pour les cinq ou dix ans de la disparition de Ribeyro⁸²³, ces moments de mémoire sont particulièrement porteurs pour l'étude de l'état et des enjeux de sa réhabilitation. Nous avons vu que sa valorisation progressive mais globalement tardive a eu recours à la mise en lumière, à la sélection, voire à l'invention d'éléments classicisants capables soit de révéler soit de consolider son potentiel classique. À ce titre, il n'est guère étonnant qu'une nouvelle approche éditoriale modélisante ait vu le jour cette fois-ci autour des vingt ans de son décès en 2014. Sa singularité relève du public auquel elle s'adresse, les enfants et les adolescents, c'est-à-dire de nouveaux lecteurs potentiels de Ribeyro en dehors des murs de l'école qu'il convient d'initier à la découverte d'un patrimoine littéraire réhabilité.

Il s'agit de trois publications récentes richement si ce n'est entièrement illustrées comme le veulent les éditions de jeunesse : une collection de dix fascicules de récits courts publiés par le journal *La República* avec le concours du Plan Lector « Yo leo » et des commentaires de Jorge Coaguila en avril 2011 ; *Ribeyrito: historias sin plumas*, un album de quarante-huit vignettes « [que] hace un repaso con humor por la obra del destacado escritor peruano, ofreciendo versiones en clave de sus obras y su propia biografía »⁸²⁴, imaginé et dessiné par Uilmer Fashé et Miguel Ángel Vallejo en juillet 2014 ; et, finalement, *Julio Ramón Ribeyro para niños*, une introduction illustrée à sa biographie et à son œuvre par Gladys Flores Heredia en juillet 2014 également.

L'utilisation du graphisme en miroir ou à la place des textes littéraires s'inscrit dans une didactique de séduction modélisante dans la mesure où le dessin contribue à la mémorisation des traits les plus saillants d'un homme et d'une œuvre à découvrir par les plus jeunes. L'illustration de vulgarisation sur Ribeyro, par sa capacité de synthèse, permet de

⁸²³ Voir, entre autres exemples, R.C.A., « Memoria. Cinco años sin Julio Ramón » [04/12/99], *Somos*, supplément d'*El Comercio*, n° 678, Lima, 1999, p. 20 ; PESCHIERA, María Elena, « Ribeyro en la memoria » [18/12/99], *El Comercio*, Lima, 1999, p. C19 ; RÉDACTION, « La Escuela Peruana de París. Homenaje a Julio Ramón Ribeyro » [15/12/99], *Expreso*, Lima, 1999, sans numérotation ; RABI DO CARMO, Alonso, « Son ya diez años, Monsieur Ribeyro » [17/10/04], *El Comercio*, Lima, 2004, sans numérotation ; POLLAROLO, Giovanna, « Ribeyro diez años después » [04/10/04], *Perú 21*, Lima, 2004, p. 28.

⁸²⁴ FASHE, Uilmer et VALLEJO, Miguel Ángel, *Ribeyrito: historias sin plumas*, Lima, Altazor, 2014, quatrième de couverture.

thématiser certains aspects que l'on considère pertinents en proposant une approche ludique et visuellement attrayante. À ce propos, bien que la littérature de jeunesse ait souvent recours à l'alternance entre texte et image, la réflexion sur le rôle du graphisme dans la pédagogie de ce classique est d'autant plus intéressante que ces illustrateurs réutilisent des techniques iconisantes que nous avons étudiées à propos de la photographie, de la peinture ou de la caricature, ou encore iconisent eux-mêmes de nouveaux traits bio-bibliographiques. En ce sens, ces livres illustrés s'appuient sur une matière modelisée — révélée et fixée par les corpus iconographiques précédents mais aussi par l'ensemble du processus de réhabilitation que nous avons étudié — tout en prolongeant aussi sa modélisation classique dans un contexte extrêmement récent : c'est parce que le statut classique de Ribeyro fait l'unanimité aujourd'hui que ces livres illustrés ont vu le jour et, en même temps, ce sont ces mêmes publications qui contribuent à consolider cette modélisation par l'arrivée de nouveaux lecteurs.

Ainsi, l'avènement actuel d'un Ribeyro pour enfants dans le contexte des vingt ans de sa disparition nous amène à nous interroger sur le contenu et les outils de chaque modélisation par rapport à la spécificité du public ciblé. Que retient-on et quel Ribeyro retient-on de ces récentes publications illustrées à destination d'un lectorat de jeunesse ? Et comment les *praelectiones* qu'elles proposent contribuent à la lisibilité des traits poétiques et à la visibilité des traits biographiques d'un classique à (re)découvrir ? Sous des modalités différentes, ces trois ouvrages proposent une propédeutique au seuil d'une œuvre modelisée dans le sens où ils fournissent des connaissances préliminaires pour approcher une certaine idée de l'ensemble homme-œuvre que ces auteurs, éditeurs et illustrateurs s'efforcent de transmettre. Par leur configuration rhétorique, ils proposent des parcours de lecture dont nous voudrions montrer l'intentionnalité en nous appuyant sur l'étude du façonnement des jeunes lecteurs péruviens par les dispositifs de réception utilisés.

La grande proximité temporelle entre ces publications nous dissuade d'utiliser une approche diachronique, d'autant plus que notre analyse du contenu et des outils propres à ces supports de modélisation ne peut que bénéficier d'une approche thématique. Dans un premier temps, nous étudierons donc la fonction modélisante des illustrations en miroir ou à place des textes en nous penchant sur un double paradigme de ressemblance et de réécriture. En effet, dans la mesure où la mise en image de l'œuvre encourage une (re)découverte ludique, elle

contribue aussi à l'émergence et à la fixation de traits biblio-graphiques, malgré certaines licences poétiques qui dénaturent le sens du texte. Puis, dans un deuxième temps, nous montrerons que cette approche graphique à l'endroit de la jeunesse requiert la participation d'un lecteur adulte exégète capable de comprendre et d'expliquer l'alternance entre explicite et implicite. Ces images encodées présupposent la connaissance d'un imaginaire ribeyrien où le lecteur adulte de Ribeyro accompagne la formation d'une relève. Enfin, dans un troisième temps, nous verrons que malgré la présence d'un regard critique, ces ouvrages illustrés imposent des parcours de lecture qui orientent la réception vers une modélisation classicisante : l'intentionnalité des motifs sélectionnés, l'appareil paratextuel, ainsi que la campagne publicitaire de lancement qui les accompagne préparent une *praelectio* valorisante autour d'un devoir de (re)connaissance à l'égard d'un classique national.

Auxiliaire de l'enseignement, l'image a tout naturellement sa place dans ces publications illustrées dans la mesure où il s'agit de porter une œuvre écrite à la connaissance d'un public de jeunesse qui n'a pas encore l'habitude de lire en plein texte. En ce sens, le choix d'une palette chromatique aux tonalités voyantes ainsi que celui d'une police évoquant l'univers de l'enfance s'inscrivent dans une logique de séduction qui s'efforce de rendre le classique attrayant : sur la couverture de *Julio Ramón Ribeyro para niños*⁸²⁵, par exemple, le patronyme est décomposé en syllabes (RI-BEY-RO) à l'instar d'un abécédaire multicolore de l'école primaire et dans *Ribeyrito: historias sin plumas*, le titre utilise une police imitant l'écriture hésitante d'un petit qui, en plus, a gribouillé chaque lettre à la main. De manière générale, ces illustrations entretiennent un rapport mimétique avec les traits bibliographiques qu'elles s'attèlent à reproduire. La particularité de cette tendance à l'exactitude consiste à fixer les composantes d'un imaginaire ribeyrien afin de fournir des clés d'interprétation. Le portrait d'écrivain, sous la modalité de l'illustration graphique par ordinateur, y joue un rôle propédeutique.

Dans *Julio Ramón Ribeyro para niños*, par exemple, le portrait sur la couverture reprend certes le procédé de la caricature en agrandissant la tête par rapport au corps mais, même temps, il s'appuie sur le modèle de la photo d'Alicia Benavides en 1978⁸²⁶ avec la chemise au « col pelle à tarte ». Le traitement des traits du visage utilise les techniques

⁸²⁵ FLORES HEREDIA, Gladys, *Julio Ramón Ribeyro para niños*, Lima, Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua/Editorial Cátedra Vallejo, 2014.

⁸²⁶ Voir annexe C1.12.

d'aplatissement et de contraste que nous avons étudiées précédemment pour dessiner un profil anguleux et géométrique où l'essence physiologique a été conservée afin de faciliter son identification.

Le propre de cette introduction illustrée par José Carlos Chihuán Trevejo sous la direction de Gladys Flores Heredia consiste à proposer un « Album fotográfico » qui se concentre majoritairement sur l'enfance et la jeunesse de Ribeyro afin d'encourager l'identification du lecteur enfant-adolescent avec son parcours. La présence de cette annexe atteste de la véracité de la mise en image et de la mise en récit de l'ensemble biobibliographique dont plusieurs illustrations s'inspirent directement de ces photographies : par exemple, le cliché intitulé « Julio Ramón con su equipo de fútbol del colegio Champagnat. Su hermano Juan Antonio se encuentra a su izquierda [Miraflores, 1944] »⁸²⁷, est transposé graphiquement dans une illustration qui reprend la même pose des joueurs de football où Flores Heredia ajoute cependant une bulle (« Yo jugaba como centrodelantero y goleador. Hacía buenos pases a mis compañeros y, cuando estaba cerca del arco, trataba de meter goles [...] »⁸²⁸).

Si l'image reprend vraisemblablement une passion de jeunesse de Ribeyro, il n'en demeure pas moins que sa thématique souligne une ressemblance avec les jeunes lecteurs de sexe masculin. « Il s'agit d'un grand écrivain mais à l'origine ses hobbies étaient les mêmes que les vôtres », semble indiquer l'image, forte du support photographique en miroir comme preuve du réel. Plus largement, la thématique du football que l'on retrouve notamment dans le récit court « Atiguibas » (1992) est aussi transposée dans *Ribeyrito: historias sin plumas* où les joueurs représentés appartiennent toujours à Universitario de Deportes, l'équipe préférée de Ribeyro, utilisant le sport comme un support d'identification avec la jeunesse⁸²⁹.

Toutefois, ces efforts mimétiques empruntent parfois le chemin d'une réécriture graphique pour susciter un engouement pour le classique. Chez Uilmer Fashé et Miguel Angel Vallejo, sur la planche de *Ribeyrito: historias sin plumas* qui illustre « Los huaqueros »,

⁸²⁷ FLORES HEREDIA, Gladys, *Julio Ramón Ribeyro para niños*, op. cit., p. 144.

⁸²⁸ Voir annexe C4.3. Il s'agit d'une citation exacte tirée d'un entretien avec Alfredo Bryce Echenique en 1986 qui tourna notamment autour de ses souvenirs de football (voir RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, ORTÍZ DE ZEVALLOS, Augusto, SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo et SARDÓN, José, « Las letras nuestras de cada día » [1986], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 118.

⁸²⁹ Voir annexe C4.6.

l'histoire est décomposée en six vignettes dont cinq correspondent à l'enchaînement narratif du récit court et la dernière rajoute une scène⁸³⁰. Écrit à Francfort en 1958 mais inédit jusqu'en 2009, ce texte narre l'aventure de pilleurs de tombes à la Huaca Juliana de Miraflores qui, après avoir trouvé une momie, se demandent que faire de leur butin. L'un d'entre eux tranche pour les autres et s'empare uniquement d'un coffre en bois pour repartir dans la nuit « [pensando] en los buenos camotes que asaría en la brasa de aquella madera vieja »⁸³¹. Cependant, l'illustrateur rajoute une sixième vignette où la momie les fait fuir avant d'enlever ses lambeaux de tissu et de révéler sa véritable identité : Ribeyrito, l'écrivain devenu enfant qui guide les enfants lecteurs à travers son œuvre mise en images.

Le ressort humoristique de la surprise modifie l'histoire originale — la momie ne prend jamais vie — mais il contribue à l'identification avec l'espèglerie de l'auteur-personnage qui devient le semblable du jeune lecteur. D'ailleurs, le principe même de la réécriture comme une « travesura », qui appelle à la complicité des lecteurs susceptibles d'avoir fait les mêmes pitreries, est explicité dans la vignette consacrée à García Márquez⁸³². L'auteur de *Crónica de una muerte anunciada* vient de peindre en rouge le titre de son roman qui est immédiatement effacé par le malicieux Ribeyrito pour y inscrire « *Crónica de San Gabriel* ». La connaissance des dates de publication n'est pas nécessaire pour comprendre le gag — l'un est largement postérieur à l'autre, il y a donc anachronisme — : le jeune lecteur qui ne connaît pas Ribeyro est d'abord attiré par la plaisanterie (un enfant défait ce qu'un adulte a fait), sympathise avec l'alter ego transgresseur, ce qui contribue à diminuer d'éventuelles réticences ultérieurement lorsqu'il devra aborder une lecture plein texte.

Le recours à une réécriture à des fins ludiques ou didactiques présuppose souvent une connaissance en amont du texte, c'est-à-dire l'existence d'un imaginaire littéraire et biographique autour de Ribeyro qui requiert la présence d'un exégète adulte capable de comprendre et d'expliquer l'alternance entre explicite et implicite. La quatrième de couverture de *Ribeyrito: historias sin plumas* en suggère le mode d'utilisation : « [este album ilustrado] hace un repaso con humor por la obra del destacado escritor peruano, ofreciendo versiones en clave de sus obras y su propia biografía »⁸³³. Le pari de réception chez Uilmer

⁸³⁰ Voir annexe C4.4.

⁸³¹ RIBEYRO, Julio Ramón, « Los huaqueros » [1958], *La palabra del mudo*, II, *op. cit.*, p. 32.

⁸³² Voir annexe C4.5.

⁸³³ FASHE, Uilmer et VALLEJO, Miguel Ángel, *Ribeyrito: historias sin plumas*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

Fashé et Miguel Ángel Vallejo est donc celui d'une lecture accompagnée où le lecteur adulte de Ribeyro prend autant de plaisir à déchiffrer les traits bio-bibliographiques encodés qu'à les expliquer au jeune lecteur qui, intrigué puis satisfait dans sa curiosité, aura envie de poursuivre ce jeu de pistes dans le texte. De plus, l'implication d'un imaginaire ribeyrien lors des vingt ans de sa disparition (« versiones en clave ») témoigne de la consolidation actuelle de son statut de classique : si *Ribeyrito: historias sin plumas* peut être lu individuellement, c'est dans la lecture enfant-adulte qu'il prend tout son sens puisque le lecteur formé expliquera les traits bio-bibliographiques encodés au lecteur enfant à former, assurant ainsi la transmission du classique d'une génération vers la suivante.

L'exercice, d'ailleurs, commence dès la couverture en prolongeant le rapport entre illustration et réécriture. Le titre de l'ouvrage parodie celui du récit court phare de Ribeyro, « Los gallinazos sin plumas », en remplaçant le substantif « gallinazos » par « historias ». La métaphore qui en résulte est obscure si on ne connaît pas le poids de ce récit dans la réception globale de Ribeyro aujourd'hui. Récit modélisé notamment par l'école péruvienne, comme nous le verrons au chapitre suivant, il s'agit du texte classique par excellence puisqu'il condense l'impression néoréaliste que la plupart des lecteurs gardent de l'œuvre globale. Sa thématisation revient à affirmer qu'il s'agit du récit court le plus connu et *donc* de la meilleure initiation pour découvrir les autres versants ribeyriens que déclinent les quarante-huit vignettes à la suite. Cependant, le choix de l'illustration recèle une réflexion métalittéraire qui ne peut qu'échapper à un lecteur néophyte : Ribeyrito y apparaît attelé à réparer le plumage de ses propres ailes à l'aide d'un pot de colle.

De prime abord, l'image nous suggère un enfant « qui ne peut plus voler » — imaginer, être libre — mais qui essaye d'y remédier : l'enfant n'y repère que l'opposition casser/réparer dont il a l'expérience émotionnelle aussi bien sur le plan pratique que moral. Pour le lecteur adulte formé, en revanche, il se trouve dans une attitude de « réparation » au sens large puisque Ribeyrito raccommode l'emblème de son récit court classique à l'image de ce geste éditorial qui « répare » lui aussi un auteur sous-estimé. Cette œuvre longtemps « déplumée » par le *boom* latino-américain « prendra son envol » lors des relectures dynamisantes qu'elle suscitera auprès de la jeunesse. Le lecteur adulte formé est donc invité à expliquer au lecteur enfant à former l'échec historique de Ribeyro, en l'inférant à partir de

cette réécriture graphique. Ainsi, ce trait d'histoire littéraire est fixé puis retransmis aux plus jeunes comme une donnée incontournable pour le comprendre.

L'implication des traits bio-bibliographiques renforce le sentiment d'un imaginaire partagé autour de l'œuvre de Ribeyro que le lecteur adulte formé est censé connaître de par sa culture générale. Certains, d'ailleurs, furent problématiques pour les illustrateurs comme la tabagie proverbiale de Ribeyro : « El primer inconveniente fue que Ribeyro está demasiado asociado al cigarrillo, mostrar a un niño fumando es una imagen muy fuerte »⁸³⁴, affirme Miguel Ángel Vallejo dans un entretien avec Obando Gonzales pour *El Comercio*. Cependant, les connaissances attendues par la configuration rhétorique de *Ribeyrito : historias sin plumas* obéissent à des différents niveaux de subtilité, voire d'érudition, faisant de cet album un ouvrage aussi bien pour la critique spécialisée que pour le grand public grâce aux allusions et aux implicites. Sur la planche qui illustre « Los merengues »⁸³⁵ (1952), par exemple, la référence à Universitario de Deportes est explicite (maillot rouge et crème, initiale « U ») mais l'un des joueurs porte une filet sur la tête comme Lolo Fernández, célèbre attaquant dans les années 1930 que Ribeyro admirait après l'avoir vu au stade José Díaz⁸³⁶ et dont il reprend le personnage dans « Atiguibas » (1992).

Mais l'illustrateur nous propose un deuxième niveau de lecture : l'attribution du visage de Ribeyro aux deux joueurs qui courent au premier plan modélise le rapport entre identité et écriture car, comme le rappelait Peter Elmore, celle-ci « es, en último análisis, la fuente simbólica donde se refleja el rostro moral y estético del autor »⁸³⁷. Cette modélisation, d'ailleurs, s'inspire des portraits de 1963 (« Guapetón ») et 1964 (« Preocupado ») que Ribeyro avait disposé sur un collage en 1994⁸³⁸, ce qui confirme que l'illustration de jeunesse puise dans les corpus iconographiques antérieurs pour consolider la modélisation de l'image auctoriale. Par conséquent, la présence de ces personnages au premier plan ajoutés à l'histoire

⁸³⁴ VALLEJO, Miguel Ángel, interviewé par GONZALES, Obando, « El niño ilustrado » [30/11/14], *El Dominical*, supplément culturel d'*El Comercio*, Lima, 2014, p. D12.

⁸³⁵ Voir annexe C4.6.

⁸³⁶ « En una conversación de 1986 con Alfredo Bryce Echenique, Ribeyro habla de su afición al fútbol y de su admiración por Lolo Fernández, ídolo del Club Universitario de Deportes: “Yo he sido testigo, en el año 39, del gol más extraordinario que metió Lolo Fernández precisamente frente al Independiente de Buenos Aires. Vino a jugar al José Díaz [...]. Lolo tomó distancia y metió un patadón directo al arco: gol” » (COAGUILA, Jorge, « Ribeyro: los años de infancia en Miraflores (1937-1946) », in HEREDIA FLORES, Gladys, MORALES MENA, Javier, MARTOS CARRERA, Marco (Éds.), *Ribeyro por tiempo indefinido*, Lima, Academia Peruana de la Lengua/Universidad Nacional Mayor de San Marco/Editorial Cátedra Vallejo, 2014, p. 139-140).

⁸³⁷ ELMORE, Peter, *El perfil de la palabra*, op. cit., p. 33.

⁸³⁸ Voir annexe C1.28.

de « Los merengues »⁸³⁹ propose une implicite à trois niveaux : la référence à Universitario de Deportes (implicite biographique de premier niveau), la référence à Lolo Fernández (implicite biographique de deuxième niveau) et la référence au rapport entre identité et écriture par la déclinaison de son visage sur celui des autres personnages (implicite poétique de troisième niveau). La richesse de cet encodage, à l'image de sa réception transsociale au Pérou, requiert donc d'un exégète accompagnateur capable d'instruire les plus jeunes à partir des articulations entre explicite et implicite⁸⁴⁰.

Pourtant, ces publications illustrées à destination de la jeunesse orientent la réception du classique y compris pour un lecteur averti. En effet, il s'avère qu'elles ont été pensées aussi comme des dispositifs de classicisation dans la mesure où elles préparent une *praelectio* modélisante en aval des premières lectures de Ribeyro. Dans *Ribeyrito: historias sin plumas*, tout d'abord, le choix narratif de l'écrivain devenu enfant représente un avatar moïque du jeune lecteur à former qui « se promène » dans la fiction comme nous le faisons en tournant les pages de l'album. Que ce soit par le choix de cadrages à hauteur d'enfant qui restituent leur perception du monde ou par la sélection de situations qui renvoient à la découverte du monde adulte par les adolescents, ce cicerone constitue un support d'identification dont les attitudes modélisent les émotions que l'ensemble bio-bibliographique peut susciter auprès des plus jeunes.

Il apparaît intimidé sur la planche de « Tristes querellas en la vieja quinta » au milieu d'une violente dispute entre voisins, souriant et satisfait sur celle qui reprend la présentation du quatrième tome de *La palabra del mudo* en 1994 avec une bulle où il est écrit « ¡Julio es del pueblo ! », ou encore apitoyé face aux enfants qui ramassent des ordures au pied des

⁸³⁹ Il faudrait ajouter que la réécriture de « Los merengues » (1952) est presque totale. Les seuls éléments conservés sont la référence au lieu (les falaises de Lima) et à la pâtisserie (« pastelería ») d'où Perico, le personnage principal, est chassé lorsqu'il souhaite acheter une meringue avec les quelques pièces qu'il possède. Le pâtissier, croyant qu'il s'agit d'un voleur par son apparence physique (préjugé à l'égard du pauvre), ne voudra pas satisfaire sa demande. La présence de Ribeyrito en train de faire du vélo, celle d'un garçon qui leur jette une pièce, ainsi que celle des deux joueurs d'Universitario de Deportes ne correspondent aucunement au récit original. L'intérêt modélisant de la réécriture consiste à obliger le lecteur adulte formé à raconter la « vraie » histoire et ainsi piquer de curiosité le jeune lecteur à former.

⁸⁴⁰ D'autres clins d'œil établissent une connivence entre illustrateur et lecteur autour d'une connaissance commune de l'impact du biographique sur le poétique. Sur les planches réservées à « Las botellas y los hombres » et à « La molición », par exemple, on retrouve une même affiche où figure un crabe, symbole zodiacal du cancer qui renvoie ici à sa maladie dont il avait réussi à parler avec une certaine distance humoristique : « El cangrejo últimamente se ha avivado y desde hace unos días da verdaderos saltos de pantera » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 22/05/75], *op. cit.*, p. 450, cité par CABREJOS, Irene, « Cuando Ribeyro hace reír. El humor en *Relatos santacruceños*, "Solo para fumadores" y "Ausente por tiempo indefinido" », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *op. cit.*, p. 205).

falaises dans « Los gallinazos sin plumas »⁸⁴¹. Pour ce dernier récit court, par exemple, la réception émotionnelle est donc conditionnée puisqu'elle amorce une prédisposition à la pitié pour Efraín et Enrique, les deux enfants exploités par leur grand-père, car en partageant un sentiment la planche propose une « lecture engagée du monde à quoi doit répondre une lecture engagée de l'œuvre »⁸⁴².

Dans *Julio Ramón Ribeyro para niños*, l'introduction illustrée à sa biographie et à son œuvre par Gladys Flores Heredia en juillet 2014, la *pralectio* s'organise autour de la lisibilité du biographique. Jusqu'à présent, le seul ouvrage biographique au sens large à propos de Ribeyro correspond au profil de Daniel Titingier, *Un hombre flaco*⁸⁴³ (2015), car la biographie au sens propre si attendue de Jorge Coaguila demeure toujours sous presse. En ce sens, le projet éditorial de Flores Heredia constitue paradoxalement la première tentative d'ordonnement narratif, et graphique, des nombreux éléments autobiographiques dispersés dans *La tentación del fracaso*, *Cartas a Juan Antonio*, *Ribeyro: la palabra inmortal* ou encore *Las respuestas del mudo*. Si la période modelisée respecte scrupuleusement les bornes chronologiques réelles (1929-1994), il n'en demeure pas moins qu'elle construit volontairement un parcours de réussite qui mélange des éléments factuels et des éléments imaginaires tirés du roman familial.

La première planche, par exemple, présente la famille Ribeyro de face, les deux parents (Julio Ramón et Mercedes) et les trois frères et sœurs (Juan Antonio, Mercedes, Josefina), conformément aux conventions étudiées par Philippe Lejeune que Ribeyro respecte dans « Introducción », « Ancestros » et « Juegos de infancia », les trois premiers chapitres d'une autobiographie inédite que Jorge Coaguila réédita en 1995⁸⁴⁴. Sa mère y affirme dans une bulle : « En ese tiempo no imaginábamos que Julitín se convertiría en uno de los escritores peruanos más importantes del siglo XX »⁸⁴⁵. À l'autre extrême de la chronologie et des illustrations, ce regard plein d'admiration trouve une confirmation rétrospective sur la planche consacrée à l'attribution de la Orden del Sol par Alan García en 1986⁸⁴⁶. La mise en

⁸⁴¹ Voir annexe C4.7.

⁸⁴² CHABANNE, Jean-Charles, DUNAS, Alain, et VALDIVIA, Alain, « Entre social, affects et langages, l'œuvre comme médiation : prendre la littérature au sérieux dès l'école primaire », *Le français aujourd'hui*, Paris, n° 145, 2004, p. 80.

⁸⁴³ Voir TITINGER, Daniel, *Un hombre flaco: retrato de Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*

⁸⁴⁴ Voir COAGUILA, Jorge, *Ribeyro: la palabra inmortal*, *op. cit.*, p. 183-203.

⁸⁴⁵ FLORES HEREDIA, Gladys, *Julio Ramón Ribeyro para niños*, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁴⁶ Voir annexe C4.8.

relation de ces deux étapes modélise une prédestination d'un auteur appelé à devenir un classique dès l'enfance et dont les récompenses énumérées confirment un potentiel de grandeur. Cette construction historique prédispose donc le lecteur à une admiration conditionnée qui se parachèvera enfin par une double page intitulée « Diez razones para leer a Julio Ramón Ribeyro » où écrivains (Vargas Llosa, Bryce Echenique) et critiques (Marco Martos, Ricardo González Vigil) argumentent en faveur du classique.

Mais les dispositifs de classicisation ne concernent pas uniquement la rhétorique d'usage de ces ouvrages illustrés car la réception modélisante est aussi préparée par des campagnes publicitaires. En effet, en avril 2011, le Grupo La República, propriétaire d'une maison d'édition homonyme, lance sur le marché péruvien une collection de dix fascicules bon marché (environ un euro chacun) qui reprennent un ou deux récits courts de Ribeyro avec des illustrations cette fois-ci en noir et blanc et à destination d'un public scolaire issu *a priori* de milieux défavorisés⁸⁴⁷. Jonathan Nomberto, créatif responsable de la campagne de marketing, en explique la genèse en ces termes : « El producto al que teníamos que desarrollarle la campaña era una colección de 10 libros con los cuentos de Julio Ramón Ribeyro, adaptados para escolares que cursan desde el tercer grado de primaria y diseñados para incentivar la lectura y apoyar al Plan Lector. El lunes 18 de abril fue la primera entrega con la caja coleccionadora de regalo por el precio de S/. 3.50 »⁸⁴⁸.

En effet, cette collection à bas prix est financée en partie par l'Etat péruvien dans le cadre du programme « Yo Leo » ou « Plan Lector »⁸⁴⁹ qui cherche à promouvoir la lecture auprès d'un lectorat de jeunesse qui n'a pas les moyens d'acheter des livres originaux dans le circuit officiel des librairies. Le cofinancement étatique de cette publication et le choix de Ribeyro pour intégrer cette collection ne sont pas anodins. Si l'équipe publicitaire de *La República Publicaciones* reçoit cette commande en avril 2011, c'est parce que, comme le

⁸⁴⁷ Voir RIBEYRO, Julio Ramón, *Los gallinazos sin plumas /Alienación*, Lima, QG Editores S.A.C./Editorial Septiembre/Grupo La República/« Yo leo » Plan Lector, édition sous la direction de César Silva Santisteban, 2011.

⁸⁴⁸ WILEY, Jesús, « El Grupo *La República* presentó su nueva colección Yo Leo - Julio Ramón Ribeyro », le 27/04/11, *Mercado Negro, Todo sobre publicidad y marketing en el Perú* [Consulté le 28/02/13 dans: <http://filmsperu.pe/New/View/noticias.php?codnot=781&categoria=not>].

⁸⁴⁹ « [...] el PLAN LECTOR es la estrategia pedagógica básica para promover, organizar y orientar la práctica de la lectura en los estudiantes de Educación Básica Regular. Consiste en la selección de 12 títulos que estudiantes y profesores deben leer durante el año, a razón de uno por mes [...] » (MINISTERIO DE EDUCACION DEL PERÚ, *Resolución Ministerial n° 0386-2006-ED, Aprueban Directiva sobre Normas para la Organización y Aplicación del Plan Lector en las Instituciones Educativas de Educación Básica Regular*, 04/07/06, [Consulté le 06/03/13 dans: http://www.minedu.gob.pe/normatividad/resoluciones/rm_0386-2006ed.php]).

montre Jean Perrot, « dans le déploiement des contraintes qui font passer d'un projet d'édition à sa réalisation concrète, l'auteur-illustrateur [...] doit faire face [...] aux politiques spécifiques des éditeurs susceptibles de conduire l'œuvre jusqu'à sa publication »⁸⁵⁰, mais aussi parce qu'à cette date, Ribeyro est déjà suffisamment intégré parmi les classiques péruviens et qu'il a droit de cité parmi d'autres grands noms qui intègrent cette collection (Arguedas, Alegría, Valdelomar, Izquierdo, Palma, Inca Garcilaso, Vallejo, entre autres). L'incorporation du nom de Ribeyro au canon et le projet gouvernemental qui la sous-tend nous interrogent sur les enjeux modélisants de son anthologisation.

En effet, comme le souligne André Lefèvre dans *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame* (1992), l'anthologie est une réécriture au sens large dans la mesure où elle s'inscrit toujours dans un effort pour resémantiser un auteur dans un contexte nouveau pour « l'adapter au courant ou à un courant idéologique ou poétique dominant »⁸⁵¹. Cette lecture ouvre, de toute évidence, des perspectives critiques bien plus riches que celles qui se limitent à constater la canonisation classique de Ribeyro par le biais d'une tautologie qui contourne le problème (« Ribeyro est dans l'anthologie de *La República* parce que c'est un classique ») en confondant l'appareil de canonisation (l'anthologie comme productrice de valeurs canoniques) et l'objet littéraire à canoniser (le phénomène ou le résultat de la canonisation).

La question, désormais, pourrait se dédoubler. Il s'agit de savoir, d'une part, à quels intérêts idéologiques appartient le choix éditorial cette anthologisation soutenue par l'État péruvien et approuvée par les responsables de *La República Publicaciones* et, d'autre part, de comprendre ce qu'il y a chez Ribeyro qui puisse intéresser le Ministère de l'Éducation et le marché auquel se destine la publication. À notre sens, l'affiche publicitaire⁸⁵² utilisée pour lancer cette collection de fascicules cristallise la perception actuelle qu'en a l'appareil canonisateur péruvien (monde de l'enseignement, critique universitaire et projet étatique)

⁸⁵⁰ PERROT, Jean, « Pictogenèse de l'album contemporain pour la jeunesse et conversation du patrimoine », in RENONCIAT, Anne (Éd.), *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 31.

⁸⁵¹ « Whether they produce translations, literary stories or their more compact spin—offs, reference works, anthologies, criticism, or editions, rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time » (LEFÈVRE, André, *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, op. cit., p. 8).

⁸⁵² Voir annexe B8.2.

parce qu'elle constitue la transcription visuelle et l'aboutissement des modélisations que nous avons étudiées précédemment.

Notre regard se porte d'abord sur la phrase-titre en haut à droite de l'affiche : « Descubre al cuentista PERUANO más reconocido de Latinoamérica ». Cet impératif à valeur incitative s'inscrit dans une phrase dont deux caractéristiques formelles sont essentielles. D'une part, le mot « PERUANO » apparaît en majuscules ou, en tout cas, avec une taille de police nettement supérieure au reste. Et, d'autre part, la couleur de la police est jaune ou, plus précisément, dorée. Ce choix chromatique renvoie métaphoriquement, pour ne pas dire subliminalement, à une matière, l'or, dont serait faite la « médaille » que symbolise la phrase-titre. En effet, le ruban en forme de « V », aux couleurs du drapeau national, l'accroche par le haut pour signifier que son contenu est digne de figurer sur ce support consécatoire qui renvoie à la notion de mérite. La nature de celui-ci rejoint celle du mot en majuscules (« PERUANO »), un gentilice dont les connotations nationalistes apparaissent dès lors qu'on l'associe au segment « más reconocido de Latinoamérica ».

Il en découle deux interprétations : premièrement, Ribeyro est méritant puisque cette phrase-titre et, par voie de conséquence, cette anthologie, constituent une récompense à un mérite littéraire par rapport au canon d'un espace géographique et culturel, l'Amérique latine, qui se fonde certainement sur l'obtention du prix Juan Rulfo en 1994 ; et, deuxièmement, ce mérite a d'autant plus de valeur qu'il est péruvien, que les lecteurs peuvent s'identifier au titre de son exemplarité, qu'il leur appartient aussi au titre de Péruviens. Ainsi, cette œuvre et cet homme seraient méritoires au regard de l'étranger et les Péruviens doivent aussi les reconnaître comme tels. Puis, surgissent deux conséquences à remarquer : premièrement, la reconnaissance du mérite de Ribeyro et sa canonisation ont toujours été plus fortes dans la critique péruvienne qu'à l'étranger mais, historiquement, c'est l'étranger — avec le prix Juan Rulfo en 1994 — qui a validé définitivement la canonisation nationale ; et, deuxièmement, l'identification du mérite de Ribeyro est clairement corrélée à un conditionnement dans la réception qui amalgame ce succès d'ordre personnel à une dimension nationale, ou plutôt, à une sensibilité nationaliste.

En ce sens, à l'instar de l'usage du blanc et du rouge sur les rubans des médailles sportives, par exemple, ou sur les décorations militaires, les couleurs de celui de l'affiche n'étonnent guère. Cette imbrication entre littérature et patriotisme confirme donc l'inscription

de cette anthologie dans un « courant idéologique ou poétique dominant », pour reprendre le mot d'André Lefèvre, à savoir le nationalisme péruvien.

Celui-ci s'enracine dans un contexte récent de renouveau de la fierté nationale qui s'est amorcé depuis la fin du régime fujimoriste en 2000 autour du décollage économique du Pérou durant les trois gouvernements successifs élus démocratiquement (Toledo, García, Humala). L'inscription de ce texte-médaille dans le contexte nationaliste donne une toute autre portée à l'affiche comme tremplin de modélisation. En effet, à regarder de plus près, celui-ci se superpose à une photo de Ribeyro dont la moitié gauche, où il se trouve appuyé à une rambarde visiblement à Paris, est en noir et blanc et dont la moitié droite, où se situe en vis-à-vis le texte en question, est bleutée. L'opposition du noir et blanc à une quelconque couleur est une convention de montage pour signifier l'opposition du passé au présent. En ce sens, le mérite que ce texte-médaille cherche à statuer, voire à redorer, est de l'ordre de la réparation morale, critique et nationale. L'antinomie chromatique semble claire : premièrement, hier Ribeyro était terni par l'oubli que signifie le noir et blanc ; et deuxièmement, aujourd'hui il « revit » sur fond coloré par le mérite national que ce texte-médaille lui reconnaît. Comment comprendre sinon que « PERUANO » et « Ribeyro » soient mis sur le même plan en utilisant la même taille de police alors qu'il s'agit de promouvoir une anthologie littéraire ? Cette astuce typographie lie visuellement et sémantiquement le gentilice et le nom propre en amalgamant littérature et nationalisme.

S'il existe aujourd'hui un consensus acquis quant à la stature classique de Ribeyro, encore faut-il définir son objet, c'est-à-dire sa nature, afin de pouvoir comprendre en amont quel intérêt elle recèle pour l'école péruvienne qui constitue l'institution la plus importante dans la transmission et la consolidation de son œuvre dans l'imaginaire national. En effet, nous avons étudié jusqu'à présent la fabrication sociale de ce classique d'un point de vue critique, historique et iconographique, en nous arrêtant enfin sur l'apparition d'un Ribeyro pour enfants, preuve de sa pleine canonisation actuelle. Mais on ne peut mesurer la portée classisante de cette littérature de jeunesse que si on l'inscrit dans un contexte socio-littéraire de réception plus large où l'école participe aussi à la modélisation d'une certaine image de son œuvre puisqu'elle contribue à « maintenir le canon plus ou moins vivant, surtout grâce à

la sélection de textes pour les cours de littérature »⁸⁵³. Ainsi, à notre sens, l'analyse des origines, de la nature et des usages de cette image par l'institution scolaire permet la compréhension du classicisme ribeyrien comme une « construction motivée », c'est-à-dire, comme une orientation pratique et imaginaire de l'interprétation de son œuvre dans l'interaction entre enseignants et élèves du système public et privé au Pérou.

⁸⁵³ LEFÈVRE, André, *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, *op. cit.*, p. 20. La traduction nous appartient.

CHAP. 6 : DE L'IMAGINAIRE SCOLAIRE À L'IMAGINAIRE NATIONAL

A. La construction d'une dominante (néo)réaliste : vraisemblance et véridicité

Afin de comprendre ce qui fonde la stature classique de Ribeyro aujourd'hui dans et par l'institution scolaire, il importe de s'intéresser à l'école péruvienne en tant que moteur de « canonisation d'un certain nombre d'auteurs et d'œuvres (au travers de leur pérennisation et de leur valorisation qui passe aussi bien par la reproduction [...] d'un certain type de pratiques et de discours à leur égard que par le poids que pèsent les programmes scolaires dans les décisions éditoriales »⁸⁵⁴. En effet, aussi bien les enseignants en tant que « passeurs » des textes tenus pour fragments d'une œuvre à découvrir, ainsi que les manuels de littérature au Pérou, orientent la réception d'une certaine image/lecture de Ribeyro puisque, au dire d'Alain Viala, « un classique est un auteur ou une œuvre tels qu'ils résultent d'un processus qui, pour les ériger en modèles, les a soumis à une série de manipulations de modélisation, et que cette modélisation est signifiante de valeurs qu'on y a attachées »⁸⁵⁵. Il nous semble, ainsi, que c'est dans cet espace social et sémiotique que se cristallisent les principaux phénomènes de réception et de transmission de son œuvre qui consolident sa classicité puisque, comme il le démontre dans un article plus récent, « la littérature est avant tout un fait de langue, et la langue est une réalité éminemment sociale »⁸⁵⁶.

Dans la mesure où, comme le remarque Sonia Luz Carrillo, « Ribeyro, desde hace años, es por lo menos mencionado — y en muchos casos leído — en la escuela secundaria en el momento que se estudia la narrativa urbana de los años cincuenta »⁸⁵⁷, le premier problème que nous souhaiterions traiter à l'aune de ce nouveau chapitre concerne les caractéristiques du corpus retenu/modélisé. Quel Ribeyro enseigne-t-on à l'école et comment ce corpus restreint contribue-t-il à sa classicisation ? Au vu de la lecture nationaliste que nous venons d'évoquer, notre hypothèse consiste à penser que ces « passeurs de savoirs » que sont les enseignants

⁸⁵⁴ REUTER, Yves, « La prise en compte de l'inscription sociale dans l'enseignement-apprentissage de la littérature », *Pratiques*, « Les nouveaux programmes du lycée », n° 107/108, décembre, Paris, 2000, p. 63.

⁸⁵⁵ VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, *op. cit.*, p. 21-22.

⁸⁵⁶ *Id.*, *Le littéraire, son enseignement et le social*, *Le français aujourd'hui*, n° 145, 2004 [Consulté le 06/03/15 dans : www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2004-2-page-5.htm].

⁸⁵⁷ CARRILLO, Sonia Luz, « Ribeyro y su público », *Alma Mater: revista de investigación*, *op. cit.*, p. 98.

retiennent prioritairement le versant thématique et esthétique du néoréalisme dans le corpus fictionnel au détriment d'autres textes qui attirent moins leur attention. En effet, pour la plupart des enseignants qui confondent vraisemblance et véridicité, ces textes contiennent une vérité historique à propos de l'essence nationale. Confortés dans leurs choix par ceux des manuels scolaires qu'ils affirment utiliser, ils construisent ainsi une dominante (néo)réaliste dans la réception et la transmission de ce classique, en privilégiant des lectures sociologiques, politiques et morales qui forcent la lettre du texte mais, paradoxalement, contribuent aussi à installer Ribeyro dans le panthéon national.

Pour confirmer ces hypothèses, nous avons souhaité travailler sur des données de première main que nous avons produites, d'abord, en réalisant des sondages *in situ* pendant le mois de septembre 2014 à l'échelle de trois villes du Pérou (Los Órganos, Lima et Arequipa) et auprès de trente-trois professeurs du secondaire en « Lengua, literatura y comunicación »⁸⁵⁸. Cet échantillon considérable se compose d'enseignants de tous les âges, dont 12 hommes et 21 femmes, qui appartiennent aussi bien au système public que privé afin d'avoir une vue d'ensemble pertinente et discriminante de la réception scolaire globale de Ribeyro au Pérou. Nous avons approché leurs réponses manuscrites, consignées intégralement en annexes, selon une méthode qualitative (analyse de discours) et quantitative (statistiques) afin de déceler des tendances herméneutiques dans leur lecture et leur enseignement de Ribeyro. À cette fin, nous leur avons proposé un questionnaire anonyme en espagnol — où ils ne devaient indiquer que leur âge, leur sexe, le lycée où ils ont fait leurs études secondaires (privé ou public), l'établissement où ils enseignent actuellement (privé ou public), ainsi que leur ancienneté dans le métier — autour des dix questions suivantes :

1. Quand et où avez-vous lu pour la première fois Ribeyro ? ; 2. Quels textes de Ribeyro vous souvenez-vous d'avoir enseigné pendant votre carrière ? ; 3. À quels niveaux du secondaire les avez-vous enseignés ? ; 4. À partir de quel niveau considérez-vous que l'on devrait enseigner Ribeyro et pourquoi ? ; 5. Comment avez-vous travaillé les textes ? Comment aviez-vous planifié votre séance d'apprentissage ou votre unité didactique ?

⁸⁵⁸ Précisons que le nom des niveaux de classe dans le secondaire diffère entre le Pérou et la France. Au Pérou, il n'y a que cinq années d'études secondaires dont nous indiquons l'équivalent français entre parenthèses car cet élément est important pour comprendre les références bibliographiques aux manuels de langue et littérature : « primero de secundaria » (sixième), « segundo de secundaria » (cinquième), « tercero de secundaria » (quatrième), « cuatro de secundaria » (troisième) et « quinto de secundaria » (seconde). Par ailleurs, de façon générale, « colegio » renvoie aussi bien au primaire qu'au secondaire.

Quelles compétences souhaitiez-vous développer chez vos élèves à travers ces textes ? ; 6. D'après-vous, quels textes de Ribeyro apparaissent le plus souvent dans les manuels scolaires ? Avez-vous utilisé un manuel en particulier (titre, édition, année, etc.) ? ; 7. Croyez-vous que l'œuvre de Ribeyro représente l'identité péruvienne ou la « peruanidad » ? Si oui, quels aspects de l'identité péruvienne Ribeyro représente-t-il et pourquoi ? Si non, pourquoi pensez-vous que Ribeyro ne la représente pas ? ; 8. Dans votre enseignement, avez-vous utilisé un personnage de Ribeyro comme un contre-exemple d'un comportement moralement incorrect ? ; 9. D'après-vous, est-ce que vos élèves pourraient s'identifier avec les personnages ou les situations qui apparaissent dans l'œuvre de Ribeyro ? ; 10. D'après vous, pourquoi est-il important que Ribeyro soit enseigné à l'école ?

De même, pour compléter cette étude sur la réception scolaire, nous avons procédé à recenser les manuels péruviens de langue et de littérature entre 1964 et 2012 — les dates correspondent à ceux que nous avons pu trouver à la Bibliothèque Nationale du Pérou —, afin d'analyser comment le paratexte didactique contribuait aussi à orienter l'approche des enseignants et des élèves vers un usage nationaliste, progressiste et moralisant notamment des récits courts néo-réalistes et réalistes de Ribeyro. Ainsi, dans la mesure où la plupart des enseignants péruviens de langue et de littérature utilisent les mêmes textes littéraires en cours — notamment « Los gallinazos sin plumas » (1955) et « Alienación » (1975) —, dont ils corroborent aussi la présence majoritaire dans les manuels scolaires, il apparaît que les auteurs, éditeurs ou coordinateurs de ces manuels depuis les années 1960 jusqu'à présent⁸⁵⁹ orientent aussi leurs choix.

En effet, à nous pencher sur ce qui caractérise le corpus retenu, du moins formellement, force est de constater que les deux récits courts les plus recensés et les plus enseignés sont redevables d'une esthétique réaliste et en particulier néoréaliste pour la première et la plus emblématique, « Los gallinazos sin plumas » (1955). Ainsi, forts des résultats de notre sondage, notre hypothèse consiste à penser qu'il existe un rapport entre la dominante (néo)réaliste du corpus retenu et la stature classique de Ribeyro aujourd'hui car les enseignants et les manuels justifient leur préférence classisante en arguant que cette esthétique permet aux élèves d'effectuer un retour critique sur les problèmes de la réalité dans laquelle ils vivent. En ce sens, quelle est l'origine de la tendance (néo)réaliste chez Ribeyro, donc de

⁸⁵⁹ Voir annexe B1.6 et B2.

l'esthétique canonisée, et pourquoi est-elle prioritairement modélisée par les enseignants et les manuels scolaires au Pérou ?

Etant donné que notre sondage révèle l'existence d'une nette préférence pour certains textes réalistes dans les manuels et chez les enseignants du secondaire, tous deux moteurs de canonisation, il importe dans un premier temps de comprendre l'origine historique de cette tendance formelle chez Ribeyro — et en particulier son rapport au néoréalisme — afin de la recontextualiser dans le cadre du progressisme d'après-guerre, notamment pour « Los gallinazos sin plumas ». Ce trait propre aux premiers recueils entre 1955 et 1964 se change en « construction motivée » dès lors qu'il est extirpé du continuum de l'œuvre dans un cadre pédagogique. En effet, il devient singularité et composante que l'on tient pour « essentielle » — qualité indispensable pour comprendre le tout *et* fragment de ce que l'on tient pour une essence — dans la mesure où sa thématisation systématique porte à croire qu'il s'agit de la dimension la plus « représentative » à transmettre aux élèves. Puis, dans un deuxième temps, nous verrons ce choix opéré par les « passeurs » de Ribeyro est justifié parce que le premier Ribeyro axe son esthétique sur la description des mutations urbaines et humaines que connaît Lima à partir des années 1950, en se servant effectivement du réalisme qui « ne juge vraisemblable que ce qui est suffisamment désenchanté »⁸⁶⁰ pour dépeindre un pays en proie à l'individualisme, au racisme et à la médiocrité. À ce propos, nous verrons dans un troisième temps que tantôt les manuels tantôt les enseignants peinent à distinguer vraisemblance et véridicité car ils encouragent les élèves à s'appuyer sur le réalisme ribeyrien comme support d'un véridique qui autorise cette lecture transhistorique. Ainsi, en leur demandant d'effectuer un va-et-vient critique entre le passé dans la fiction et leur vécu présent, ces « passeurs » transforment une convention esthétique (la vraisemblance) en norme de vérité littéraire (le véridique).

Lorsqu'on se penche sur le corpus retenu par les enseignants dans le système public et privé⁸⁶¹, il apparaît qu'il s'appuie majoritairement sur l'anthologie de récits courts *La palabra del mudo* (57,6%), et manière générale sur des textes extraits de recueils organiques, au détriment des romans (*Crónica de San Gabriel*, 6% ; *Los geniecillos dominicales*, 6%) ou des textes spéculatifs (*Prosas apátridas*, 9,1% ; *La tentación del fracaso*, 3%). Il en découle que,

⁸⁶⁰ LAFARGE, Claude, *La valeur littéraire : figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983, p. 299.

⁸⁶¹ Voir annexe B1.5.

dans le cadre scolaire, Ribeyro est surtout modélisé comme « cuentista », ce qui équivaut à privilégier le pan générique où non seulement il écrivit le plus (critère quantitatif) mais aussi où il se sentit plus à l'aise car, comme le rappelle Galia Ospina : « si con el cuento Ribeyro establece una cómoda e íntima relación, con la novela se siente luchando con un ente que no se le dobllega fácilmente »⁸⁶² (critère qualitatif).

En effet, comme nous l'avons vu, le roman demeure une tentation totalisante qui s'impose, selon ses propres mots en 1975, en tant que « symbole de la création littéraire par excellence et tentation de tout écrivain, à moins que le genre ne finisse par se désintégrer et être remplacé par un autre »⁸⁶³. Ribeyro demeure assez lucide à l'égard de son envie d'exceller dans un genre qu'il se force à maîtriser à cause de son prestige plutôt qu'en raison d'une véritable affinité puisqu'en 1977 il considère que ses trois tentatives constituent des « romans ratés »⁸⁶⁴. Ainsi, la représentation minoritaire du roman dans le corpus retenu renvoie à l'intérêt moindre que revêtent ces romans forcés par rapport à ses récits courts (critère qualitatif) mais aussi à ses réticences dans sa correspondance et dans son journal (critère historique). De même, l'écrasante préférence pour la fiction (vingt-cinq titres) au préjudice du corpus parafictionnel (deux titres) s'explique grâce à la grande disponibilité de *La palabra del mudo* (rééditée au Pérou en 2001 et 2009) mais aussi à cause non pas de la difficulté des textes de *Prosas apátridas* et *La tentación del fracaso* — variable, tout compte fait — mais de la difficulté des enseignants à les articuler au corpus fictionnel.

Cependant, au sein de cette préférence générique, parmi les récits courts extraits des recueils organiques, 39,4% des enseignants interrogés font étudier « Los gallinazos sin plumas » et 21,2 % « Alienación », loin devant « El profesor suplente » (12,1%) ou « El banquete » (12,1%) ou d'autres textes très minoritaires (« Silvio en el Rosedal », 3% ; « Solo para fumadores », 3%). De plus, il apparaît que les deux textes les plus étudiés sont aussi les plus fréquents dans les manuels scolaires⁸⁶⁵ (« Los gallinazos sin plumas », 63,5% ; « Alienación », 27,3%), ce qui explique partiellement leur récurrence puisque 21,2% des

⁸⁶² OSPINA, Galia, *Julio Ramón Ribeyro: una ilusión tentada por el fracaso*, *op. cit.*, p. 71-72.

⁸⁶³ RIBEYRO, Julio Ramón, « Algunas cartas: Luis Loayza/Julio Ramón Ribeyro » [07/06/75], *op. cit.*, p. 126. La traduction nous appartient.

⁸⁶⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 18/01/77], *op. cit.*, p. 517. La traduction nous appartient.

⁸⁶⁵ Voir annexe B1.6.

enseignants affirment ne pas s'en servir⁸⁶⁶. Quoi qu'il en soit, leur canonisation par l'appareil scolaire construit une dominante que l'on tient pour « essentielle » — qualité indispensable pour comprendre le tout *et* fragment de ce que l'on tient pour une essence — autour d'une esthétique à la fois polysémique et connotée, le réalisme.

En effet, celle-ci est construite comme le propre de Ribeyro en l'associant souvent à la thématique urbaine : « está considerado como el mejor exponente del llamado realismo urbano »⁸⁶⁷, « nos acerca al universo de las ciudades »⁸⁶⁸, « [Ribeyro] es, a no dudarlo, uno de los cuentistas más certeros y finos dentro de la tendencia realista »⁸⁶⁹, « su temática, fundamentalmente urbana, se expresa en cuentos realistas »⁸⁷⁰, « de estas palabras, podemos deducir la línea realista (o el verismo que encierra gran parte de su cuentística) »⁸⁷¹. Afin de pouvoir évaluer les enjeux de ce choix pédagogique et éditorial, il nous faut comprendre, d'abord, l'origine et l'ampleur de cette tendance formelle chez Ribeyro, puis l'usage didactique qu'en font les enseignants en cours, usage qui justifierait et serait justifié par la dominante (néo)réaliste.

En mettant constamment à l'honneur un récit court tel que « Los gallinazos sin plumas », les enseignants (39,4%) et les manuels (63,5%) construisent une « dominante (néo)réaliste » que nous nommons ainsi parce qu'elle est certes « dominée » par ce récit court néoréaliste au sens propre mais que cette dominante inclut aussi d'autres textes réalistes dans un ensemble plus large (« Las botellas y los hombres », « Al pie del acantilado », « La botella de chicha », entre autres)⁸⁷². Cet ensemble, cependant, n'englobe pas toute l'œuvre puisque cela équivaudrait, dans le corpus fictionnel, à effacer les nuances métaphysiques de « Silvio

⁸⁶⁶ Voir annexe B1.7.

⁸⁶⁷ GUTIÉRREZ, Marco, RÁEZ, Ricardo et RODRÍGUEZ, Sergio, *Literatura: actividades y ejercicios*, Cuarto de secundaria, Lima, Ediciones Quilca, 1978, p. 172.

⁸⁶⁸ ALVARADO, Hernán, *Literatura peruana, Cuarto de secundaria*, Lima, Quipu Ediciones, 1978, p. 76.

⁸⁶⁹ TORRES VIVES, Manuel, *Lenguaje y literatura, Cuarto de secundaria, Conforme al nuevo programa curricular en vigencia*, Lima, Editorial Nuevo Mundo, 1980, p. 191.

⁸⁷⁰ LOHMANN, Catalina (Éd.), *Contexto: lenguaje y literatura, Cuarto de secundaria*, Lima, Editorial Santillana, 1993, p. 132.

⁸⁷¹ PÉREZ GRANDE, Nelson, *Lenguaje y literatura, Cuarto de secundaria*, Lima, Desa, 1992, p. 207.

⁸⁷² « La época del neorrealismo fue una de las últimas épocas en que asistí en forma continua al cine. El cine italiano me ha interesado por su capacidad de tratar temas sociales y no solo aquellos problemas psicológicos e individuales tan propios del cine francés. Creo que asumo el término “neorrealista”, pues yo mismo me he calificado así, cuando algunos críticos han dicho que Ribeyro es un escritor realista. Y me he calificado así por mi afinidad e interés por el cine neorrealista, al que consideré como la forma más adecuada de hacer películas » (RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par CÁRDENAS, Federico de, LEÓN FRÍAS, Isaac et RODRÍGUEZ LARRAÍN, Carlos, « El cine, la literatura y la vida » [1984], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo, op. cit.*, p. 113).

en el Rosedal » (1976) ou encore le versant fantastique de « Ridder y el pisapapeles » (1971) en les assimilant à l'esthétique vériste de « Los gallinazos sin plumas » (1955) qui préside à son approche scolaire. À ce propos, par exemple, Enrique Cortez a montré combien « la valorisation des récits courts fantastiques de Ribeyro à partir d'une perspective réaliste est une constante dans la plupart des travaux critiques sur son œuvre »⁸⁷³.

En s'intéressant aux analyses de Washington Delgado, José Miguel Oviedo, Julio Ortega et Luis Fernando Vidal, Enrique Cortez déplore l'ascendant du réalisme y compris sur les approches critiques qui ont tendance à annuler « toute considération de la différence propre à la littérature fantastique »⁸⁷⁴. Le même phénomène se produit dans le canon scolaire à cela près que l'institution qui le consolide a un impact social beaucoup plus vaste et, en dernière instance, retentit sur la perception de Ribeyro dans l'imaginaire des Péruviens pour n'en faire un écrivain *que* réaliste puisque, comme le souligne André Lefèvre, « les classiques enseignés sont les classiques que l'on continue d'éditer et [qui] deviendront les classiques que connaîtront la plupart des gens ayant bénéficié d'une éducation dans la plupart des sociétés modernes »⁸⁷⁵.

Ainsi, il n'est point étonnant que, statistiquement, « Los gallinazos sin plumas » soit, par excellence, *le* récit court classique de Ribeyro — le plus lu et donc le plus connu — puisque les enseignants abordent les autres textes périphériques à l'aune de sa dimension représentative, comme le remarque Antonio González Montes : « [...] es uno de los [cuentos] más emblemáticos del autor. [...] Figura en muchas antologías, los lectores no iniciados lo conocen y ha sido objeto de múltiples estudios en tesis, ponencias, ensayos, libros y trabajos de investigación »⁸⁷⁶. Reste à savoir, par conséquent, si ce lien métonymique — « Los gallinazos sin plumas » est la meilleure représentation de la totalité absente de l'œuvre — se justifie.

La época del neorrealismo fue una de las últimas épocas en que asistí en forma continua al cine. El cine italiano me ha interesado por su capacidad de tratar temas sociales y no solo aquellos

⁸⁷³ CORTEZ, Enrique, « La aventura fantástica: la representación como conflicto en Julio Ramón Ribeyro », *op. cit.*, p. 2. La traduction nous appartient.

⁸⁷⁴ *Ibid.* La traduction nous appartient.

⁸⁷⁵ LEFÈVRE, André, *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, *op. cit.*, p. 20. La traduction nous appartient.

⁸⁷⁶ GONZÁLEZ MONTES, Antonio, *Ribeyro: el arte de narrar y el placer de leer*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2010, p. 35.

problemas psicológicos e individuales tan propios del cine francés. Creo que asumo el término “neorrealista”, pues yo mismo me he calificado así, cuando algunos críticos han dicho que Ribeyro es un escritor realista. Y me he calificado así por mi afinidad e interés por el cine neorrealista, al que consideré como la forma más adecuada de hacer películas⁸⁷⁷.

L'esthétique canonisée du récit court éponyme de son premier recueil (1955) est effectivement néoréaliste bien qu'à l'époque ce premier titre soit associé par Sebastián Salazar Bondy à une tradition réaliste qui, cependant, prolonge et rafraîchit celle de l'indigénisme dominant dans les années 1920-1940, en explorant un nouvel espace, la ville :

De López Albújar a Ribeyro se ha cumplido una gran etapa. La posta de la creación realista, tan legítima en nuestra cultura, la ha entregado el primero, tal como él la perfeccionó, a quienes, sin convertirse en sus epígonos, lo continuaron (Alegria, Arguedas, Diez Canseco, Vegas, etc.), y estos ahora lo ponen en manos de los más jóvenes, de aquellos que, como el autor de *Los gallinazos sin plumas*, hacen de su experiencia viva un objeto de arte, o sea, un objeto perdurable⁸⁷⁸.

La « légitimité » du réalisme dans la littérature péruvienne de la première moitié du XX^{ème} siècle (« tan legítima en nuestra cultura ») repose donc sur une tradition que Ribeyro actualise dans l'espace urbain. Selon Salazar Bondy, au regard du canon national, elle est transmise à une troisième génération plus jeune (« de los más jóvenes ») dont l'expérience de Lima infléchit les thématiques de prédilection. Cependant, une influence plus précise permet de définir la singularité esthétique de ce premier recueil, le néoréalisme italien. Cette mouvance artistique, dont *Les amants diaboliques* (1942) de Visconti, *Rome, ville ouverte* (1945) de Rossellini et *Le voleur de bicyclette* (1948) de De Sica constituent les testaments cinématographiques, s'avérera déterminante, selon Jorge Valenzuela, pour sonder la « formación ideológica y sentimental de escritores como Ribeyro, Zavaleta o Congrains⁸⁷⁹ ».

En effet, à 23 ans, lorsque Ribeyro rejoint l'Europe à bord de l'Américo Vespucci, l'installation de compagnies américaines telles que Universal Pictures, Paramount et Metro-Goldwyn-Mayer dans les années 1930 et 1940 au Pérou lui avaient déjà permis de visionner et

⁸⁷⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par CÁRDENAS, Federico de, LEÓN FRÍAS, Isaac et RODRÍGUEZ LARRAÍN, Carlos, « El cine, la literatura y la vida » [1984], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 113.

⁸⁷⁸ SALAZAR BONDY, Sebastián, « Los dos enfoques realistas » [Lima, *La Prensa*, 05/01/56], cité dans RIBEYRO, Julio Ramón, *Cuentos de circunstancias*, Lima, Editorial Nuevos Rumbos, 1958, rabat de couverture.

⁸⁷⁹ VALENZUELA, Jorge, « Un narrador insolidario: el caso de “Junta de acreedores”, de Julio Ramón Ribeyro », in TENORIO REQUEJO, Néstor et COAGUILA, Jorge (Éds.), *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, op. cit., p. 176.

de s'imprégner de la production italienne d'après-guerre malgré la concurrence de l'âge d'or du cinéma mexicain : « La época del neorrealismo fue una de las últimas épocas en que asistí de forma continua al cine »⁸⁸⁰, affirme-t-il dans un entretien en 1982. De même, son ami Washington Delgado, académicien et poète péruvien, fait référence à cette « experiencia invalorable »⁸⁸¹ à la fois visuelle et théorique pour la « Generación del 50 » qu'il convient de rappeler pour comprendre les origines idéologiques du récit court le plus canonisé.

Les idées maîtresses du néoréalisme italien s'inscrivent dans un cadre politique et moral d'après-guerre où la sobriété des moyens d'expression était à mettre sur le compte d'un refus de la rhétorique grandiloquente propre au totalitarisme fasciste relayé par le Cinecittà. Pour Antoine Ottavi, critique de cette mouvance contestataire née au Centro Sperimentale et dans la revue *Cinema*, cette épuration stylistique est engagée et progressiste, c'est-à-dire « se voulant au service du peuple, voulant faire parler le peuple et parler pour lui, voulant donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, à la masse anonyme et sans culture qui, en réalité, est celle qui fait l'histoire »⁸⁸². Dans « Los gallinazos sin plumas » (1955), Ribeyro se réapproprie ce projet de mise en voix dans un autre contexte de crise qui partage pourtant les traits de la marginalisation et du silence étatique.

Dans une lettre à son éditeur, datée du 15 février 1973, cette fonction de porte-parole gagné au néoréalisme est assumée explicitement lorsqu'il se veut garant « de aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz [...] »⁸⁸³. Le récit éponyme du recueil est en ce sens programmatique d'une mise en parole de la crise urbaine qui ne cesse pourtant de « mettre en lumière les déterminations d'ordre objectif »⁸⁸⁴ aussi. Elle a pour cadre le « ochenio » inauguré par le coup d'état de Manuel Arturo Odría en 1948, qui restera les bras croisés face à l'explosion démographique et urbaine issue de l'immigration andine et envahissant les principales collines autour de la ville, à savoir, San Cosme, El Pino, El Agustino et San

⁸⁸⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par CÁRDENAS, Federico de, LEÓN FRÍAS, Isaac et RODRÍGUEZ LARRAÍN, Carlos, « El cine, la literatura y la vida » [1984], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* [1998], *op. cit.*, p. 113.

⁸⁸¹ Voir DELGADO, Washington, « Julio Ramón Ribeyro en la generación del 50 », in TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, *op. cit.*, p. 111.

⁸⁸² OTTAVI, Antoine, « Néo-réalisme : le malentendu », in CASSAC, Michel (Dir.), *Littérature et cinéma néoréalistes: réalisme, réel et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 45.

⁸⁸³ RIBEYRO, Julio Ramón, *La palabra del mudo*, I, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁸⁴ BORDE, Raymond, et BOUISSY, André, *Le néo-réalisme italien : une expérience de cinéma social*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1960, p. 12.

Cristóbal⁸⁸⁵. Les deux personnages principaux, Enrique et Efraín, sont deux enfants miséreux que leur grand-père, don Santos, oblige à fouiller dans les décharges d'ordures à la recherche de détritiques appétissants pour alimenter son cochon, Pascual. Don Santos non seulement les roue de coups, mais il les affame et les humilie lorsqu'ils ne rapportent pas matière à sustenter sa bête. Ces deux charognards sans plumes ne peuvent compter que sur leur chien, Pedro, que don Santos jettera vivant à Pascual pour se venger de la maigre pitance qu'ils lui ont apportée :

—¿Dónde está Pedro? Su mirada descendió al chiquero. Pascual devoraba algo en medio del lodo. Aún quedaban las piernas y el rabo del perro. / —¡No! gritó Enrique tapándose los ojos—. ¡No, no! —y a través de las lágrimas buscó la mirada del abuelo. Este la rehuyó, girando torpemente sobre su pierna de palo. Enrique comenzó a danzar en torno suyo prendiéndose de su camisa, gritando, pataleando, tratando de mirar a sus ojos, de encontrar una respuesta. / —¿Por qué has hecho eso? ¿Por qué? El abuelo no respondía. Por último, impaciente, dio un manotón a su nieto que lo hizo rodar por tierra⁸⁸⁶.

Bien que la configuration mélodramatique de l'extrait soit cousue de fil blanc, il n'empêche qu'elle se construit autour d'une volonté d'indigner⁸⁸⁷. En effet, l'éventail critique de la réception est restreint par les marques d'un pathétisme outrancier qui nous contraint à une interprétation univoque du bien et du mal. Victimes et bourreaux attirent respectivement notre compassion et notre colère dans ce qui constitue une représentation néoréaliste de la banlieue péruvienne dans les années 1950 car, comme le signalent Raymond Borde et André Bouissy, il s'agit d'« histoires faciles à comprendre [...] éclairées par un contexte historique [...] qui les rendra significatives »⁸⁸⁸. Cependant, cette piste cinéphile ne suffit par pour expliquer la motivation de la dominante (néo)réaliste qui intervient *a posteriori* comme une

⁸⁸⁵ DRIANT, Jean-Claude, « Densification et consolidation dans les *barriadas* de Lima : un nouveau cycle (le cas du cône Sud) », *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, n° 3-4, XIV, Lima, 1985, p. 2.

⁸⁸⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, « Los gallinazos sin plumas » [1955], *La palabra del mudo*, I, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁸⁷ Cette intention est clairement signifiée *a posteriori* dans un entretien avec le critique péruvien Ricardo González Vigil en 1978. Ribeyro souligne le risque d'interférence entre ironie et indignation où la distance introduite par l'auteur peut désamorcer la mise en action du lecteur : « GV: Pero, a diferencia de las frustraciones de *Las botellas y los hombres*, [los cuentos de *Tres historias sublevantes*] incitan a la sublevación. / JRR: En efecto. Uno de los objetivos de *Tres historias sublevantes*, expresado desde el título, es invitar a la sublevación. Yo creo que la indignación es un buen sentimiento en el lector, puede incitarlo a la acción. / GV: Otros textos suyos producen indignación, pero en forma irónica, como en el caso de "Sobre los modos de ganar la guerra". / JRR: Sí, pero cuando la ironía interviene disminuye la indignación. La ironía instala un distanciamiento entre el lector y lo leído, y entre el propio autor y lo escrito; un distanciamiento que no destruye una reacción a largo plazo pero que, en todo caso, termina en forma placentera y risueña », (GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, « Ribeyro: la palabra del autor » [1978], *Años decisivos de la narrativa peruana*, Lima, Editorial San Marcos, 2008, p. 93).

⁸⁸⁸ BORDE, Raymond, et BOUISSY, André, *Le néo-réalisme italien*, *op. cit.*, p. 12.

« construction motivée »⁸⁸⁹, c'est-à-dire, comme une extraction intentionnelle du continuum de l'œuvre pour en faire l'esthétique emblématique de Ribeyro.

Certes « Los gallinazos sin plumas » est représentatif d'un réalisme critique plus large qui nimbe sa production depuis le recueil éponyme (1955) jusqu'à *Tres historias sublevantes* (1964), mais, aussi important soit-il, reste à comprendre pourquoi cet échantillon est prélevé prioritairement de l'ensemble de l'œuvre pour être « modelisé » par les enseignants et les manuels. En effet, pour Alain Viala, « la modélisation [...] passe d'abord par une [...] double sélection : celle des auteurs qui auront accès au statut de modèle, et dans leurs œuvres, désignation de ce qui sera tenu pour chef-d'œuvre »⁸⁹⁰. Si l'on se penche très précisément sur la place de « Los gallinazos sin plumas » dans la littérature des années 1950, dans la lignée des travaux d'Eva María Valero, il s'avère que « Ribeyro merece el título de segundo fundador de la ciudad (el fundador de la Lima problemática y transformada), pues ha creado un *corpus* literario de entidad en el que se encuentran representadas todas las capas sociales de Lima »⁸⁹¹.

Effectivement, Ribeyro mérite le titre de « deuxième fondateur de la ville »⁸⁹², après Ricardo Palma et dans une moindre mesure José Díez-Canseco⁸⁹³, parce qu'il rompt avec « la tradition édulcorée et mythifiante du Pays de Cocagne colonial »⁸⁹⁴ pour s'épancher sur « las contradicciones que se derivan de un proceso modernizador aplicado sobre las bases de una sociedad tradicional adormecida »⁸⁹⁵. Par conséquent, le néoréalisme ribeyrien, ultérieurement canonisé par l'école, surgit à l'époque dans un contexte de refondation esthétique de la capitale au milieu du XX^{ème} siècle. Il est certes critique des insuffisances sociales nées du «

⁸⁸⁹ Pour un développement plus approfondi à propos du néoréalisme et de l'indignation chez Ribeyro, voir BAUDRY, Paul, « De l'indignation : origines et usages d'une émotion morale chez Julio Ramón Ribeyro », in BAUDRY, Paul et PÉDEFLOUS, Justine (Éds.), *Grimage et grimaces de la bienséance : moralité et esthétique dans les mondes ibériques et latino-américains (XIX^{ème} – XXI^{ème})* (monographique), Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, n° 7, printemps, Université Paris-Sorbonne, 2015, p. 61-72.

⁸⁹⁰ VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, op. cit., p. 19.

⁸⁹¹ VALERO, Eva María, *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, thèse sous la direction de José Carlos Rovira Soler, soutenue à l'Université d'Alicante, Département de Philologie Espagnole, Théorie de la littérature, Linguistique générale, Faculté de Philosophie et de Lettres, 2001, p. 210 [Consulté le 13/09/13 dans : <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/4107>].

⁸⁹² *Id.*, *Lima en la tradición literaria del Perú: de la leyenda urbana a la disolución del mito*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2003, p. 187.

⁸⁹³ « [José Díez-Canseco] debe revalorizarse como precursor o antecedente de la generación de Julio Ramón Ribeyro, pues no se limita, como los costumbristas, a extraer de las clases bajas los rasgos pintorescos y amables [...] sino que añade la nota de inconformismo así como cierto tono de denuncia » (*ibid.*).

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 207. La traduction nous appartient.

⁸⁹⁵ *Ibid.*

ochenio » de Manuel Arturo Odría mais il est avant tout une récréation formelle de la ville qui, tout en proposant un « scénario urbain contaminé par l’avitissement ou la pauvreté [qui] sont ses constantes »⁸⁹⁶, s’efforce surtout de contester l’image littéraire de Lima depuis *Las tradiciones* de Ricardo Palma. Mais, à la lumière des réponses apportées par les enseignants sondés, il apparaît que les connotations politiques du néoréalisme italien dans « Los gallinazos sin plumas » (1955) ne sont pas abordées en cours comme une construction (le fruit d’une esthétique engagée qui s’inscrit dans un contexte précis) mais comme un fait (le miroir véridique, et non pas ressemblant, d’une époque).

Les enseignants du public et du privé ont tendance à encourager leurs élèves à effectuer un retour critique sur les problèmes de la réalité dans laquelle ils vivent à partir de la dominante (néo)réaliste⁸⁹⁷, tendance que l’on retrouve aussi dans les manuels que nous avons compulsés⁸⁹⁸. Cette pratique pédagogique révèle en amont une confusion entre vraisemblance et véridicité comme chez E23⁸⁹⁹ qui, interrogé sur l’importance de l’enseignement de Ribeyro dans le secondaire, répond : « Que lean y comprendan textos de su realidad con escenas reales ». Cette assertion donne lieu à ce que Claude Lafarge qualifie de « lecture naïve » dans *La valeur littéraire : figuration littéraire et usages sociaux des fictions* (1983) puisqu’elle « doit son existence au conformisme esthétique de l’œuvre, et donc à la reproduction de conventions narratives, alors que la lecture dominante [...] se donne pour objet de mesurer les écarts produits par rapport à une norme implicite de représentation »⁹⁰⁰.

En effet, par « reproduction des conventions narratives », il faut entendre ici la confusion qui consiste à penser que la fiction, si (néo)réaliste fût-elle, est une image véridique de la réalité, si lointaine fût-elle aussi dans la chronologie. En postulant que le corpus retenu par le canon scolaire contient des « escenas reales », E23 n’accède pas et donc ne pourra pas faire accéder ses élèves à une « lecture dominante » qui interroge d’abord le réalisme comme

⁸⁹⁶ CARRILLO, Guadalupe Isabel, « Lo real y su expresión abyecta en la ciudad de Julio Ramón Ribeyro », *Cifra nueva*, n° 16, juillet-décembre, Trujillo, 2002, p. 95. La traduction nous appartient.

⁸⁹⁷ Voir annexe B1.9.

⁸⁹⁸ Voir annexe B2.

⁸⁹⁹ Pour respecter l’anonymat des enseignants sondés, nous avons attribué à chacun un numéro précédé de la lettre « E » comme « Enseignant ». Ainsi, dorénavant, il faudra comprendre « Enseignant 1 » pour « E1 ». Pour connaître les caractéristiques sociologiques (sexe, âge, ville, années d’enseignement) et contextuelles de chacun (date du sondage, établissement où ils ont effectué leurs études secondaires, nature dudit établissement, établissement où ils enseignent actuellement), voir annexe B1.1.

⁹⁰⁰ LAFARGE, Claude, *La valeur littéraire : figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, op. cit., p. 285.

une convention esthétique inspirée certes de faits réels mais qui constitue une réélaboration subjective de la réalité.

Pour Lafarge, d'ailleurs, la vraisemblance classique, réaliste par essence, « contrairement à une illusion produite par son adoption comme opinion commune, n'a rien de naturel. [Elle est] reçue comme norme de vérité par tous ceux qui ne peuvent y reconnaître une convention (une idéologie, lorsqu'on interprète la convention) »⁹⁰¹. À ce propos, aussi, Guadalupe Isabel Carrillo s'intéresse à la fonction de l'abject au sein du réalisme ribeyrien, entre autres, pour montrer qu'il contribue à l'« effet de réel » barthien : « El narrador ordena los elementos fundacionales del cuento mediante el uso de antítesis semánticas o metafóricas. Que los niños [...] dediquen sus horas al oficio de pepenadores [...] es una primera manifestación de la situación antitética que se presentará a lo largo de todo el relato »⁹⁰². L'effet hyperréaliste créé répond à une propension néoréaliste à ne juger vraisemblable que ce qui est suffisamment cru mais, en tout état de cause, il ne s'agit que d'un agencement de signes pour « faire vrai ».

Cette erreur, disions-nous, qui consiste à confondre vraisemblable et véridique, comme pour E23, débouche logiquement sur des exercices qui encouragent les élèves à chercher des correspondances entre leur réalité au moment de l'actualisation du texte par la lecture et le miroir « véridique » du réalisme ribeyrien. En effet, puisqu'il est admis que le corpus canonisé a une valeur documentaire par rapport à une réalité passée, la comparaison avec la réalité présente devient tout aussi naturelle car les élèves habitent dans la même ville ou, à défaut, dans le même pays, comme le rappelle Sonia Luz Carrillo : « Aspecto interesante en la relación de Ribeyro con sus públicos, me parece el hecho de que tanto sus lectores como sus personajes habiten en la urbe »⁹⁰³.

Chez les enseignants, cette association entre réalité de la fiction et réalité réelle passe d'abord par des images de la permanence : « [...] porque presentan una realidad latente de nuestro Perú » (E24), « por su gran valor como representación de una realidad viva » (E1), « [...] para tratar temas que persisten en el país » (E7), « muestra varias caras de nuestra sociedad, las que se mantienen vigentes a pesar de que los tiempos hayan cambiado » (E30).

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 288-289.

⁹⁰² CARRILLO, Guadalupe Isabel, « Lo real y su expresión abyecta en la ciudad de Julio Ramón Ribeyro », *Cifra nueva*, op. cit., p. 85.

⁹⁰³ CARRILLO, Sonia Luz, « Ribeyro y su público », *Alma Mater: revista de investigación*, op. cit., p. 100.

Latence (« latente »), persistance (« realidad viva », « persisten) et vigueur (« mantienen vigentes ») sont autant de déclinaisons lexicales qui traduisent un même mouvement analogique qui considère le réalisme ribeyrien comme une norme de vérité transhistorique⁹⁰⁴.

Bien que la perception d'une continuité entre les réalités de l'époque transposées dans la fiction et le présent des élèves ait un fondement historique (ces ressemblances, en dehors de la littérature, existent), la recherche de ces correspondances confère un statut épistémologique singulier au corpus original : celui d'un texte qui a réussi à saisir durablement les constantes sociales péruviennes plutôt qu'à en donner une représentation durable. Ces images de la permanence traduisent donc la transformation d'une convention esthétique en norme de vérité littéraire que les enseignants instituent par un va-et-vient critique en s'appuyant notamment sur les manuels qui cèdent au même amalgame.

En effet, dans la mesure où les manuels scolaires thématisent le même corpus (néo)réaliste⁹⁰⁵, il n'est point étonnant qu'ils justifient la mise en lumière de ce pan de l'œuvre par un appareil didactique (questions, exercices, encadrés, entre autres) qui orientent l'interprétation du réalisme ribeyrien dans le même sens d'un témoignage dont il revient à l'élève de confirmer sa véridicité en le contrastant avec sa propre expérience. Les origines de cette orientation, et donc les origines de la construction d'une dominante (néo)réaliste, remontent aux années 1970⁹⁰⁶ lorsque la distance temporelle est suffisante pour procéder à un catalogage taxinomique : « El cuento seleccionado [“La botella de chicha”] es una irónica pintura de nuestro mundo ciudadano, con valores tan deleznable y burdos »⁹⁰⁷. L'emploi du terme de « pintura » dans cette première référence en 1978 dans un manuel pour « cuarto de secundaria » chez Hernán Alvarado renvoie à une compréhension purement mimétique et horacienne (« *ut pictura poësis* ») du réalisme ribeyrien.

Aussi ironique soit-elle, il n'empêche qu'elle « restitue » fidèlement dans la fiction des éléments « d'autant plus vrais » qu'ils ne concernent des « valeurs aussi méprisables et grossières ». La confusion entre véridique et vraisemblable est donc entérinée par l'autorité du support pédagogique. D'ailleurs, à partir de 1978 jusqu'en 2012, on retrouve les deux

⁹⁰⁴ Sur ce point, il est légitime de se demander si la recherche de constantes humaines dans l'œuvre de Ribeyro qui, d'ailleurs, fonde sa classicité aussi, ne contribue pas à conforter cet amalgame.

⁹⁰⁵ Voir annexe B1.6.

⁹⁰⁶ Voir annexe B2.

⁹⁰⁷ ALVARADO, Hernán, *Literatura peruana, Cuarto de secundaria*, Lima, Quipu Ediciones, 1978, p. 76.

tendances que nous avons épinglées chez les enseignants — le réalisme serait « véridique » et, par conséquent, il doit susciter un retour critique sur la réalité « vraie » des élèves — dans les manuels qui leur répondent en écho. En effet, à partir des années 1990 la tendance s'accroît, par exemple, à propos de « El banquete » (« 2. ¿Crees que el cuento refleja de alguna manera nuestra realidad? »⁹⁰⁸) ou encore de « Alienación » (« 1. ¿Por qué dice el autor que Lima es una ciudad colonial? / 2. ¿Crees que la situación que describe en este fragmento el autor es real? »⁹⁰⁹). Dans les deux cas, le travers politique de la corruption pour l'un et le travers social du racisme pour l'autre, le même effort de contraste passé/présent est demandé.

Il ne s'agit pas uniquement de susciter une opinion, et de mobiliser peut-être les outils linguistiques pour le faire, mais d'inciter l'apprenant à se positionner devant le réalisme ribeyrien comme support d'une véridicité qui fonde son classicisme en ce qu'elle est transhistorique. En leur demandant si la situation décrite leur semble réelle (« ¿Crees que la situación que describe en este fragmento el autor es real? »), l'auteur de l'exercice présuppose et attend une réponse affirmative qui confirme la véracité de la fiction sans la penser d'abord en termes de ressemblance. Ainsi, l'élève est amené à intégrer le réalisme ribeyrien dans une perspective téléologique où il s'agit de « découvrir » l'intention vériste à Ribeyro comment dans cet autre exemple de 1994 : [“El banquete”]: « Interpretación / Responde en tu cuaderno de trabajo / 1. ¿Cuál fue el propósito del autor al presentarnos este relato? / 2. ¿Crees que los hechos narrados sean absolutamente ficticios? ¿Por qué? »⁹¹⁰. L'adverbe « absolument » introduit sciemment une suspicion chez l'élève qui est amené à accepter la dominante (néo)réaliste comme une donnée objective du corpus et non pas, comme dans ces manuels, comme étant le fruit d'un « empirisme [qui] préside à sa mise en œuvre [,] doublé d'un dogmatisme idéologique »⁹¹¹.

La motivation d'un retour critique à partir du réalisme ribeyrien correspond donc à un amalgame entre véridicité et vraisemblance, encouragé par les enseignants et conforté par les manuels. Cette tendance s'appuie sur la construction d'une dominante (néo)réaliste qui se

⁹⁰⁸ DE LOS HEROS, Rosa María (Dir.), *Contexto: lenguaje y literatura, Primero de secundaria*, Lima, Editorial Santillana, 1992, p. 38.

⁹⁰⁹ LOHMANN, Catalina (Éd.), *Contexto: lenguaje y literatura, Cuarto de secundaria*, Lima, Editorial Santillana, 1993, p. 135.

⁹¹⁰ MORON V., César J., *Lenguaje y literatura, Cuarto de secundaria*, Lima, Editorial Escuela Nueva, 1994, p.170.

⁹¹¹ DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature, op. cit.*, p. 100.

rétroalimente par des pratiques pédagogiques proposant aux élèves une certaine image/lecture « orientée » de l'œuvre de Ribeyro. Cependant, la transformation d'une convention esthétique en norme de vérité littéraire ouvre d'autres perspectives qui expliquent la classicisation scolaire de Ribeyro au Pérou. En effet, la lecture véridique du réalisme ribeyrien produit aussi une tendance à s'en servir comme un outil de compréhension de l'histoire nationale qui, en dernière instance, conduit à exalter l'identité péruvienne car, comme le rappelle Alain Viala, « on ne modélise pas que des formes, mais on les modélise pour des raisons politiques, que l'on occulte sous des considérations formelles »⁹¹².

⁹¹² VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, *op. cit.*, p. 20.

B. Un usage canonisant : appréhender l'histoire et l'identité nationale

Si l'on s'en tient à la définition d'un classique littéraire proposée par Alain Viala, Ribeyro est effectivement un *classicus* aujourd'hui en tant qu'« auteur de premier ordre »⁹¹³ puisqu'il est pleinement « intégré par l'institution littéraire et notamment par l'institution scolaire [...] »⁹¹⁴. En effet, depuis 2007, les instructions officielles de Ministère de l'Éducation relayées par le Plan Lector afin de promouvoir, organiser et orienter la lecture chez les élèves dans l'enseignement primaire et secondaire, conseillent de lire, dans la catégorie « Clásicos peruanos », « [...] les œuvres de de Mario Vargas Llosa et les recueils de récits courts de Julio Ramón Ribeyro »⁹¹⁵. Par conséquent, officiellement, Ribeyro bénéficie de ce statut dans le cadre scolaire car « [...] si un auteur est bon, il mérite d'être enseigné, et réciproquement, si un auteur est enseigné, on peut supposer qu'il est bon (important) »⁹¹⁶.

Cependant, comme le soulignent Claude Cymerman et Claude Fell dans *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours* (1997), « Ribeyro est de ces écrivains de première grandeur qui n'ont guère trouvé leur public en dehors du Pérou, mais qui sont prophètes en leur pays et dont la valeur est unanimement reconnue par leurs pairs »⁹¹⁷. Bien que l'assertion soit un peu excessive, il n'empêche qu'elle révèle un paradoxe qu'on ne peut comprendre qu'à l'aune de la définition du classique proposée par Borges dans « Sobre los clásicos » (1952). En effet, le traitement singulier que le canon péruvien a réservé à Ribeyro en lui accordant le statut de classique relève aussi d'une interprétation qu'il faut circonscrire dans un contexte institutionnel et historique précis : « Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones [...] han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían. [...] Una preferencia bien puede ser una superstición »⁹¹⁸.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 14.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁹¹⁵ MINISTERIO DE EDUCACIÓN DEL PERÚ, *Orientaciones específicas para la implementación del Plan Lector* [Consulté le 16/03/13 dans http://ebr.minedu.gob.pe/pdfs/orientaciones_especificas_planlector.pdf]. La traduction nous appartient.

⁹¹⁶ VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, *op. cit.*, p. 14.

⁹¹⁷ CYMERMAN, Claude, FELL, Claude (Éds.), *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan, 1997, p.224.

⁹¹⁸ BORGES, Jorge Luis, « Sobre los clásicos » [1952], *op. cit.*, p. 151.

L'intérêt de la définition borgésienne consiste à excentrer la problématique du classique en la faisant porter sur le contexte de réception plutôt que sur des « qualités intrinsèques », comme le souligne Alan Pauls : « [Borges] desaloja la verdad clásica del campo de las propiedades “objetivas” de un libro y sale a buscarla *afuera*, en la relación entre un libro y sus contextos, en las maneras en que una cultura lee, se apropia y asigna valores a lo que lee »⁹¹⁹. Ainsi, comme nous l'avons vu, la dominante (néo)réaliste ne contient pas de qualités classiques en soi mais sa construction classisante s'explique par une « préférence [qui] peut bien s'avérer une superstition », c'est-à-dire par une conjonction de facteurs qui entourent l'interprétation d'un certain pan de l'œuvre, en l'occurrence, comme « véridique ». Les raisons pour lesquelles le canon péruvien, contrairement au latino-américain, lui attribue le statut de « prophète en [son] pays »⁹²⁰ sont donc à chercher dans l'influence de cette lecture vériste sur sa canonisation puisqu'elle implique aussi une utilisation singulière du réalisme comme outil de compréhension de l'histoire et de l'identité nationale.

Si l'œuvre de Ribeyro, placée sous le signe du (néo)réalisme par les enseignants et par les manuels, veut *dire* quelque chose pour le Pérou qu'elle ne signifie pas forcément pour un lecteur étranger, c'est parce qu'on lui assigne une valeur documentaire et symbolique qui découle du rapport entre réalisme et réalité et, par conséquent, de son rôle dans les rapports entre histoire littéraire et histoire nationale. En effet, la comédie humaine que dépeint *La palabra del mudo* est privilégiée et donc canonisée par l'institution scolaire parce qu'on estime qu'elle est jalonnée de « mimèmes »⁹²¹ (Schaeffer), c'est-à-dire, d'inducteurs d'immersion dans la réalité fictionnelle, qui correspondent à la reproduction fidèle de constantes identitaires, sociales et éthiques propres des Péruviens.

Interrogés sur le rapport de Ribeyro à la « peruanidad » ainsi que sur l'importance de son enseignement dans le secondaire, la plupart des enseignants s'appuient sur cette capacité du réalisme ribeyrien à illustrer leur réalité pour justifier la valeur classique de Ribeyro, conformément à une tendance qu'Elio Vélez Marquina attribue aussi à d'autres acteurs et institutions qui participent à cette lecture : « Etimológicamente [Ribeyro] responde, también, a [clásico] debido a que es un autor de “clase”; es decir, un autor que es impartido en la *lectio*

⁹¹⁹ PAULS, Alan, *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*, op. cit., p. 19.

⁹²⁰ CYMERMAN, Claude, FELL, Claude (Éds.), *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, op. cit., p. 224.

⁹²¹ Voir SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 198 et suivantes.

universitaria o escolar. Ribeyro no solo es tomado como ejemplo por literatos, sino también por antropólogos y sociólogos debido al fuerte contenido humano de sus relatos, el cual permite un análisis del comportamiento y de la ideología nacionales »⁹²².

En ce sens, l'utilisation du réalisme ribeyrien comme support voire comme excuse pour l'intellection d'une vérité extra-littéraire — historique et/ou identitaire — est à prendre en compte dans le processus de sa classicisation exogène au Pérou puisque la véridicité qu'on attribue à *La palabra del mudo* satisfait aussi bien la curiosité des scientifiques universitaires (« antropólogos », « sociólogos ») que les attentes des enseignants qui s'appuient sur l'exactitude ontologique du « fort contenu humain de ses récits » pour aider leurs élèves à comprendre les méandres de la « peruanidad » : « [es un escritor] que da forma a los fantasmas que pueblan su imaginación y que haciéndolo va dejando aquí y allá marcas de eso tan etéreo, tan difícil de definir, y que es lo peruano »⁹²³, souligne Marco Martos en 1992.

Comment la dominante esthétique retenue par le canon scolaire influence-t-elle l'approche épistémologique du réalisme ribeyrien et pourquoi cette approche contribue-t-elle à sa classicisation ? Nous étudierons dans un premier temps la manière dont les enseignants postulent un lien objectif entre le réalisme ribeyrien et la réalité. La représentation « véridique » d'un même contexte qu'ils côtoient les encourage à penser et à enseigner Ribeyro en tant qu'illustrateur d'une réalité réelle plutôt que créateur d'une réalité fictive. Cette approche de la mimésis, redevable d'une mécompréhension « véridique » de la dominante (néo)réaliste, répond en partie chez le premier Ribeyro à une volonté de doter Lima d'une représentation plus conforme à sa nouvelle physionomie dans les années 1940-1950. Cependant, comme nous le verrons dans un deuxième temps, en envisageant la fiction comme un document qui « révèle » les constantes d'un passé intelligible grâce à *La palabra del mudo*, les enseignants établissent aussi un rapport entre réalisme et histoire. En effet, si le réalisme ribeyrien est considéré par les enseignants comme un support « véridique » voire comme une excuse pour l'intellection d'une vérité historique extra-littéraire, il n'empêche qu'il propose avant tout une image fictionnelle de l'histoire péruvienne qu'il faut circonscrire dans le cadre de l'histoire littéraire péruvienne, notamment en continuité et en rupture avec

⁹²² VÉLEZ MARQUINA, Elio, « “Solo para admiradores”: Ribeyro un clásico moderno », *Los nóveles : revista de literatura*, 2002 [Consulté le 03/08/13 dans: <http://www.losnoveles.net/lectura5.htm>].

⁹²³ MARTOS, Marco, « Ribeyro como referencia » [22/06/92], *Revista*, supplément culturel d'*El Peruano*, Lima, 1992, p. 10.

Las tradiciones de Ricardo Palma. Dans la mesure où la filiation avec cet hypotexte suggère une instrumentalisation de *La palabra del mudo* dans la construction identitaire de l'état-nation, il n'est guère étonnant, comme nous l'aborderons dans un troisième temps, que les enseignants établissent un rapprochement entre réalisme ribeyrien et identité péruvienne. En effet, il apparaît que les sondés valorisent ledit réalisme comme la condition d'une allégorie nationale qui exalte la « peruanidad » à l'opposé d'une littérature qu'ils estiment « étrangérisante » auprès des élèves auxquels il faut transmettre l'amour de la patrie.

La thématization de l'esthétique néoréaliste de « Los gallinazos sin plumas » (1955) par les enseignants et les manuels place la réception scolaire de Ribeyro sous le signe d'un parti pris herméneutique dont nous avons montré qu'il aborde le réalisme ribeyrien comme support de véridicité et non pas de ressemblance. Cette erreur d'appréciation n'attirerait pas notre attention si elle n'impliquait pas une inflexion dans son approche qui, en dernière instance, contribue au processus de classicisation exogène.

En effet, nous postulons que la solidité de la dominante (néo)réaliste s'explique aussi par la fréquence canonisante des lectures scolaires qui considèrent que le réalisme ribeyrien reproduit objectivement la réalité, à l'instar d'E31 : « Creo que [Ribeyro] es la identidad peruana ya que los personajes descritos son de la vida cotidiana. Uno lee sus libros y los encuentra en el camino, no hay diferencia ni exageración en sus relatos »⁹²⁴. Signifiant cette même absence de différence entre les personnages de la fiction et les Péruviens de la vie réelle, d'autres sondés ont recours au champ lexical de la description pour définir le lien mimétique entre texte et extratexte : « muestra » (E2), « describe » (E15), « expresa » (E23), « refleja » (E32)⁹²⁵. Cependant, il apparaît que celui-ci est immédiatement associé au champ lexical de l'intellection dont il devient le corrélat : « Así como él nos *muestra* algunos aspectos de aquel entonces, podemos *analizar* al mismo tiempo la historia de nuestro País » (E23), « Permite *comprender* a un extracto significativo de la sociedad peruana » (E9), « *Refleja* la evolución del hombre ciudadano y el migrante en la urbe limeña, *analiza* su problemática (sentimientos de fracaso, soledad, costumbres que arrastramos desde la colonia y que son perjudiciales » (E32)⁹²⁶.

⁹²⁴ Voir annexe B1.11.

⁹²⁵ *Ibid.*

⁹²⁶ Voir annexe B1.11. Les italiques nous appartiennent.

L'association conceptuelle entre description et intellection⁹²⁷ (mostrar/analizar ; reflejar/analizar) est le pendant d'une herméneutique scolaire qui, considérant qu'« il n'y a pas de différence ou d'exagération dans ses récits courts », estime que le réalisme ribeyrien constitue un moyen pour appréhender la réalité qu'il contient. Si l'on peut attribuer cette confusion à une approche « naïve » (Lafarge) de la mimésis qui relève d'une lacune dans leur formation⁹²⁸ et d'une tendance propre à la postmodernité où « la frontière entre la réalité historique et la réalité fictionnelle [s'efface], et que cet effacement est le résultat dans une certaine mesure de la pratique de beaucoup de romanciers actuels qui conçoivent des trames [...] à partir de situations réelles et non pas de situations imaginaires »⁹²⁹, il n'empêche qu'elle nous interroge en amont sur le rapport de l'esthétique retenue par le premier Ribeyro et la réalité qu'il cherchait plutôt à transposer afin de comprendre si ce lien que les enseignants établissent entre réalisme et connaissance est fondé.

L'impression qu'ont les enseignants sondés de pouvoir « connaître » la réalité de l'époque représentée dans la dominante (néo)réaliste s'explique par la méthode de travail et les matériaux utilisés pour construire *La palabra del mudo* et en particulier « Los gallinazos sin plumas » (1955). En effet, dans une lettre du 5 avril 1954 à son frère Juan Antonio, un an avant la publication du récit court ultérieurement canonisé, Ribeyro est demandeur de certains éléments réels qui, pour l'idéologie réaliste, constituent autant de preuves de la contiguïté entre texte et extratexte, autrement dit, des outils qui renforcent l'« effet de réel » (Barthes) : « Te agradecería que me suministres anécdotas del barrio, cosas que hayas visto últimamente entre la gente del pueblo (obreros, panaderos, choferes, etc.) por insignificantes que sean. Necesito cosas concretas para estimular mi imaginación. Preferiría esos pequeños dramas de

⁹²⁷ « La clase media con todas sus características —el desencanto, la lucha por la supervivencia cotidiana, la frustración, los sueños no realizados—, fue la materia de la que hizo su gran obra. Gracias a los cuentos de Ribeyro hoy podemos conocer y reconocer el alma de algunos limeños y sus aventuras no resueltas » (CUETO, Alonso, « Palabras en el tiempo » [1994], in TENORIO REQUEJO, Néstor, *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida, op. cit.*, p. 50.

⁹²⁸ Par exemple, E15 pense que le réalisme est une nécessité et non pas une construction historique qui est tout simplement « échue » à Ribeyro : « Creo que Ribeyro [debe ser enseñado] en las instituciones debido a la corriente que representa “realismo” [sic], este movimiento describe la realidad del Perú en algunos estratos sociales de forma directa. [...] no todos serán realistas[,] algunos incursionan en diversas corriente[.] a él le tocó ésa... » (E15) (voir annexe B1.11). C'est nous qui soulignons.

⁹²⁹ SALDAÑA, Alfredo, « Notas para una crítica del nacionalismo cultural », in ROMERO TOBAR, Leonardo (Éd.), *Literatura y nación: la emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, p. 110-111. La traduction nous appartient.

vecindad a los que nos tienen acostumbrados las noticias de la policía. Dejo esto a tu elección, pero reclamo prisa »⁹³⁰.

Le réalisme auquel aspire Ribeyro ne juge vraisemblable que ce qui s'inspire de l'observation en tant que gage de véridicité (« cosas que hayas visto »). Les éléments de la réalité péruvienne à transposer dans la fiction de ce premier recueil écrit en Europe doivent répondre au critère de leur concrétion (« necesito cosas concretas ») car il s'agit de placer des « mimèmes »⁹³¹ (Schaeffer) qui produisent l'illusion esthétique de la réalité, c'est-à-dire celle de l'objectivité, que Ribeyro associera d'ailleurs aussi à la distance géographique (« [...] es probable que su distanciamiento le haya beneficiado como escritor en cuanto le ha permitido describir el proceso peruano con mayor objetividad »⁹³²) mais aussi à une injonction personnelle (« en los primeros libros, me sentí un poco con cierta responsabilidad de reflejar en literatura la realidad del país »⁹³³). Il s'agit, en effet, d'ancrer le récit dans un espace-temps qui garantisse sa vraisemblance notamment par rapport à un lecteur péruvien comme il insiste la même année dans une lettre à Juan Antonio du 28 janvier 1954 : « El gran error de mis cuentos anteriores es que no transcurrían en ningún sitio, que sus personajes carecían de nacionalidad, estaban desarraigados del paisaje y de la tierra. Todo quedaba, entonces, librado al estilo o al ingenio de la tesis. Ahora el estilo o el ingenio son cosas adjetivas, lo que interesa primordialmente es el problema humano que se plantea en un lugar y en un tiempo concretos »⁹³⁴.

Dans cet effort pour rapprocher la fiction au plus près d'un contexte lointain, la composante populaire — que l'on retrouve chez les enfants pauvres et exploités qui travaillent dans la décharge de « Los gallinazos sin plumas » (1955) — semble indispensable pour signifier l'authenticité de la mimésis. D'ailleurs, cette alliance entre fiction réaliste et réalité réelle est palpable au moment-même de l'écriture du récit court : « Tengo la impresión de que “Los gallinazos sin plumas” es el mejor cuento que he escrito hasta ahora. [...] Frente a mí, en el café Le Petit Cluny, donde escribía, había un espejo. Me sorprendí haciendo muecas de

⁹³⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Madrid, 05/04/54], *op. cit.*, p. 53-54.

⁹³¹ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 198.

⁹³² HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, *op. cit.*, p. 12.

⁹³³ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par WEISS, Jason, « Entrevista a Julio Ramón Ribeyro » [15/06/94], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 269.

⁹³⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, [Paris, 28/01/54], *op. cit.*, p. 43.

cólera, de asco, de frío, según el curso de lo que escribía »⁹³⁵. Par conséquent, la matière première de la dominante (néo)réaliste présidée par « Los gallinazos sin plumas » est intentionnellement puisée de la réalité péruvienne comme il le confirme plus tard : « Ahora, en lo que respecta al inventario de temas que dices que yo había elaborado en esa época, era más bien un inventario de situaciones o de personajes que de temas realmente novelescos »⁹³⁶. Point d'invention détachée de la réalité, qui plus est, péruvienne : le premier Ribeyro dresse un « inventaire » qui écarte le romanesque, associé à un artifice inefficace, de son besoin de vraisemblance réaliste.

Il en découle qu'en établissant un rapport entre réalisme et connaissance, les enseignants actualisent au sens large le fonctionnement de toute mimésis réaliste mais ils pressentent aussi, comme le remarque James Higgins, sa capacité à saisir des « constantes historiques » : « la narrativa de Ribeyro registra los cambios socio-económicos de los años 40 y 50, [captando] también las constantes de la vida nacional y [ofreciéndonos] la imagen de una sociedad que, paradójicamente, sigue esencialmente igual a pesar de esos cambios »⁹³⁷. En effet, si « Los gallinazos sin plumas » (1955) constitue le récit court classique de Ribeyro — le plus lu, le plus exploité en cours —, c'est aussi parce que l'esthétique néoréaliste, fabriquée intentionnellement en amont à partir d'éléments véridiques, permet la connaissance d'éléments extratextuels que la réception actualise comme autant de constantes historiques dans le présent de réception jusqu'aujourd'hui puisque, comme le souligne Ribeyro dans un entretien avec Wolfgang A. Luchting en 1977 : « la literatura que quiera ser realista no debe ser nunca intemporal pues la realidad no existe fuera del tiempo »⁹³⁸. Ainsi, la corrélation établie par les enseignants entre description et intellection s'explique d'abord par sa capacité artistique à saisir une essence transhistorique, même s'il a cependant l'impression de ne l'avoir appréhendée que circonstanciellement, par exemple, en 1988 :

Ahora, en lo que respecta al inventario de temas que dices que yo había elaborado en esa época, era más bien un inventario de situaciones o de personajes que de temas realmente novelescos. Situaciones y personajes, por otra parte, que han cambiado mucho. Es decir, Lima se ha transformado en tal forma que han aparecido nuevas situaciones y nuevos personajes. O,

⁹³⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 05/10/54], *op. cit.*, p. 39-40.

⁹³⁶ *Id.*, interviewé par ORELLANA, Carlos, « Ribeyro, Lima y un cigarrillo » [1988], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, *op. cit.*, p. 217.

⁹³⁷ HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, *op. cit.*, p. 61.

⁹³⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par LUCHTING, Wolfgang A., « El encanto de la burguesía es discreto », *Escritores peruanos: qué piensan, qué dicen*, *op. cit.*, p. 49-50.

sencillamente, se han hipertrofiado. Por ejemplo, en el libro de cuentos ya citado, *Los gallinazos sin plumas*, existen pequeños delincuentes, pequeños raterillos, mientras que ahora hay bandas organizadas de asaltantes que efectúan sus atracos con los medios más modernos del gansterismo. También en ese libro aparece un pequeñísimo traficante de cocaína; No está explícito, pero sí intuye. Y ahora estos ya no son pequeños traficantes sino magnates, los grandes padrinos del tráfico de drogas. También en *Los gallinazos sin plumas* había unos muchachos que recogían basura, dos, de un muladar. Ahora son decenas de miles que lo hacen y de gigantescos muladares. Antes esos muchachos recogían lo que podía comer un cerdo, ahora se recoge en los muladares en forma industrial todo lo que se puede comercializar⁹³⁹.

Interviewé par Carlos Orellana en 1988, Ribeyro est persuadé que sa représentation réaliste de Lima dans les années 1950 n'est plus d'actualité (« situaciones y personajes [...] que han cambiado mucho »). Cependant, alors qu'il insiste sur l'inadéquation présente de sa fiction avec la réalité, sa réponse révèle au contraire toute la portée transhistorique qui consacre *Los gallinazos sin plumas* (1955) en tant que classique puisque, justement, « ce que dit précisément le mot “ classique ”, c'est que la durée pendant laquelle une œuvre communique directement son sens est par principe illimitée »⁹⁴⁰. En effet, par un jeu d'oppositions et d'hyperboles entre le passé représenté et le présent de réception, Ribeyro s'efforce de démontrer que la réalité s'est modifiée au point que la fiction n'est plus un miroir vraisemblable : il n'y a plus des « petits délinquants, petits voleurs » mais des « bandes organisées de bandits », ni de « trafiquant[s] de cocaïne » puisqu'il existe des « grands parrains du trafic de drogues », ou encore de rares ramasseurs d'ordures dans les « dépotoirs » car à présent « on ramasse dans les dépotoirs de manière industrielle tout ce qu'on peut revendre ». L'hypertrophie de réalité (« se han hipertrofiado ») dépasse certes la transposition réaliste de ces « choses concrètes » qu'il demandait à son frère en 1954 pour écrire le recueil mais ce n'est pas parce que ces phénomènes se sont décuplés qu'ils ont disparu.

Tant s'en faut puisque leur accroissement ne fait que signifier leur permanence en tant que constantes sociales et qu'en 1999, une cinquantaine d'années après sa publication, Sonia Luz Carrillo estime qu'il s'agit toujours d'une « fresque des problèmes du pays [...] qui se sont aggravés à la fin de ce siècle »⁹⁴¹. Le rapport qu'établissent les enseignants entre réalisme

⁹³⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par ORELLANA, Carlos, « Ribeyro, Lima y un cigarrillo » [1988], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 217.

⁹⁴⁰ GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, op. cit., p. 311.

⁹⁴¹ CARRILLO, Sonia Luz, « Ribeyro y su público », *Alma Mater : revista de investigación*, op. cit., p. 101. La traduction nous appartient.

et compréhension de l'histoire se justifie donc par la représentation de constantes transhistoriques qui, par ailleurs, fondent la classicité de ce récit court-phare et *a fortiori* contribuent à asseoir celle de Ribeyro dans le canon scolaire. Autrement dit, en l'occurrence, la « modernité » de Ribeyro en tant que classique repose sur la pertinence constante des problématiques qu'il actualise indépendamment de l'époque. Lesdites constantes portent surtout un parallèle entre « la modernisation des années 40 et 50 [...] comme un processus dans lequel l'élite traditionnelle fut remplacée par une classe commerçante plus dynamique et entreprenante et qui [vécut] la transition d'une société traditionnelle, pré-capitaliste, vers une société livrée au développement capitaliste »⁹⁴² et les à-présent successifs depuis 1955 qui actualisent Ribeyro dans des contextes où ces phénomènes se sont prolongés ou amplifiés, comme le confirme Miguel Gutiérrez :

Ribeyro, contra la secular mentira del discurso oficial y de todas las ilusiones desarrollistas y/o reformistas, ha revelado de manera radical un hecho históricamente cierto dentro del contexto en que se desarrollan sus ficciones: el fracaso general de la sociedad peruana, como país y como nación aún desintegrada; pero, por otro lado, su obra nos propone una visión mutilada de la realidad en su dimensión temporal: sus personajes y grupos humanos se hallan agobiados por el pasado y un presente que carece de perspectivas, a no ser en una formación mítica que no es movimiento, avance y transformación concretos, sino reiteración y circularidad⁹⁴³.

À chaque lecture, les travers historiques représentés par l'esthétique réaliste du premier recueil sont confrontés à l'aune du contexte renouvelé où, selon Gutiérrez, le lecteur constate leur actualité au sein d'un véritable cercle vicieux (« reiteración y circularidad »). Ainsi, l'immobilisme politique et social autour de certains travers historiques est-il signifié par l'étonnante ressemblance entre fiction et présent sur le plan diachronique. Autrement dit, si les enseignants associent description et intellection de l'histoire par le biais du réalisme ribeyrien, c'est parce que, d'une part, ce dernier « reflète la ville et les valeurs dénaturées du capitalisme ou bien, pour être plus exact[s], du capitalisme incontrôlé qui a cours dans les pays du Tiers-Monde »⁹⁴⁴, mais aussi parce qu'il propose avant tout une image fictionnelle de l'histoire péruvienne — le passé des années 1940-1950 — qu'il faut comprendre à la lumière

⁹⁴² HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, op. cit., p. 16. La traduction nous appartient.

⁹⁴³ GUTIÉRREZ, Miguel, *Ribeyro en dos ensayos*, Lima, Editorial San Marcos, 1999, p. 53.

⁹⁴⁴ HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, op. cit., p. 31. La traduction nous appartient.

des rapports entre littérature et construction de l'état-nation dans l'institution scolaire. Les points de convergence entre *Las tradiciones* de Ricardo Palma et *La palabra del mudo* de Ribeyro, amplement étudiés par Eva María Valero, permettent de comprendre cette articulation entre d'une part réalisme/histoire et d'autre part réalisme/identité nationale dans les réponses apportées par les enseignants.

En effet, comme nous l'avons vu, il s'avère que les sondés estiment que l'on peut connaître l'histoire par la fiction réaliste et, plus précisément, que le contenu de cette histoire est essentiellement identitaire (« El mejor cuento de [la] identidad peruana », E20; « Porque para mí es el representante de la identidad peruana », E24; « El mejor cuento de [la] identidad peruana [sic], E20), puisqu'il porte sur un caractère, une idiosyncrasie, une sensibilité et/ou un comportement proprement péruviens selon eux : « [Representa] la inseguridad, los complejos, prejuicios del peruano promedio, el de la clase media a baja » (E6), « La obra literaria de Ribeyro está relacionada con las costumbres e idiosincrasia del ciudadano peruano » (E16), « Ribeyro propone [...] una sensibilidad y un humor —producto, digamos, bien peruano », « Muestra tradiciones y cosmovisiones del actuar peruano » (E2), « Refleja [...] sentimientos de fracaso, soledad, costumbres que arrastramos desde la colonia y que son perjudiciales » (E32).

Le rôle de l'école dans la construction de la nation comme une totalité homogène et démocratique peut expliquer en partie cette perception d'un réalisme identitaire chez Ribeyro, d'autant plus qu'au Pérou, comme ailleurs en Amérique latine, les corpus scolaires retenus sont souvent teintés de nationalisme puisque l'Etat s'efforce d'imprimer, voire d'imposer un sentiment d'appartenance à une « communauté imaginaire »⁹⁴⁵ (Anderson) dans la mesure où celle-ci est toujours en train de se consolider. En effet, comme le confirme Gregory Jusdanis, « la mission ultime du nationalisme correspond à l'établissement et au renforcement d'un état autonome [et] la construction d'une nation implique l'invention de récits collectifs, l'homogénéisation des différences ethniques, et la conversion des citoyens à l'idéologie d'une communauté imaginaire »⁹⁴⁶.

⁹⁴⁵ ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2002, p. 19.

⁹⁴⁶ JUSDANIS, Gregory, *Belated modernity and aesthetic culture : inventing national literature*, vol. 81, Minneapolis/Oxford, University of Minnesota Press, 1991, p. 28. La traduction nous appartient.

En ce sens, dans la mesure où « la littérature assume des fonctions formatives et de légitimation, en s'installant tant dans un processus de construction de nouvelles réalités (celui de la nation en dernière instance), que dans la séquence inverse qui interprète le sens du passé (c'est-à-dire de l'histoire nationale) »⁹⁴⁷, la teneur de ces réponses nous invite à penser les rapports entre réalisme et identité non plus en des termes strictement mimétiques mais plutôt historiques voire politiques en nous appuyant, comme nous l'avons dit, sur les éléments de comparaison entre *La palabra del mudo* et *Las tradiciones* de Ricardo Palma fournis notamment par les travaux d'Eva María Valero.

Publiés sur une période de soixante-dix ans à partir de 1872, les « tradiciones » sont des récits courts à vocation historique qui romancent le passé colonial et incasique péruvien. Palma, poète et journaliste, avait aussi besoin de « choses concrètes » pour recréer ces univers révolus dans ce genre qui, selon Julio Ortega, propose une « un va-et-vient entre la fable et l'histoire, le présent et le passé, entre l'expérience et la conscience, entre les paradigmes fabuleux et les séquences historiques [...], entre la culture et la tradition et la nation comme identité »⁹⁴⁸. En effet, les *Tradiciones* ont contribué à la fondation d'un imaginaire national pendant la première construction de l'état-nation péruvien au XIX^{ème} siècle puisque, comme le souligne Antonio Cornejo Polar : « [Palma fue] el encargado de vencer la timidez histórica del costumbrismo, dotándolo del sentimiento de tradición que nunca tuvo, y por esa vía termina siendo el *fundador de una conciencia histórica* que define por largo tiempo la imagen del proceso formativo de la nacionalidad »⁹⁴⁹.

Ribeyro, d'ailleurs, dans son article « Gracias, viejo socarrón » (1981) publié dans la revue *Debate*, reconnaît sa dette envers celui qu'il estime aussi avoir été capable de recréer un passé autrement insaisissable et par là même de l'inventer pour ses lecteurs : « sin las *Tradiciones* nos sería difícil, por no decir imposible imaginar nuestro pasado desde la Conquista hasta la Emancipación. Estaríamos huérfanos del período más próximo y significativo de nuestra historia milenaria »⁹⁵⁰. C'est sur ce rôle de fondateur qu'Eva María Valero s'appuie pour comparer son œuvre avec celle de Ribeyro qui, presque un siècle après,

⁹⁴⁷ CORNEJO POLAR, Antonio, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1989, p. 18. La traduction nous appartient.

⁹⁴⁸ ORTEGA, Julio, « Para una relectura crítica de Palma », in PALMA, Ricardo, *Tradiciones peruanas*, Madrid, Archivos, n° 23, CSIC, 1993, p. 24. La traduction nous appartient.

⁹⁴⁹ CORNEJO POLAR, Antonio, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, op. cit., p. 61.

⁹⁵⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, « Gracias, viejo socarrón », *Debate* [11/81], n° 11, Lima, 1981, p. 69.

opère en l'occurrence une re-fondation fictionnelle de la capitale⁹⁵¹ puisque l'image palmienne était presque restée intacte⁹⁵² jusqu'aux années 1950-1960. En effet, si « depuis la fin du [XIX^{ème}] siècle, on accorda à Palma le titre de fondateur littéraire de la ville de capitale, ou de chroniqueur classique de la Lima du passé »⁹⁵³, Ribeyro, en revanche, « mérite le titre de deuxième fondateur de la ville (le fondateur de la Lima problématique et transformée), car il a créé un *corpus* littéraire d'entité dans lequel sont représentées toutes les couches sociales »⁹⁵⁴.

Ainsi, puisque l'école péruvienne est censée véhiculer des représentations identitaires qui renforcent le sentiment national conformément à son rôle dans la formation de l'« élève-patriote »⁹⁵⁵, il n'est guère étonnant que Palma et Ribeyro soient devenus des classiques scolaires puisque leurs représentations totalisantes et essentialisantes de la société facilitent aux plus jeunes la compréhension de l'histoire par la littérature. Ces deux œuvres

⁹⁵¹ « Entre la fundación de la *ciudad mítica* por Ricardo Palma y la fundación de la *ciudad mestiza* por Ribeyro, o si se prefiere, entre la creación literaria de la ciudad colonial —la Ciudad de los Reyes— y la de la ciudad industrial —“Lima, la horrible”—, la tradición de una “Lima que se va” evoluciona desde su funcionalidad para la creación de la *leyenda urbana* hasta su utilización como medio para la *disolución del mito* en el seno de la Lima transformada » (VALERO, Eva María, *Lima en la tradición literaria del Perú*, *op. cit.*, p. 230).

⁹⁵² « La generación de Palma elabora la imagen social de la colonia a través de un vasto, insistente y compacto ejercicio de la imaginación literaria y termina por imponerla a amplísimos sectores nacionales por un extenso periodo. Es sintomático que todavía en 1964, Sebastián Salazar Bondy se sintiera obligado a polemizar con la visión palmista de Lima y —más ampliamente— con su versión de la historia nacional » (CORNEJO POLAR, Antonio, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, *op. cit.*, p. 58).

⁹⁵³ VALERO, Eva María, *Lima en la tradición literaria del Perú*, *op. cit.*, p. 96. La traduction nous appartient.

⁹⁵⁴ *Id.*, *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, thèse sous la direction de José Carlos Rovira Soler soutenue à l'Université d'Alicante, *op. cit.*, p. 210 [Consulté le 13/09/13 dans : <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/4107>]. La traduction nous appartient.

⁹⁵⁵ Nous utilisons le terme d'« élève-patriote » pour résumer l'importance du nationalisme dans la formation des apprenants péruviens auxquels on fait lire l'œuvre de Ribeyro parce qu'on estime qu'elle renforce un sentiment identitaire. En effet, comme le souligne Fiona Wilson dans un panorama de l'école péruvienne des années 1950 jusqu'aux années 2000, le patriotisme a toujours eu partie liée avec l'école puisqu'il s'agissait d'abord de renforcer un *statu quo* politique puis de permettre aux indigènes une ascension sociale. Ainsi, les traits identitaires mis en valeur par le corpus réaliste suscitent naturellement une exaltation nationaliste car il y a superposition entre la capacité de Ribeyro à fixer une essence transhistorique et l'impératif institutionnel d'instiller l'amour de la patrie : « Jusqu'aux années 1960, l'école [péruvienne] était considérée par certains comme “le seul organisme d'État de la culture nationale” dans les provinces [...]. Pour les élites provinciales, l'école et la “patria” se renforçaient mutuellement afin de conserver une société stratifiée qui soulignait une distinction permanente fondée sur l'appartenance raciale [...]. Dans les communautés autochtones/paysannes, George Primov souligne que pendant les années 1970 les enseignants étaient perçus comme [...] des “émissaires” dont la tâche était de transmettre les connaissances qui étaient devenues le monopole des “mestizos” et qui servaient à la domination ethnique. Dans les années 1980, même si on considérait les écoles comme des “boîtes noires” qui contenaient la modernité dans le centre-ville, il s'agissait aussi de “tremplins” pour propulser les enfants autochtones loin de la campagne afin de devenir « quelqu'un ». L'éducation était le moyen de parvenir à la citoyenneté, de faire partie d'une politique et d'une société nationale » (WILSON, Fiona, « Transcending Race ? Schoolteachers and political militancy in andean Peru, 1970-2000 », *Journal of Latin American Studies*, vol. 39, n° 4, novembre, 2007, p. 720 [Consulté le 09/03/13 dans : <http://www.jstor.org/stable/40056582>]. La traduction nous appartient.

monumentales permettent aux élèves de lire un passé mais surtout de *se* lire dans le miroir de la fiction à la recherche d'une explication des ressorts qui ont conduit à façonner leur présent, car, d'après Patrick Imbert « dans le cadre de l'idéologie positive qui célèbre l'invention de l'État-nation, la littérature sert à produire un canon qui impose la façon dont il faut se voir et dont il faut écrire cette manière de se voir »⁹⁵⁶. En ce sens, si Palma était pour Riva-Agüero « le représentant le plus authentique du caractère péruvien, [...] l'écrivain représentatif de nos créoles »⁹⁵⁷, il n'est guère étonnant que l'on retrouve cette même identification chez les enseignants (« Es un autor representativo del Perú », E13; « El mejor cuento de la identidad peruana [*sic*] », E20 ; « Creo que es la identidad peruana », E31) puisque ce corpus contribue à créer une image intelligible de l'identité péruvienne comme le fruit d'un processus historique que la fiction réaliste éclaire.

Par conséquent, l'insertion de la dominante (néo)réaliste dans le canon scolaire pose aujourd'hui la question de la fonction et de la vigueur du canon national péruvien, malgré les débats théoriques suscités par Harold Bloom dans *Le canon occidental* (1994) ou les thèses de Bernat Castany Prado qui soutiennent l'existence actuelle d'une « literatura posnacional »⁹⁵⁸. L'école canonise le réalisme ribeyrien grâce à une lecture identitaire puisque, à l'instar de *Las tradiciones*, un certain versant de *La palabra del mudo* permet l'exposition de constantes historiques qui ont formé la « peruanidad » et que cette exposition elle-même suscite un transfert de reconnaissance car elle relie le lecteur-enseignant, et *a fortiori* le lecteur-élève, à une communauté politique. Cependant, à regarder de plus près, le contenu de cette identité fictionnalisée chez Ribeyro d'après les enseignants porte sur des qualités négatives (« [Representa] la inseguridad, los complejos, prejuicios del peruano promedio, el de la clase media a baja », E6; « Refleja [...] sentimientos de fracaso, soledad, costumbres que arrastramos desde la colonia y que son perjudiciales », E32).

Comment expliquer alors que le réalisme identitaire qui justifie l'intégration de ce corpus dans la pratique scolaire puisse être défavorable à l'image de la nation ? Cette apparente contradiction ne peut se comprendre qu'à la lumière du retour critique que les

⁹⁵⁶ IMBERT, Patrick, « État-nation, canon littéraire, conscience de l'exclusion et postmodernité », Montréal, *Études littéraires*, vol. 33, n° 1, automne 2000 - hiver 2001, 2001, p. 67 [Consulté le 27/02/13 dans: <http://id.erudit.org/iderudit/501278ar>].

⁹⁵⁷ RIVA-AGÜERO, José de la, cité dans GARCÍA-BEDOYA, Carlos, « El canon literario peruano », *Letras: órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*, op. cit., p. 13. La traduction nous appartient.

⁹⁵⁸ Voir CASTANY PRADO, Bernat, *Literatura posnacional*, op. cit., p. 263.

enseignants encouragent à partir de la dominante (néo)réaliste puisque ces tares, si péruviennes soient-elles, sont présentées comme les composantes d'une « peruanidad » problématique, comme le souligne aussi Elio Vélez Marquina : « Los cuentos de Ribeyro permiten el conocimiento de una sociedad peruana (acaso latinoamericana) fragmentada y dentro de esa fragmentación, problemática »⁹⁵⁹.

L'exemple d' « Alienación » (1975) est à ce propos éloquent car son « réalisme identitaire » en fait le deuxième récit court le plus étudié⁹⁶⁰ (21,2%) et le deuxième récit court le plus présent dans les manuels⁹⁶¹ (27,3%) dans la mesure où il permet de mettre à jour un travers national en particulier, le racisme. Ce récit classicisé par l'institution scolaire qu'Efraín Kristal définit en tant que « document profond qui nous aidera à comprendre un aspect essentiel de la culture péruvienne actuelle »⁹⁶², raconte l'histoire de Roberto López : « un zambo [que] quería parecerse cada vez menos a un zaguero de Alianza Lima y cada vez más a un rubio de Filadelfia »⁹⁶³. L'histoire de cette aliénation physique et culturelle contient une réflexion moralisante indiquée par le sous-titre (« cuento edificante seguido de breve colofón ») autour des dangers du reniement de l'identité propre au détriment de celle de l'étranger, notamment nord-américain, puisque « si d'une part [“ Alienación ”] nous montre un Pérou qui ne change pas, il faut aussi le lire dans le contexte de modernisation des années 40 et 50, dans la mesure où [le récit] reflète un aspect de ce processus, l'influence croissante de l'impérialisme économique et culturel des États-Unis »⁹⁶⁴.

En ce sens, c'est certainement à « Alienación » que les enseignants songent lorsqu'ils affirment, à l'instar d'E32, que Ribeyro « reflète [...] les sentiments de défaite, de solitude, des habitudes que nous traînons depuis l'époque coloniale et qui sont préjudiciables »⁹⁶⁵. Par conséquent, la fierté nationale qu'il suscite — « [...] porque es un gran ejemplo de figura representativa (de su tierra, para el mundo) » (E1) — n'est pas contradictoire avec l'utilisation

⁹⁵⁹ VÉLEZ MARQUINA, Elio, « “Solo para admiradores”: Ribeyro un clásico moderno », *Los nóveles : revista de literatura*, *op. cit.*.

⁹⁶⁰ Voir annexe B1.5.

⁹⁶¹ Voir annexe B1.6.

⁹⁶² KRISTAL, Efraín, « El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro » [1984], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 148. La traduction nous appartient.

⁹⁶³ RIBEYRO, Julio Ramón, « Alienación (cuento edificante seguido de breve colofón) », *Cuentos completos*, *op. cit.*, p. 452.

⁹⁶⁴ HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, *op. cit.*, p. 111. La traduction nous appartient.

⁹⁶⁵ Voir annexe B1.11. La traduction nous appartient.

d'un récit court qui dénonce l'aliénation comme un corrélat du racisme puisqu'elle coexiste avec un regard critique qui englobe ce travers dans une « peruanidad » problématique (« arrastramos », « perjudiciales »). Ainsi, l'identification du racisme ambiant à partir de la lecture d'« Alienación » n'entame pas la jouissance que produit la reconnaissance d'un soi collectif dans la fiction puisque Ribeyro est récompensé par l'admiration des enseignants lorsqu'ils corroborent l'adéquation entre texte et réalité. L'auteur de *La palabra del mudo* est bel et bien le « [deuxième] fondateur de la Lima problématique et transformée »⁹⁶⁶ puisque, grâce à « Alienación », il prolonge la première fondation imaginaire de la capitale discriminante chez Palma « [pour lequel] tout se reflét[ait] dans les rues d'une ville qui commence à crier son égoïsme national, ses terribles préjugés de classe, son hypocrisie et son racisme »⁹⁶⁷. À ce propos, en 1986, dans un entretien à plusieurs voix, Ribeyro et Bryce Echenique échangent sur l'actualité de la thématique du racisme à partir de ce récit court, actualité qui pose aussi la question du classique :

Alfredo Bryce Echenique: [...] Pero tú también tienes, Julio, otro cuento de barrio: "Alienación". Es un cuento maravilloso y terrible. [...] Uno de los protagonistas, el zambo López, de tanto querer ser gringo, muere en Corea. La otra, de ser la hembra y la reina del barrio, termina siendo una chola de mierda en los Estados Unidos [...]. / Julio Ramón Ribeyro: En esa época era una obsesión no ser cholo. El predominio de la sociedad blanca y de sus valores era muy fuerte. Todos querían integrarse a ese mundo. Yo creo que ese fenómeno ya está desapareciendo un poco. / Alfredo Bryce Echenique: Yo no estoy muy seguro de eso, Julio. En la Lima actual hay mucha gente que suspira por ser gringa. Yo diría que cada vez hay más *misses* y menos tapadas. Cada vez hay más secretarias bilingües que quieren saber inglés, sin saber todavía castellano⁹⁶⁸.

Il est étonnant de constater combien les réponses de Ribeyro lors de cet entretien de 1986 annoncent celles qu'il donnera à Carlos Orellana en 1988. En effet, Ribeyro considérait en 1988 que les constantes historiques que son œuvre avait mises à jour n'étaient plus conformes à la réalité actuelle puisqu'il y avait « hypertrophie » des phénomènes et nous avons montré qu'au contraire cet accroissement corroborait sa capacité à avoir représenté fidèlement des tendances sociales qui s'étaient perpétuées. Deux ans plus tôt, en 1986,

⁹⁶⁶ VALERO, Eva María, *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, thèse sous la direction de José Carlos Rovira Soler soutenue à l'Université d'Alicante, *op. cit.*, p. 210 [Consulté le 13/09/13 dans : <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/4107>]. La traduction nous appartient.

⁹⁶⁷ BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, « Para volver a Palma », in PALMA, Ricardo, *Tradiciones peruanas*, Madrid, Archivos, CSIC, 1993, p. 18. La traduction nous appartient.

⁹⁶⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto, SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo et SARDÓN, José Luis, « Las letras nuestras de cada día » [1986], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, *op. cit.*, p. 120.

Ribeyro considère pareillement que l'aliénation identitaire que subissent de nombreux Péruviens à vouloir devenir des « gringos » est un fait qui appartient à un passé révolu. Or, Bryce Echenique s'empresse de le détromper en précisant, non sans un certain humour teinté de classisme, qu'il existe aujourd'hui plus de jeunes « secrétaires bilingues qui veulent apprendre l'anglais, sans savoir parler encore espagnol » et moins de « tapadas », c'est-à-dire moins de liménéennes de « pure souche » dans la lignée de ce personnage colonial.

Ribeyro a peut-être l'impression de refléter une réalité qui n'est pas actuelle mais la constante identitaire du racisme soulignée par son collègue confirme qu'il s'est saisi d'un sujet intemporel, c'est-à-dire, « classique » dans l'imaginaire péruvien puisque, comme le remarque Víctor Vich : « el ejercicio del poder es una representación constante que se encuentra directamente relacionada con el problema de las jerarquizaciones raciales y las desigualdades económicas, esto es con la estratificación racial y clasista existente en el país »⁹⁶⁹. Ainsi, dans les années 1950, à l'époque où se déroule l'histoire de Roberto López, ainsi qu'en 1975, date de publication d'« Alienación », et en 1986, lors de cet entretien collectif, le racisme persiste comme un trait identitaire de la « peruanidad », raison pour laquelle les enseignants continuent d'utiliser ce texte-miroir pour susciter un retour critique chez les élèves car, comme le souligne James Higgins : « si la narrativa de Ribeyro registra los cambios socio-económicos de los años 40 y 50, capta también las constantes de la vida nacional y nos ofrece la imagen de una sociedad que, paradójicamente, sigue esencialmente igual a pesar de esos cambios, una sociedad que, en palabras de Julio Ortega, “se moderniza sin democratizarse” »⁹⁷⁰.

Plus largement, enfin, les sondés valorisent la mise en fiction de ces constantes identitaires comme la condition d'une allégorie nationale qui exalte la « peruanidad » à l'opposé d'une littérature qu'ils estiment « étrangérisante » auprès des élèves auxquels il faut transmettre l'amour de la patrie. Cette lecture nationaliste du réalisme ribeyrien repose non pas tant sur la transcription fidèle de ces constantes mais plutôt sur un point de vue, une sensibilité propre à Ribeyro qui véhicule une essence partagée par d'autres Péruviens comme le rappelle Sonia Luz Carrillo :

⁹⁶⁹ VICH, Víctor, « Julio Ramón Ribeyro: el desencanto que denuncia », *Chasqui: boletín cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores*, 3^{ème} année, n° 6, Lima, février, 2005, p. 5.

⁹⁷⁰ HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, op. cit., p. 61.

Hay una serie de elementos en su vida, que transmitidos por el autor implícito, se han convertido en perspectiva en su obra, conforman un sentido de *lo nacional*, [...] porque como él opina en distintos momentos, “La nacionalidad no la aporta uno en los tema, *sino en la manera de ver las cosas. En la sensibilidad*”. Esa sensibilidad, en su doble dimensión de manera de sentir y construcción de sentido, halla su ocasión en temas hondamente vividos y por ello aptos para convocar rápidamente la atención y el afecto⁹⁷¹.

La lecture de Carrillo explique l'identification nationaliste non plus par rapport aux sujets abordés mais par rapport au regard et à la « *manera de ver las cosas* » qui transparaît dans son œuvre. Dans le cas d'« Alienación » (1975), il s'agit en l'occurrence d'un récit « particulièrement à même de dire, ou plutôt de nous faire *voir*, quels sont les enjeux scopiques qui fondent la société péruvienne postcoloniale et qui tourmentent ces sujets dont le métissage est vécu comme une douloureuse scission que l'œil d'autrui s'applique à creuser »⁹⁷². En effet, la capacité de Ribeyro à transmettre un *ethos* péruvien repose ici sur l'importance accordée « au rôle du regard dans l'interperception et l'autoperception des classes sociales au Pérou, aussi bien dans les années 1950 qu'aujourd'hui, qui s'examinent, d'une part, à la recherche d'une blancheur réelle ou fantasmée et, d'autre part, à la recherche d'une matité dermique ou sociale à détruire »⁹⁷³.

En ce sens, l'identification avec le racisme comme travers national passe par la reconnaissance d'un attachement négatif associé à « *lo nuestro* » (« Porque como peruanos debemos conocer y valorar lo nuestro » (E5). Cependant, cette reconnaissance n'est possible que grâce à une mise à distance critique qui contribue à une pédagogie de la différence entre le domaine national et l'étranger où les contours du premier sont délimités par contraste avec ce dernier : « Porque como él, hay muchos escritores que no son conocidos porque a las personas les gusta leer más de escritores extranjeros, que sin quitarles el mérito que se merecen, logran fijar la atención más en ellos que en nuestros compatriotas » (E17), « Es importante que enseñemos a valorar a nuestros estudiantes nuestra literatura, es decir, que conozcan que tenemos una contribución literaria digna para ser leída » (E28).

⁹⁷¹ CARRILLO, Sonia Luz, « Ribeyro y su público », *Alma Mater: revista de investigación*, op. cit., p. 101.

⁹⁷² BAUDRY, Paul, « Regards voleurs et regards volés : de la captation scopique dans “ Alienación (*Cuento edificante seguido de breve colofón*) ” (1975) de Julio Ramón Ribeyro », in LAKHDARI, Sadi et ENACHE, Irina (Éds.), “ *On est prié de ne pas fermer les yeux* ”. *Le regard : voir, se voir et être vu dans la littérature hispanique contemporaine*, Paris, Indigo, 2014, p. 197.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 198.

À ce propos, dans une critique adressée au critique allemand Wolfgang Luchting en 1968, Ribeyro se plaignait de sa résistance pour comprendre l'œuvre de Ciro Alegría ou José María Arguedas qui, à son sens, requièrent d'une « participation affective » qu'il associait à cette même identification nationaliste : « Luchting parece insensible al mundo arguediano, quizás porque este mundo exige en el lector una participación afectiva, que en los peruanos es espontánea pero que en los extranjeros presupone un acto de voluntad »⁹⁷⁴.

⁹⁷⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, « Epílogo de “Pasos a desnivel” » [05/68], *La caza sutil*, op. cit., p. 60.

C. L'identification sociale des élèves : un prétexte pour une éducation progressiste

La perception d'un « réalisme identitaire » et l'empathie qu'il suscite révèlent l'importance du lecteur-enseignant dans la canonisation scolaire de Ribeyro puisque, en dernière instance, il lui revient d'orienter l'interprétation de l'élève-lecteur, comme le rapporte Néstor Tenorio Requejo à propos de son expérience : « En el desempeño de nuestra función docente, secundaria y universitaria, esta empatía espiritual con la obra de Julio Ramón Ribeyro ha sabido troquelarse en la perentoria necesidad de contribuir al mejor conocimiento de tan significativo escritor »⁹⁷⁵.

Si les sondés s'appuient sur la dominante (néo)réaliste pour appréhender l'histoire et l'identité nationale, reste à savoir comment ce corpus singulier et les pratiques pédagogiques qui s'y rapportent influencent les apprenants dans leur lecture du classique tout en le construisant. En ce sens, il nous faut partir d'abord des réactions des élèves que nous n'avons pas pu mesurer directement sur le terrain mais dont nous avons recueilli des témoignages interposés tout au long de notre recherche. Ces retours sur lecture se caractérisent par un enthousiasme tout aussi appuyé que chez les enseignants mais apparemment pour des raisons différentes.

Dans un premier temps, notre hypothèse consiste à penser que les raisons qui expliquent ce phénomène sont à chercher dans le rapport entre les origines sociales des élèves et la dominante (néo)réaliste enseignée à l'école. En effet, il semblerait que plus les élèves sont issus d'un milieu modeste qui n'a souvent accès qu'au système public, plus leur identification avec les réalités dystopiques véhiculées par la dominante (néo)réaliste soit importante. Par ailleurs, le constat d'un lectorat jeune et défavorisé avait déjà été fait par Ribeyro qui, à plusieurs reprises, s'en étonnait fort. Cet étonnement, en fait, traduit un déphasage entre un public escompté consciemment ou inconsciemment pendant l'écriture et un public réel qui, justement, présente des caractéristiques sociales dont il faut tenir compte dans la réception scolaire. À ce propos, dans un deuxième temps, nous verrons que cette identification sociale sert de support et même de prétexte pour une éducation progressiste des élèves dans les pratiques des enseignants et dans les manuels scolaires. En effet, en

⁹⁷⁵ TENORIO REQUEJO, Néstor, « Introducción » [20/10/96], in TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida, op. cit.*, p. 19.

choisissant des contre-exemples tirés de la dominante (néo)réaliste, les sondés utilisent les réalités dystopiques représentées pour amener leurs apprenants à se positionner moralement par rapport à l'exclusion sociale et au racisme en s'appuyant sur « Los gallinazos sin plumas » (1955) et « Alienación » (1975), respectivement. Cet usage progressiste du réalisme ribeyrien s'avèrera canonisant dans la mesure où il conditionne dès l'école une certaine image valorisante de Ribeyro qui débouche sur sa perception actuelle en tant que classique de « gauche ».

La plupart des lecteurs péruviens de Ribeyro aujourd'hui ont eu accès à son œuvre pour la première fois sur les bancs de l'école, notamment pendant le secondaire, comme en témoignent les propres enseignants⁹⁷⁶. Cette découverte programmée témoigne d'une insertion précoce du corpus ribeyrien dans les programmes — certains sondés le lisaient dès les années 1970⁹⁷⁷ — qui explique en partie, selon Sonia Luz Carrillo, la popularité actuelle de Ribeyro : « Las razones para la expansión de este público lector podrían hallarse — observadas en forma bastante gruesa— en el hecho de que Ribeyro, desde hace años, es por lo menos mencionado —y en muchos casos leído— en la escuela secundaria en el momento que se estudia la narrativa urbana de los años cincuenta »⁹⁷⁸. Cet engouement pour celui qui a réussi à devenir « prophète en [son] pays »⁹⁷⁹ est au centre de notre réflexion sur le processus de classicisation exogène puisqu'il s'agit avant tout d'un paradoxe comme le constate aussi Jorge Coaguila : « Un hecho extraño ocurre con la obra de Julio Ramón Ribeyro: es tal vez la menos publicitada en el Perú pero la más acogida. Sus libros se venden, se prestan y se revenden y, sobre todo, se leen con gran entusiasmo. Un hecho extraño, pues en este siglo consumista y feroz, todo (incluso el arte) está ligado a la publicidad y el comercio »⁹⁸⁰.

Aux raisons historiques, esthétiques, psychologiques et pratiques que nous avons abordées pour expliquer son décalage à l'échelle internationale avec les attentes du *boom*, il faudrait ajouter donc le rôle de l'école dans la transmission d'une dominante (néo)réaliste qui suscite une identification sociale avec les milieux populaires pour comprendre son succès à

⁹⁷⁶ Voir annexe B1.2, question 1.

⁹⁷⁷ Voir annexe B1.1 et B1.2, notamment E13, E14, E9, E7 et E27.

⁹⁷⁸ CARRILLO, Sonia Luz, « Ribeyro y su público », *Alma Mater: revista de investigación*, op. cit., p. 98.

⁹⁷⁹ CYMERMAN, Claude, FELL, Claude (Éds.), *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, op. cit., p. 224.

⁹⁸⁰ COAGUILA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro: la hegemonía de la voz », *La casa de cartón de OXY*, op. cit., p. 2.

l'échelle nationale. Tout d'abord, comme on le constate lors d'un entretien avec Carlos Orellana en 1988, cette identification étonnait fort Ribeyro puisqu'elle ne correspondait guère au public qu'il escomptait :

Sí me incomoda que la gente me reconozca, asumiendo que prefiero el anonimato. Pero evidentemente, me agrada, en el sentido de que es una prueba que lo que escribo ha llegado a conquistar a un público de lectores, de admiradores. Curiosamente, cada vez me doy cuenta más de que este tipo de público no se encuentra en las élites sino más bien entre un sector social bastante popular y de un origen bastante modesto. Por ejemplo, las últimas personas que me han reconocido, si se quiere, en los cafés y restaurantes de Miraflores son los mozos y no los clientes. Varios mozos de diferentes establecimientos se me han acercado y me han dicho: "Ah, usted es el autor de *La palabra del mudo*, usted es al autor de *Solo para fumadores*", lo cual es siempre simpático para mí: encontrar ese tipo de público⁹⁸¹.

Le constat selon lequel ses véritables lecteurs « ne se trouv[ent] pas dans les élites mais appartiennent plutôt à une couche sociale assez populaire et sont issus d'une origine assez modeste » avait déjà eu lieu deux ans auparavant en 1986 : «Yo he escrito una serie de libros, porque gozaba escribiéndolos. De pronto, me encuentro con un gran público que los ha estado siguiendo y los aprueba. Pero esos lectores no coinciden con los que yo había imaginado »⁹⁸². Un an après, en 1987, son étonnement porte toujours sur les origines sociales de ses lecteurs :

[Sobre *Prosas apátridas*] he recibido testimonios extraños de todo tipo de gente, no solamente de gente muy cultivada, intelectuales —porque aparentemente el libro se dirige a ese tipo de gente—, sino más bien de gente humilde, de choferes de taxi, de gente que de pronto cuando estoy en Lima me ha dicho: yo leí un libro de usted, tal libro. ¿Por qué motivo esta obra ha llegado a tanta gente? Te hablo también de médicos, alumnos de colegio, pequeños empleados⁹⁸³.

Par la suite, en 1988, aussi « sympathique » que fût cette rencontre, l'adverbe « curiosamente » traduit un étonnement qui se prolonge chez un Ribeyro qui, habitué à un certain anonymat en Europe (« me incomoda que la gente me reconozca »), n'en revient pas de son succès auprès du grand public malgré les contextes consécutoires que nous avons étudiés. La particularité de ce lectorat réel est d'être aux antipodes sociaux du lectorat fantasmé pendant l'écriture puisqu'il est salué par les garçons de café plutôt que par les clients

⁹⁸¹ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par ORELLANA, Carlos, « Ribeyro, Lima y un cigarrillo », in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 216.

⁹⁸² *Id.*, interviewé par BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto, SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo et SARDÓN, José Luis, « Las letras nuestras de cada día » [1986], *ibid.*, p. 123.

⁹⁸³ *Id.*, interviewé par ROSAS, Patrick, « Las respuestas del mudo » [1987], *ibid.*, p. 211-212.

que l'on peut supposer mieux lotis et relativement plus cultivés (« me han reconocido [...] los mozos y no los clientes »).

À cette galerie de lecteurs moins lettrés mais justement plus enthousiastes que ceux qui le sont, il faudrait ajouter les « pirañitas » ou racailles qu'Alida de Ribeyro rapporte dans notre entretien en 2012 : « La tía de Julito le va a contar que cuando fueron a limpiar el mausoleo de Julio Ramón, aparecieron los pirañitas. Se quedaron tranquilos. Ellos vinieron a preguntarles si eran familiares de Ribeyro y les dijeron: “Él nos ha conocido, nos ha escrito, *Los gallinazos sin plumas*”. El chiquito este lo había leído. Era su vida »⁹⁸⁴. Cette anecdote tirée de l'intimité de la famille Ribeyro révèle la puissance de l'identification sociale avec les couches populaires puisque vraisemblablement ces adolescents ont eu accès à un moment ou à un autre de leur scolarité ou avant leur déscolarisation à la dominante (néo)réaliste véhiculée par l'école péruvienne. En l'occurrence, cette identification est salvatrice pour la sœur de Ribeyro puisqu'elle réussit à éviter une agression (« Se quedaron tranquilos ») grâce à la satisfaction produite par la ressemblance entre la marginalité des enfants exploités dans « *Los gallinazos sin plumas* » et celle de ces adolescents qui erraient dans le cimetière. C'est donc l'école qui fonctionne comme une charnière sociologique entre ce public inattendu et un certain pan de l'œuvre dont les réalités dystopiques et marginales attirent l'attention des élèves issus du système public, comme le rapporte Ribeyro dans une autre anecdote en 1984 :

[...] un incidente para mí muy emotivo y que me convenció un poco de que en realidad debía asumir yo mi vocación de escritor seriamente y no solamente como un acto de diletantismo como había sido hasta entonces, fue una experiencia que tuve en Lima en uno de mis viajes —hace ya una quincena de años o más—, cuando —llegando a Lima— recibí la llamada de un grupo de alumnas de un colegio nacional que quería verme y como yo no podía recibirlo en casa, pues era toda una clase, nos dimos cita en un aula del Instituto Nacional de la Cultura o Casa Nacional de la Cultura, como se llamaba entonces. De pronto, me encontré en esta aula con cincuenta o sesenta muchachas de un colegio nacional que debían tener entre 14 y 16 años, que me habían leído, lo cual yo desconocía y me pidieron que les dijera solamente algunas palabras y les dije unas cosas muy simples, pero que, al final de esta pequeña y corta reunión, me entregaron una bolsa de plástico y en esa bolsa de plástico —cuando la abrí— había cantidades de lapiceros y como 10 o 15 cintas de máquina de escribir. Y me dijeron: “Esto es un obsequio que le hace la clase para que usted pueda seguir escribiendo”. Este gesto a mí me emocionó mucho y me dije: “Bueno, después de todo, yo no soy un escritor solitario ni poco leído, ni desconocido sino que hay personas que me

⁹⁸⁴ Voir annexe D3.

leen, colegialas, y, en consecuencia, debo continuar escribiendo, debo tener presente que se asume cuando uno escribe, cierta responsabilidad, aunque sea para no decepcionar las expectativas de los lectores»⁹⁸⁵.

L'anecdote narre un contre-transfert affectif entre des «jeunes filles d'un établissement public qui devaient avoir entre 14 et 16 ans » et un Ribeyro comblé et surpris par la nature de ce retour. En effet, prises du même enthousiasme que les « serveurs » en 1988 ou que les « racailles » selon Alida de Ribeyro en 2012, ces jeunes filles rétribuent symboliquement l'auteur qui a su représenter une réalité avec laquelle elles s'identifient en lui offrant des rubans encreurs (« cintas de máquina de escribir ») pour encourager une dynamique créative dont elles mesurent l'importance à l'aune de la satisfaction qu'elle leur produit. Cette allégeance spontanée naît entre les murs de l'école puisque les élèves sont caractérisées avant tout comme des apprenantes et que leur âge correspond approximativement au « cuarto de secundaria », c'est-à-dire à la classe où Ribeyro est aujourd'hui le plus enseigné selon les sondés (72,7%)⁹⁸⁶.

Selon Luz Carillo, leur identification sociale à titre individuel repose sur l'investissement émotionnel que suscite la représentation des problématiques sociales et urbaines liées à la modernisation hâtive de Lima à partir de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle : « Al observar la relación de Julio Ramón Ribeyro con sus públicos hallamos que desde una perspectiva marcadamente individual, el autor explicita vivencias de un colectivo humano cada vez más marcado en la sociedad peruana. Colectivo fruto de la migración y la conversión de las ciudades —particularmente Lima— en un escenario privilegiado de múltiples encuentros »⁹⁸⁷. En tant que « fondateur de la Lima problématique et transformée »⁹⁸⁸, Ribeyro attire notamment le public des « établissements publics » ou même celui des écoles privées qui se situent dans des quartiers populaires.

En effet, par exemple, on constate aujourd'hui que de nombreux établissements publics et accueillant des élèves défavorisés à Lima et en province ont été baptisés de son nom dans ce même mouvement de rétribution admirative cette fois-ci institutionnelle :

⁹⁸⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, « Ribeyro habla de su obra » [1984], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 128.

⁹⁸⁶ Voir annexe B1.3.

⁹⁸⁷ CARRILLO, Sonia Luz, « Ribeyro y su público », *Alma Mater: revista de investigación*, op. cit., p. 102.

⁹⁸⁸ VALERO, Eva María, *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, thèse sous la direction de José Carlos Rovira Soler soutenue à l'Université d'Alicante, op. cit., p. 210 [Consulté le 13/09/13 dans : <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/4107>]. La traduction nous appartient.

« Colegio 5095 Julio Ramón Ribeyro » (Callao), « Colegio 1046 Julio Ramón Ribeyro » (El Agustino), « Colegio Julio Ramón Ribeyro » (San Martín de Porres), « Colegio Julio Ramón Ribeyro » (Puente Piedra), « Colegio Julio Ramón Ribeyro » (Vitarte), « Colegio 31069 Julio Ramón Ribeyro » (Huancavelica), « Colegio Julio Ramón Ribeyro » (Cajamarca)⁹⁸⁹, entre autres. Par ailleurs, comme le constatait Alida de Ribeyro lors des funérailles de son mari, ces hommages onomastiques ont eu lieu aussi au niveau des promotions scolaires qui, selon toute vraisemblance, appartenaient au même milieu social décrit par Ribeyro dans les années 1980 : « ¡Había una cantidad de chicos de colegio! Cuando me estaban dando el pésame, me decían, yo soy de tal colegio, yo soy de tal colegio, etc. No me acuerdo de qué colegio me decían que habían leído a Julio Ramón y que la promoción se llamaba Julio Ramón Ribeyro. Hay muchísima promoción que se llamó Julio Ramón Ribeyro »⁹⁹⁰.

Ces témoignages interposés d'une identification sociale avec la dominante (néo)réaliste recourent les réponses fournies par les enseignants sondés à propos de l'identification de leurs élèves avec le corpus canonisé⁹⁹¹. En ce qui concerne le système public, une écrasante majorité (87,5%) confirme l'existence de cette identification en arguant justement la proximité sociale entre les conditions de vie des élèves et celles des réalités dystopiques représentées par exemple dans le récit court le plus souvent abordé en cours : « En “Gallinazos sin plumas” [*sic*], así como esos chicos buscaban alimento para el cerdo, estos chicos muchas veces buscan chatarra para venderla y tener algo de dinero » (E25). En utilisant le comparatif « así como », E25, qui enseigne à l'Instituto Educativo Augusto Salazar Bondy depuis cinq ans dans la ville pauvre d'Organos (Piura), justifie le ressenti de ses élèves par la ressemblance circonstancielle entre fiction et vie réelle puisque certains d'entre eux doivent survivre en collectant de la ferraille (« buscan chatarra para venderla ») à l'instar des frères Efraín y Enrique dans « Los gallinazos sin plumas ».

Par ailleurs, E6, qui enseigne à l'Institución Educativa 40670, El Edén, Fe y Alegría 51 dans un bidonville à Arequipa, propose une réponse qui sur le fond recoupe la première : « Ayuda a los alumnos, sobre todo en la zona en la que trabajo, a ubicarse en el contexto y a

⁹⁸⁹ Suite à de nombreux échanges infructueux avec Martín Garro Sánchez, Directeur de recherche et de documentation éducative au Ministère de l'Éducation, afin d'obtenir les listes officielles des institutions scolaires publiques portant le nom de Ribeyro, nous avons trouvé ces institutions sur un moteur de recherche péruvien consacré au recensement des établissements de la maternelle au secondaire à destination des parents qui s'interrogent sur l'orientation de leurs enfants [Consulté le 09/04/15 dans : <http://www.colegiosenperu.com/>].

⁹⁹⁰ Voir annexe D3.

⁹⁹¹ Voir annexe B1.8.

aprender de los errores de personajes que tienen mucho en común con la vida misma » (E6). Ce « ubicarse » dont il est question n'est pas à comprendre en des termes géographiques mais sociaux puisque la dominante (néo)réaliste et très certainement « Los gallinazos sin plumas » — c'est d'ailleurs le récit court qu'il affirme enseigner le plus et retrouver le plus souvent dans les manuels qu'il utilise⁹⁹² — permettent aux élèves de se positionner socialement à partir de la fiction en s'identifiant aux réalités dystopiques qu'ils retrouvent certainement dans leur quotidien à El Edén.

Inversement, si la dominante (néo)réaliste produit une identification sociale chez les élèves les plus démunis, les élèves appartenant à un milieu plus aisé et qui accèdent donc à l'enseignement privé s'identifient moins ou ne s'identifient pas avec les réalités dystopiques, par exemple de « Los gallinazos sin plumas »⁹⁹³, selon leurs enseignants. À ce propos, il faut préciser que nos statistiques semblent contredire l'affirmation qui précède mais qu'il s'agit de résultats trompeurs car ils reflètent un critère strictement quantitatif. En effet, si nous avons observé que 76% des enseignants du privé affirment l'existence d'une identification sociale de leurs élèves avec la dominante (néo)réaliste et que seulement 24% la nient, c'est parce que nous avons comptabilisé aussi les réponses affirmatives qui s'appuyaient sur des arguments d'ordre psychologique, à l'instar d'E2 (« Brindan [*sic*] personajes descritos con detalle en el actuar, lo cual le brinda al alumno herramientas de comparación »), d'E8 (« Porque muchas veces se sienten aislados y rechazados por la sociedad ») ou d'E17 (« Sí, porque en cada uno de nosotros hay siempre caracteres que han sido plasmados por los autores en sus obras [:] la modestia, el orgullo, el afán de prevalecer sobre otras personas »)⁹⁹⁴ dans la mesure où la question que nous avons posée était ouverte (« Según usted, ¿podrían sus alumnos identificarse con los personajes o las situaciones que aparecen en la obra de Ribeyro? »).

La seule réponse du privé qui va dans le sens d'une identification sociale, et qui confirme d'ailleurs à l'identification sociale dans le système public, est celle d'E18 qui enseigne au Colegio L. Bernhald Bolzano à San Juan de Lurigancho (Lima) où il y a certainement une part de l'effectif issue de la troisième ou quatrième génération de migrants andins, phénomène social et urbain dont « Los gallinazos sin plumas » est l'emblème : « El 30% que tienen [*sic*] familia de provincia son los que más se identifican con ello ».

⁹⁹² Voir B1.2, réponses aux questions 2 et 6.

⁹⁹³ Voir annexe B1.8.

⁹⁹⁴ Voir annexe B1.2, réponses à la question 9.

Si l'on choisit une approche qualitative, en revanche, il est plus intéressant de se pencher sur les 24% des enseignants du privé qui fournissent des réponses négatives puisqu'ils confirment une difficile, voire une impossible identification sociale entre leurs élèves et les réalités dystopiques véhiculées par la dominante (néo)réaliste. À ce propos, selon les enseignants, la distance sociale semble rédhibitoire : « Pertenecen a un grupo socioeconómico diferente al de los personajes de Ribeyro. » (E9), « No, debido a que los alumnos pertenecen a una clase social alta. » (E10), « Los alumnos que tuve pertenecían a una clase acomodada sin comparación alguna con los protagonistas de los textos que aparecían en manuales escolares. La identificación social habría sido muy difícil [...] » (E22)⁹⁹⁵. Notons que la question posée⁹⁹⁶ portait sur la possibilité d'une identification et que l'objet de celle-ci n'était pas précisé. Or, sans que l'on précise que le corpus à propos duquel ladite identification aurait pu se produire, spontanément, les enseignants associent Ribeyro à un pan précis de son œuvre fictionnelle, ce qui confirme l'existence de cette dominante (néo)réaliste construite par les enseignants et les manuels pour les raisons que nous avons évoquées précédemment.

Par ailleurs, bien qu'il n'en soit pas question dans leurs réponses, il serait peu vraisemblable qu'il n'existe point une toute autre identification en dehors du social chez les élèves du privé car bien évidemment la réception d'un texte littéraire entraîne des enjeux psychiques et critiques qui vont au-delà de la reconnaissance d'une ressemblance entre réalité (propre) et fiction. Cependant, notre hypothèse de départ est à nouveau corroborée par E22 qui, en partant de son expérience du privé, se prononce sur une éventuelle identification sociale dans le système public : « Pienso también que, a nivel de los colegios públicos, un cuento que describe una realidad conocida y permite reconocerse o reconocer el entorno puede despertar interés por la lectura y para los alumnos que pertenecen a otros estratos sociales es una forma de darles a ver otra realidad que, pese al tiempo, sigue vigente » (E22). Le verbe « reconocer », dans sa forme infinitive ou pronominal, suggère la possibilité d'une identification sociale dans son propre sémantisme. Mais la spécularité emphatique du public s'oppose à une spécularité critique dans le privé puisque ce dernier utilise la dominante (néo)réaliste pour ouvrir les yeux des élèves sur d'autres réalités qu'ils ne côtoient pas au quotidien (« darles a ver otra realidad que, pese al tiempo, sigue vigente »).

⁹⁹⁵ Voir annexe B1.8.

⁹⁹⁶ Voir annexe B1.2, question 9.

L'ampleur de l'identification sociale avec les réalités dystopiques véhiculées par la dominante (néo)réaliste dans le système public contribue à expliquer l'engouement national pour Ribeyro que l'on construit donc comme un classique réaliste et, comme nous le verrons, progressiste dans l'imaginaire scolaire. Cette proximité affective, dont nous avons recueilli plusieurs témoignages interposés, répond certes à des critères socio-littéraires mais elle participe plus largement à une pédagogie de l'affect où l'on utilise les sentiments d'adhésion ou de rejet par rapport aux figures exemplaires et contre-exemplaires pour amener les élèves vers une réflexion morale. Ce constat, fruit des résultats de notre sondage et de l'étude des manuels de langue et de littérature péruviens publiés entre 1964 et 2012 que nous avons pu compiler à la Biblioteca Nacional del Perú, peut sembler aujourd'hui étonnant puisque, comme le rappellent Alain Viala et Michel P. Schmitt, « l'histoire littéraire biographique et le commentaire psychologisant ou moralisant ne sont plus de saison »⁹⁹⁷.

Si la connotation religieuse du terme « édification » ne convient pas à cette instrumentalisation pédagogique du réalisme ribeyrien — la majorité des enseignants sondés exercent dans des établissements laïques⁹⁹⁸ —, encore faut-il préciser que cette pratique s'efforce de former les élèves autour de valeurs progressistes dont les réalités dystopiques de la dominante (néo)réaliste constituent de véritables repoussoirs : « Los protagonistas de sus historias muestran de forma más clara algún antivalor o conducta considerada moralmente como inadecuada (racismo, conformismo, corrupción, etc.) son precisamente a través de las consecuencias que les traen estos antivalores o conductas a los personajes que se puede hacer reflexionar a los alumnos el porqué hacer o no hacer ciertas cosas [...] » (E28)⁹⁹⁹.

Ainsi, en s'appuyant sur la représentation d'une « peruanidad » problématique et sur l'identification sociale de la plupart des élèves, nous verrons que les enseignants opèrent des prélèvements textuels pour amener leurs élèves à rejeter trois anti-valeurs (l'exclusion sociale, le racisme et la corruption) car, pour eux, à l'instar d'autres pédagogues, « la littérature est [aussi] une voie d'accès immédiat au débat sur les valeurs : c'est par elle que les hommes les mettent en mots, en images lisibles, en scènes où elles prennent sens métaphoriquement »¹⁰⁰⁰.

⁹⁹⁷ VIALA, Alain et SCHMITT, Michel P., *Faire/Lire*, Paris, Didier, 1983, p. 19.

⁹⁹⁸ Voir annexe B1.1.

⁹⁹⁹ Voir annexe B1.10.

¹⁰⁰⁰ CHABANNE, Jean-Charles, DUNAS, Alain et VALDIVIA, Jean, « Entre social, affects et langages, l'œuvre comme médiation », *Le français aujourd'hui, op. cit.*, p. 80.

En effet, héritiers de l'éducation intégrale « qui [s'appuie] sur le contenu et les enjeux de l'éducation morale »¹⁰⁰¹, les enseignants péruviens trouvent notamment dans « Los gallinazos sin plumas » (1955) et « Alienación » (1975) matière à fustiger des comportements contre-exemplaires afin de forger le jugement moral de leurs élèves autour de valeurs progressistes : « Por la visión del comportamiento individual y social que se plantea en su obra que permite analizar problemas reales como: discriminación, injusticia, falsedad, etc. » (E27)¹⁰⁰². À la question « En su enseñanza, ¿ha utilizado algún personaje de Ribeyro como contraejemplo de un comportamiento moralmente incorrecto? »¹⁰⁰³, 87,5% des enseignants du public et 72% des enseignants du privé répondent affirmativement en citant l'exemple de « Los gallinazos sin plumas » et en particulier la figure du grand-père qui exploite ses petits-enfants : « Sí, en el texto “Los Gallinazos sin plumas” el abuelo que explota a sus nietos. » (E23), « En la obra “Los Gallinazos sin plumas”, un contraejemplo es el abuelo de los chicos porque los explota y los maltrata. » (E25) « El abuelo de “Los Gallinazos sin plumas”. » (E14), « El abuelo de “Los Gallinazos sin plumas” [...] puede usarse como un estereotipo de alguien egoísta, avaricioso, falto de amor. » (E29), « El abuso de la explotación de niños en “Los Gallinazos sin plumas” (E32), « Don Santos encarna al despiadado explotador en “Los Gallinazos sin plumas”. » (E33).

Le fameux grand-père incarne un faisceau d'antivaleurs telles que l'égoïsme (« un estereotipo de alguien egoísta »), la violence (« los maltrata »), et le manque d'humanité dont il fait preuve dans l'asservissement de sa progéniture (« despiadado explotador », « los maltrata ») auxquelles répondent par antithèse les valeurs progressistes d'altruisme, de paix et d'amour filial. Comme le démontre Guadalupe Isabel Carrillo à propos de ce récit court, ce phénomène de réception qui oriente le lecteur à se positionner par rapport aux réalités dystopiques est amorcé partiellement par son esthétique néoréaliste :

Que los niños no sólo tengan que trabajar sino, sobre todo, que dediquen sus horas al oficio de pepenadores, escarbando en los rincones más sucios de la ciudad para poder alimentar a un animal —cerdo— que se transforma en el objeto del deseo, intocable por su valía, es una primera manifestación de la situación antitética que se presentará a lo largo de todo el relato. Los valores sociales convencionales pierden vigencia para ser sustituidos por sus opuestos: la niñez deja de ser

¹⁰⁰¹ FERNÁNDEZ SORIA, Juan Manuel, *Educación en valores. Formar ciudadanos: vieja y nueva educación*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 103.

¹⁰⁰² Voir annexe B1.10.

¹⁰⁰³ Voir annexe B1.2, question 8.

el tiempo de la alegría gratuita, los seres humanos, encarnados en don Santos, pierden su condición, se animalizan llegando a extremos de envejecimiento; los niños igualmente y por su trabajo diario serán considerados como los gallinazos sin plumas, esto es, animales carroñeros, que buscan los desechos para alimentarse de ellos [...]. La basura, los excrementos, los trozos de animales muertos en putrefacción son el tesoro codiciado, el mayor logro cotidiano al que puede aspirar don Santos y, por ende, sus nietos¹⁰⁰⁴.

L'abject, dans sa double connotation esthétique et morale, fait donc partie du noyau thématique de « Los gallinazos sin plumas » qui représente intentionnellement un monde à l'envers (« situación antitética ») que le lecteur compare avec un ensemble de valeurs progressistes qui se dessinent par contraste. Ce mécanisme de réception, propre du néoréalisme, ne nous intéresse pas en soi mais en tant que lieu affectif que les enseignants délimitent et privilégient dans leur pratique par rapport à la totalité virtuelle de l'œuvre. En effet, cette représentation antithétique d'un idéal de citoyenneté et de vie collective est prélevée parce que « [son rôle] est d'activer ou de réactiver un processus de modélisation mimétique fictionnelle ; et elle le fait en nous amenant à adopter [...] l'attitude (la disposition mentale, représentationnelle, perceptive ou actantielle) qui serait la nôtre si nous nous trouvions réellement dans la situation dont les mimèmes élaborent le semblant »¹⁰⁰⁵.

En amenant les élèves à se projeter dans la peau d'Efraín et d'Enrique — identification à l'archétype de l'enfant et mise en branle de la peur d'abandon —, les apprenants envisagent la possibilité d'une réalité parallèle et dystopique dont ils sont amenés à percevoir le caractère condamnable par rapport à leur réalité présente. Il en découle ainsi que l'importance de l'abject dans « Los gallinazos sin plumas », non pas en tant que trait affectif de toute esthétique néoréaliste mais en tant que choix pédagogique, se mesure à sa capacité à inspirer une moralité contrastive chez l'élève que l'on achemine vers une sensibilité progressiste autour des valeurs souhaitables d'altruisme, de paix et d'amour filial.

La constance de ce prélèvement — il ne faut pas oublier qu'il s'agit *du* récit court le plus exploité en cours¹⁰⁰⁶ — trouve un écho dans le paratexte pédagogique, par exemple, de *Literatura peruana: cuarto de secundaria, según Programa Oficial* (1997) de Nora Fataccioli Rubio : « 4. Señala las características físicas y morales de los personajes principales. / [...] 6. Analiza y comenta la siguiente expresión: “Ustedes son unos pobres gallinazos sin plumas”.

¹⁰⁰⁴ CARRILLO, Guadalupe Isabel, « Lo real y su expresión abyecta en la ciudad de Julio Ramón Ribeyro », *Cifra nueva, op. cit.*, p. 85-86.

¹⁰⁰⁵ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 198.

¹⁰⁰⁶ Voir annexe B1.5.

[...] 9. Según tu parecer, ¿qué es lo más positivo y/o negativo de la obra? / 10. Ilustra el momento en que Efraín y Enrique observan que los carros de la baja policía descargan la basura sobre una pendiente de piedras. / 11. ¿Qué impresión te ha causado el final de la narración? / »¹⁰⁰⁷. L'explicitation du rapport métaphorique entre corps et moralité oriente l'élève vers un repérage de symboles qui traduisent, en dernière instance, une représentation univoque du bien et du mal.

De plus, en reprenant les analyses de Jean-Marie Schaeffer, l'exercice d'illustration graphique les encourage à adopter « l'attitude (la disposition mentale, représentationnelle, perceptive ou actantielle) qui serait la [leur s'ils se trouvaient] réellement dans la situation dont les mimèmes élaborent le semblant »¹⁰⁰⁸, c'est-à-dire à se positionner comme des observateurs externes qui, tout en s'identifiant aux personnages principaux, contemplent la réalité dystopique avec la distance critique qu'il leur revient en tant que lecteurs (« Ilustra el momento en que Efraín y Enrique observan que los carros de la baja policía descargan la basura sobre una pendiente de piedras »). L'analyse de l'*excipit*, enfin, va dans le même sens puisqu'il s'agit d'une invitation à constater qu'une ville régie par ces anti-valeurs ne conduit qu'à un avenir tragique : « Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta de que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula »¹⁰⁰⁹.

Le deuxième récit court le plus étudié (39,4%)¹⁰¹⁰, le plus fréquent dans les manuels (27,3%)¹⁰¹¹ et le plus utilisé comme support de contre-exemplarité¹⁰¹² est « Alienación » (1975). Les deux personnages principaux Roberto (Bobby ou Bob) López et Queca sont épinglés parce qu'ils illustrent, d'après les sondés, les anti-valeurs du racisme et de la discrimination auxquelles on pourrait opposer par contraste les valeurs progressistes de tolérance et de respect : « Sí, por ejemplo Roberto, protagonista de "Alienación" » (E3), « [...] Queca en "Alienación", por el tema de la discriminación » (E7), « El personaje de Queca ("Alienación") [...] » (E8), « Sí, en el caso de Bobby, por ejemplo, que renuncia a su identidad para convertirse en aquello que no es. » (E10). À nouveau, ce qui nous interroge ce

¹⁰⁰⁷ FATACCIOLI RUBIO, Nora, *Literatura peruana, Cuarto de secundaria según Programa Oficial*, Lima, Editorial Mensaje E.I.R.L., 1997, p. 209.

¹⁰⁰⁸ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 198.

¹⁰⁰⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, « Los gallinazos sin plumas », Madrid, *Cuentos completos*, op. cit., p. 29.

¹⁰¹⁰ Voir annexe B1.5.

¹⁰¹¹ Voir annexe B1.6.

¹⁰¹² Voir annexe B1.10.

n'est pas tant le choix esthétique d'imaginer une fiction où interviennent thématiquement les anti-valeurs du racisme et de la discrimination mais la préférence pédagogique pour ce texte comme support de réflexion vers un apprentissage du progressisme à l'école.

En étudiant l'appareil pédagogique qui entoure l'utilisation d'« Alienación » (1975) dans les manuels, il s'avère que l'interprétation est tout aussi orientée et que, d'ailleurs, cette orientation ressemble à celle que décrivent Annie Le Fustec et Pierre Sivan à propos de *Voyage au bout de la nuit* de Céline : « Ceux qui se disent favorables à [son] étude soulignent qu'elle doit être menée avec précaution, le texte étant mis à distance comme document historique (“il permet de comprendre le point de vue de certaines personnes dans la période d'après-guerre”), ou comme instrument d'édification (“pour montrer le caractère débile du racisme”) »¹⁰¹³. En effet, un roman où les valeurs, ou plutôt leur absence, sont si connotées peut susciter le même type de réflexions en cours autour du « caractère débile du racisme », c'est-à-dire de sa contre-exemplarité. Les questions envisagées amènent les élèves à effectuer, dans un premier temps, un repérage des causes et des caractéristiques de l'« aliénation », à savoir, du « processus grâce auquel un individu ou une collectivité transforment leur conscience jusqu'à la rendre contradictoire avec ce que l'on devait attendre de leur condition »¹⁰¹⁴ mais surtout du « état mental qui se caractérise par une perte du sentiment d'identité propre »¹⁰¹⁵, puis, dans un deuxième temps, à y trouver des remédiations autour des valeurs de tolérance et de respect.

Si dans *Vitral: lenguaje y comunicación, Cuarto de secundaria* (1999) coordonné par Marco Bassino Pinasco il s'agit d'un simple repérage à partir de la confrontation entre le texte et la définition du concept (« Actividades / Conversemos / ¿Qué entiendes por alienación? [...] 2. ¿Cuáles crees que son las razones para que una persona se vuelva alienada? »¹⁰¹⁶), dans *Textos: cuarto de secundaria* (2000) sous la direction de Catalina Lohmann, l'appareil pédagogique, sous couvert de réponses à cocher, restreint l'éventail herméneutique et conditionne l'élève à inférer certaines valeurs par contraste avec le racisme dont Roberto López fait preuve à son propre égard en méprisant sa négritude : « Marca la respuesta

¹⁰¹³ LE FUSTEC, Annie, et SIVAN, Pierre, « Lectures sans esquives », *Le français aujourd'hui*, n° 145, 2004, [Consulté le 06/03/15 dans : <http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2004-2-p-49.htm>].

¹⁰¹⁴ Diccionario de la Real Academia Española [Consulté le 10/04/15 dans : <http://lema.rae.es/drae/>]. La traduction nous appartient.

¹⁰¹⁵ *Ibid.* La traduction nous appartient.

¹⁰¹⁶ BASSINO PINASCO, Marco, RUIZ PIGNANO, José Francisco, VENTURA FERRARI, Aldo, *Vitral: lenguaje y comunicación, Cuarto de secundaria*, Lima, Norma, 1999, p. 165.

correcta. / ¿Por qué este cuento se llama “Alienación”? / A. Porque narra la historia de un muchacho que renuncia a su verdadera identidad a favor de otra totalmente ajena. / B. Porque trata sobre un chico que carece de identidad, que no tiene una personalidad propia. / C. Ambas son correctas » (p.207). Les affirmations A et B sont bien évidemment pertinentes — Roberto renonce à être métis pour devenir un « gringo » et s’il le fait c’est parce qu’il n’est pas suffisamment solide sur le plan psychique — et proposent donc une fausse alternative que l’affirmation C révèle.

De même, dans des manuels plus récents appartenant aux années 2010, ce repérage en amont débouche sur une incitation à chercher des remédiations progressistes : « 9. Ubique y transcriba a continuación una cita textual del relato que indique prueba de racismo. [...] / 11. ¿Cuáles cree que son las razones para que una persona se vuelva alienada? ¿Qué consecuencias puede traer esta alienación? »¹⁰¹⁷, « ¿Qué palabras o expresiones revelan el fenómeno de la alienación en el relato? ¿y el de la discriminación? *Deslopizarse, deszambarse, americanizarse. Un blanquito de allá, un gringo de acá* [...] / ¿Qué podemos hacer para combatir esa actitud? *R.L.* »¹⁰¹⁸. De fait, dans *Comunicación: tercero de secundaria* (2010) de Danilo de la Cruz Moreno, l’interrogation sur les conséquences du racisme (« consecuencias ») — et donc de la pratique des anti-valeurs implicites de l’intolérance et de la haine — oblige l’élève à se projeter dans la virtualité du futur où, parmi tous les possibles, le pire l’est aussi. Face à l’angoisse que peut générer cette éventualité — ou plus simplement l’expérience vécue par l’apprenant —, *Comunicación: cuarto de secundaria* (2012) sous la direction de Cecilia Mejía propose de faire en sorte que l’élève quitte cette passivité et endosse le rôle actif d’un combat pratique pour la défense des valeurs progressistes (« ¿Qué podemos hacer para combatir esta actitud ? »).

¹⁰¹⁷ DE LA CRUZ MORENO, Danilo, *Comunicación, Tercero de secundaria*, Ediciones dominguiñas, 2010, p. 164-165.

¹⁰¹⁸ MEJÍA, Cecilia (Dir.), *Comunicación, Cuarto de secundaria, Manual para el docente*, Lima, Editorial Santillana, 2012, p. 189.

D. Un classique « de gauche » : mythographie d'un certain engagement

En retenant prioritairement une dominante (néo)réaliste dont les enseignants se servent pour appréhender l'histoire et l'identité nationale et comme support de contrexemplarité pour une éducation progressiste des élèves, le canon scolaire péruvien construit Ribeyro comme un classique « de gauche ». Sensible au sort des plus démunis par la thématique néoréaliste de « Los gallinazos sin plumas » (1955), s'attaquant au racisme et à l'intolérance dans « Alienación » (1975) — pour ne retenir que les exemples les plus marquants des textes abordés en cours et recensés dans les manuels —, le versant réaliste de son œuvre est privilégié par l'éducation nationale parce qu'on estime qu'il s'agit d'un miroir critique des inégalités sociales, de l'arbitrarité du pouvoir et des excès d'une modernisation hâtive qui n'a profité qu'à une minorité aux dépens des classes moyennes appauvries et de tout sorte de marginaux.

La plupart des acteurs de cette lecture institutionnelle prélèvent donc un pan surdéterminé de l'œuvre fictionnelle qu'ils proposent aux apprenants à la recherche d'une vérité historique derrière laquelle se cache une vérité morale. Cette caractérisation idéologique est essentielle pour comprendre le processus de classicisation exogène puisqu'elle constitue la conséquence modélisante d'une construction imaginaire qui prend racine à l'école. Nous avons démontré que l'identification sociale des élèves avec les réalités dystopiques transposées dans la fiction renforçait l'image d'un engagement politique aux côtés des classes populaires mais que cette impression et la proximité affective qu'elle produisait avec l'auteur de *La palabra del mudo* avait toujours étonné Ribeyro :

Lo que me sorprendió en mis *dos* últimos viajes a Lima fue la aparición de un nuevo público, no solamente lector, sino consumidor en general de bienes culturales, como teatro, cine, conferencias, etc. Este público ya no se limita a lo que podría llamarse la “burguesía culta”, sino que representa a una clase emergente y popular, que se esfuerza por asimilar una cultura a la cual tiene ahora mayor acceso. Este es además el público del futuro, el que determinará de aquí a unos años lo que somos y nos juzgará implacablemente, pues no tiene con nosotros, escritores burgueses, ni relaciones de amistad ni compromiso de clase. Creo que este es un hecho que debemos tener

presente, no para adaptar el contenido y el alcance de nuestra obra a esta nueva realidad [...] sino para registrar la existencia de esa instancia de la cual depende nuestra posteridad literaria¹⁰¹⁹.

En 1977, bien avant les témoignages que nous avons rapportés dans les années 1980, Ribeyro percevait déjà l'importance de ce lectorat inopiné et nombreux qu'il qualifie de « classe émergente et populaire ». Cependant, bien qu'il attribue ce succès à des raisons socio-économiques (« que se esfuerza por asimilar una cultura a la cual tiene ahora mayor acceso »), la force classicisante de ce public ne lui échappe pas (« del cual depende nuestra posteridad literaria »). L'ampleur de cette « réception hétérogène », pour reprendre les termes d'Antonio Cornejo Polar, à savoir, un phénomène de réception où le lecteur escompté est différent du lecteur réel¹⁰²⁰, s'explique par l'impact de la lecture progressiste en provenance de l'école que nous avons mise en lumière mais aussi et surtout parce que celle-ci influence une réception comparable dans l'imaginaire national.

En effet, la compréhension d'un Ribeyro « de gauche » détermine sa stature classique actuelle puisqu'elle est le pendant d'une réception progressiste et massive sur les bancs de l'école mais aussi parce qu'elle a influencé la lecture nationale d'un certain engagement personnel en dehors de l'institution scolaire. En ce sens, une approche mythographique du progressisme que l'on prête aujourd'hui à Ribeyro nous amène à nous interroger sur l'influence entre cette réception scolaire politisée et la réception de son parcours politique dans l'imaginaire national. En proposant une étude diachronique du parcours idéologique de Ribeyro, nous voudrions montrer qu'elle a fait l'objet d'un certain engagement progressiste, notamment dans les années 1960 et 1970, mais que cette implication a été partielle puisqu'elle a toujours été teintée de scepticisme et qu'elle a subi de nombreuses critiques autour de son opportunisme. Cependant, malgré les nuances historiques qui s'imposent à l'image d'un Ribeyro « de gauche », nous verrons que l'imaginaire national s'obstine à le construire comme un classique progressiste à travers diverses manifestations modélisantes sous l'influence de la lecture scolaire dont il a été question auparavant dans ce chapitre.

¹⁰¹⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par LUCHTING, Wolfgang A., « El encanto de la burguesía es discreto », *Escritores peruanos: qué piensan, qué dicen*, op. cit., p. 60.

¹⁰²⁰ Sonia Luz Carrillo y fait référence indirectement en mentionnant un « public hétérogène » : « Pero estas razones no van al fondo del asunto, no explican suficientemente la empatía con su obra. Porque se puede entender que haya sido seguido y escuchado en actuaciones públicas, pero en su caso el aprecio continuó expresándose en la venta de sus libros, aun en los momentos de mayor descreimiento y apatía. Ribeyro es ya uno de los autores clásicos de la literatura peruana y su vigencia está asegurada por el aprecio de su heterogéneo público » (CARRILLO, Sonia Luz, « Ribeyro y su público », *Alma Mater: revista de investigación*, op. cit., p. 98).

À son arrivée en Europe en 1953, deux ans avant la publication de *Los gallinazos sin plumas*, Ribeyro côtoie d'autres jeunes étudiants latino-américains en Espagne qui l'obligent à se politiser : « [...] Comienzo a meditar con más seriedad acerca de los problemas sociales. He observado que en mi pequeña biblioteca hay algo de literatura comunista. Emocional y racionalmente me aproximo cada vez más al marxismo »¹⁰²¹. Ces lectures se superposent à la rédaction de son premier recueil qui deviendra classique et à l'influence de l'esthétique néoréaliste et ses connotations politiques que nous avons étudiées. Cependant, l'influence du marxisme ne touche que l'individu dans son isolement épistémologique (« emocional y racionalmente me aproximo ») en épargnant l'œuvre de tout engagement : « Sin embargo, no quiero comprometer mi obra creadora. Trataré en lo posible de que se mantenga al margen de toda propaganda política. Puedo llegar a la crítica social, a la pintura descarnada y sin complacencia, pero no me siento autorizado para plantear soluciones ni tengo fe suficiente en ellas para aconsejarlas »¹⁰²².

En ce sens, « Los gallinazos sin plumas » (1955) que les enseignants sondés et les manuels scolaires abordent comme un manifeste contre les antivaleurs de l'égoïsme, de la violence et du manque d'humanité pour amener leurs élèves vers les valeurs progressistes d'altruisme, de paix et d'amour filial, n'est pas un récit court engagé (« no quiero comprometer mi obra creadora ») ni une « récit court à thèse » (« que se mantenga al margen de toda propaganda política »). Bien au contraire, l'influence du marxisme demeure en marge d'une fiction qui n'aspire pas à inciter le lecteur à un engagement dans la réalité : la « critique sociale » et la « peinture décharnée et sans complaisances » semblent cantonnées à un exercice intellectuel, voire à un effet esthétique, qui ne s'inscrivent dans aucun programme politique au sens propre. Faute de légitimité (« no me siento autorizado ») et de conviction (« no tengo la fe »), le marxisme est une lecture enthousiasmante pour sa personne mais elle ne détermine pas sa création.

Cependant, c'est certainement grâce à la réception de ce premier recueil au sein du réalisme urbain (Congrains, Vargas Vicuña, Zavaleta) que, sous le gouvernement de Manuel Prado, Ribeyro est invité comme enseignant à participer à la fondation de l'Instituto de Cultura Popular à Ayacucho car « en avril 1957 la loi 12828 est éditée [et] rouvre l'Université

¹⁰²¹ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 02/12/53], *op. cit.*, p. 29.

¹⁰²² *Ibid.*

Nationale San Cristóbal de Huamanga, avec Jorge Basadre comme Ministre de l'Éducation, dans laquelle les cours commencent en 1959 »¹⁰²³.

La vocation sociale de cette université se traduit par une volonté de vulgariser les connaissances réservées aux élites pour les mettre à la disposition des ouvriers et des artisans afin de devenir un foyer culturel capable de moderniser la province¹⁰²⁴ : si « la présence de l'université contribuerait à créer un changement dans la géographie politique de la région et de la ville d'Ayacucho, en contribuant au surgissement et à l'expansion de groupes politiques opposés aux pouvoirs traditionnels représentés par la hiérarchie de l'Église Catholique et le Parti Apriste »¹⁰²⁵, il ne faut pas oublier que sa tendance progressiste initiale sera transformée par le groupe terroriste Sentier Lumineux à partir des années 1960 jusqu'à la fin des années 1980. Au moment de sa réouverture, dans un article du 13 octobre 1959 publié dans *El Comercio*, Sebastián Salazar Bondy se félicite que l'on ait pensé à rapatrier Ribeyro en tant qu'intellectuel de gauche :

A Julio Ramón Ribeyro le ha encomendado la Universidad de San Cristóbal de Huamanga la creación de su Instituto de Cultura Popular. Ribeyro es escritor, novelista, y sus obras literarias han manifestado, desde la iniciación de su carrera, el interés que anima su persona por el alma disponible del hombre de pueblo, anónimo forjador de la historia y la nacionalidad. De ahí que el quehacer que ha asumido en la recientemente fundada casa de estudios ayacuchana se proyecte a rescatar de ese tenaz y promisor personaje de la vida peruana los rasgos substanciales que lo convierten en el más valioso elemento para un futuro de construcción y progreso. [...] Merece un estímulo decisivo la iniciativa de [...] darle a Julio Ramón Ribeyro, escritor comprometido con el

¹⁰²³ ORTIZ CABALLERO, René, *Universidad y modernización en el Perú del siglo XX*, III, Lima, PUCP, 1998, p. 72. La traduction nous appartient.

¹⁰²⁴ Jeffrey Gamarra rappelle que cette réouverture s'inscrit plus largement dans un contexte politique de modernisation du système supérieur péruvien où il s'agissait d'implanter un foyer culturel en marge des grandes villes côtières afin qu'il irradie sur les populations les plus démunies. Ainsi, dès l'origine, la vocation de l'établissement où Ribeyro est invité à fonder l'Instituto de Cultura Popular consiste à réduire les inégalités sociales conformément à l'esprit progressiste du projet : « Y es que a fines de los años cincuenta del siglo pasado, la educación era vista como el remedio que curaba no solo los males del espíritu sino aquellos del *cuerpo social* que yacía casi desintegrado, aislado en espacios sociales *remotos* del país. La integración social de este pasaba por devolver la civilización a aquellos que se quedaron a vivir en los desconectados pueblos y ciudades al interior del país; también pasaba por incorporar a aquellos que todavía no habían ingreso a ella. Se esperaba que un centro superior de estudios tuviera un *efecto de cascada* respecto a estos últimos, habitantes del campo, principalmente » (GAMARRA, Jeffrey, *Generación, memoria y exclusión: la construcción de representaciones sobre los estudiantes de la Universidad de Huamanga (Ayacucho): 1959-2006*, Huamanga, Universidad San Cristóbal de Huamanga, 2010, p. 11-12).

¹⁰²⁵ COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACION, *Informe final*, « 2.18. La Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga », V, p. 575 [Consulté le 21/04/15 dans : <http://cverdad.org.pe/ifinal/>]. La traduction nous appartient.

drama y el destino del país, la ocasión de conducir una obra que por sus alcances es ejemplar en nuestra patria¹⁰²⁶.

En 1959, Ribeyro n'a que deux recueils de récits courts publiés : *Los gallinazos sin plumas* (1955) et *Cuentos de circunstancias* (1958). Cependant, il est intéressant de constater que malgré sa maigre production et avant son insertion dans les programmes scolaires, on opère déjà une lecture progressiste de l'exposition des réalités dystopiques présentées dans ces deux ouvrages que l'on considère engagés (« escritor comprometido con drama y el destino del país »). En dehors de la fiction, il n'y aucune trace d'un engagement politique de Ribeyro au Pérou entre 1953, date de son départ en Europe, et 1959, date de son retour pour effectuer ce séjour à l'Université Nationale San Cristóbal de Huamanga. Autrement dit, si Sebastián Salazar Bondy se réjouit de « l'intérêt qui habite sa personne pour la disponibilité spirituelle de l'homme du peuple », c'est parce que le néoréalisme de son premier recueil donne dans le vif d'une thématique sociale contemporaine : l'immigration andine aux alentours de Lima notamment, d'ailleurs, en provenance d'Ayacucho. Sceptique par rapport à un engagement marxiste en Europe dans sa prime jeunesse, à trente ans Ribeyro se retrouve invité à intégrer un projet culturel dont les connotations progressistes renvoient à l'image que l'on a de son œuvre plutôt qu'à une conviction personnelle du moins explicite dans ses écrits parafictionnels.

Les années 1960 se caractérisent par un renouveau de la question de l'engagement comme à propos de ses élucubrations sur le communisme pendant la décennie précédente. Cette tension entre une spéculation et une action politique est d'autant plus prononcée que le contexte d'après-guerre, le triomphe de la Révolution cubaine en 1959, ainsi que la figure de Sartre poussent la plupart des intellectuels latino-américains à se positionner en faveur du progressisme. En ce qui concerne plus précisément la France et le Pérou, il apparaît que ces années sont marquées par des mouvements sociaux (mai 1968 et le Movimiento de Izquierda Revolucionaria) qui nous permettent d'évaluer ses affinités politiques par adhésion ou par contraste. Nommé traducteur à l'agence France-Presse en 1961 aux côtés de Mario Vargas Llosa, Ribeyro est au cœur de l'actualité révolutionnaire qui caractérise la politique péruvienne puisque Luis de la Puente Uceda, leader du MIR, souhaite mener un changement radical à l'image de l'URSS et de la Chine :

¹⁰²⁶ SALAZAR BONDY, Sebastián, « Una universidad y el pueblo » [13/10/59], Lima, *El Comercio*, 1959, p. 2.

Desaliento, mientras redacto el manifiesto sugerido por Vargas Llosa, “Estamos en país ocupado: resistir”, sobre el papel que deben jugar en el Perú los intelectuales. Me doy cuenta de la inutilidad de la palabra. Los artículos de Sofocleto, ¿han mejorado la condición del indio? La declaración antiimperialista de Congrains, ¿ha reducido el poder de la reacción? Y en Francia, el manifiesto de los 121, ¿ha terminado con la guerra de Argelia? En estos casos, nada vale la palabra. Más importante que mil intelectuales firmando un manifiesto virulento es un obrero con un fusil. Triste papel el nuestro. Además, ¿qué sentido, qué decencia puede haber en pergeñar esta declaración en París, escuchando a Amstrong y bebiendo un vaso de Saint-Emilion? Tentación de la política, grave escollo de los escritores que se acercan a la madurez. Evitarlo¹⁰²⁷.

Vargas Llosa, que l'on nommait « El Sartrecillo valiente » pour son engagement sartrien et progressiste à l'époque, est à l'origine de ce manifeste (attitude active) alors que Ribeyro se décrit comme un greffier qui exécute les ordres d'un tiers (attitude passive). Le deuxième gouvernement de Manuel Prado Ugarteche (1956-1962) menait des réformes ultralibérales qui accrurent son impopularité. La modalité de réaction de Vargas Llosa, le manifeste, laisse sceptique Ribeyro à l'instar de cette multiplication de questions rhétoriques qui dénoncent l'« inutilité de la parole » : « Los artículos de Sofocleto, ¿han mejorado la condición del indio? La declaración antiimperialista de Congrains, ¿ha reducido el poder de la reacción? Y en Francia, el manifiesto de los 121, ¿ha terminado con la guerra de Argelia? ». Pris d'un certain antiintellectualisme, l'engagement discursif semble vain, surtout lorsque le réel l'emporte : « Más importante que mil intelectuales firmando un manifiesto virulento es un obrero con un fusil ». On pourrait croire que le choix de l'exemple traduit une affinité avec les combats du prolétariat qu'il considère plus ancrés dans le réel, et donc plus performatifs, que les gestes symboliques et abstraits pour ou contre une quelconque cause.

Cependant, à y regarder de plus près, il ne s'agit pas tant d'un engagement de soutien aux opprimés de ce monde (les Indiens, les victimes de l'impérialisme, les Algériens pris dans le processus de décolonisation ou encore les ouvriers sous le joug du patronat) que d'une déploration du manque de légitimité de l'intellectuel bourgeois dont le confort de vie semble contradictoire avec les injustices dénoncées. Dans les années suivantes, cependant, rangé sous la bannière d'un progressisme plus affirmé, Ribeyro décide de résoudre cette impasse morale en assumant la dimension symbolique de tout discours politique depuis l'étranger sur le Pérou en laissant aux autres le rôle d'un engagement militant, voire militaire :

¹⁰²⁷RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 26/07/61], *op. cit.*, p. 236.

J.C.: En todo caso a usted siempre se le vincula con la izquierda. / J.R.R.: No soy izquierdista, aunque he tenido actitudes y acciones izquierdistas. Por ejemplo, apoyé a la guerrilla del 64, de Javier Heraud, o a la guerrilla del 65, de Guillermo Lobatón, Paul Escobar y otros. Me acuerdo que en París, Guillermo Lobatón dijo que había llegado el momento de la decisión: que quiénes iban a la lucha. Todos levantaron la mano, menos yo. (*Sonríe nuevamente*). Pero qué iba a hacer; yo no tengo espíritu de soldado. No obstante, Guillermo Lobatón, que además fue mi compañero en la universidad, me dijo: “No te critico, podrás servir aquí”. Eran más o menos treinta los que levantaron la mano, pero era por pura figuración, ya que al final solo fueron cinco, los cinco que murieron. Los otros levantaron la mano solo para hacerse los machos¹⁰²⁸.

En 1991, lorsque Jorge Coaguila retient le progressisme comme un trait constitutif de l'image que l'on a de l'auteur de *La palabra del mudo* (« En todo caso a usted siempre se le vincula con la izquierda »), Ribeyro évoque justement le contexte des années 1960 où il fut amené à se positionner politiquement grâce à des « attitudes et actions de gauche ». Fréquentant des militants péruviens d'extrême gauche à Paris, dont certains furent des amis à l'université (« que además fue mi compañero en la universidad »), et malgré la distance, Ribeyro est pris dans un climat d'effervescence révolutionnaire aux côtés de Guillermo Mercado León, Edgardo Tello, Guillermo Lobatón, Javier Heraud, Máximo Velando, Luis de la Puente Uceda, entre autres, qui décidèrent de prolonger la révolution marxiste-léniniste au Pérou à l'instar de Cuba : « Esta novela [*Cambio de guardia*] la escribí en circunstancias muy particulares, puesto que en esa época habían ocurrido incidentes políticos graves en el Perú, en los cuales habían muerto algunos amigos míos muy queridos. Era la época de plena efervescencia castrista. Todos los peruanos jóvenes que vivían en París estaban verdaderamente arrebatados y movidos por estos ideales y estas ideas y quienes no lo estaban entonces se equivocaban »¹⁰²⁹.

L'anecdote rapportée traduit une certaine réserve, voire un manque de courage, que Ribeyro associe à son caractère (« yo no tengo espíritu de soldado »). Il reste volontairement en marge de l'action en s'appuyant sur l'assentiment de Lobatón comme excuse : « “No te critico, podrás servir aquí” ». Parmi ses amis proches qui partiront et périront au combat, la mort du poète Javier Heraud en 1963 le touche plus particulièrement au point de publier en octobre un obituaire dithyrambique dans la revue socialiste *Masa* :

¹⁰²⁸ COAGUILA, Jorge, « Uno » [1991], *Ribeyro: la palabra inmortal*, op. cit., p. 208.

¹⁰²⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, « Ribeyro habla de su obra » [1984], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 135.

La muerte de Javier Heraud —bajo las balas irresponsables de un grupo de soldados— no es más dolorosa que la muerte de tantos campesinos u obreros caídos anónimamente por haber intentado luchar contra la explotación. La muerte de Javier Heraud es simplemente más significativa, porque es la primera vez, en el Perú, desde la época de Mariano Melgar, que un artista, un poeta, no se limita a protestar de viva voz, en poemas o firmando manifiestos, sino que paga con su vida su amor a sus ideales [...]. Por un lado, diríase que Heraud ha querido demostrarnos, a nosotros, a sus mayores, que la palabra es pequeña, que la palabra es inútil y que más eficaz que escribir un poema o un panfleto es coger un fusil. Pero al mismo tiempo con su ejemplo ha ilustrado la fragilidad de la vida y los escollos del entusiasmo¹⁰³⁰.

C'est la première fois que Ribeyro prend position publiquement au Pérou autour de valeurs progressistes dans le contexte des guérillas qui combattent la répression du premier gouvernement de Fernando Belaúnde (1963-1968), comme ce fut le cas du leader trotskiste Ángel Hugo Blanco Galdós qui s'insurgea contre les « hacendados » en 1963 avant d'être capturé, emprisonné puis exilé dans plusieurs pays d'Amérique latine. Par ses envolées lyriques (« paga con su vida su amor a sus ideales »), la connotation militante de son lexique (« luchar contra la explotación ») et le pluriel de majesté (« demostrarnos »), Ribeyro assume le rôle de l'intellectuel cosmopolite et néanmoins solidaire de cette cause révolutionnaire en s'assurant que cet obituaire soit diffusé au Pérou. Quoiqu'il ne se définisse plus comme « izquierdista » en 1991 (« No soy izquierdista »), il n'en demeure pas moins que cette publication est un geste politique qui marque les esprits en introduisant le germe d'une image progressiste qui grandira au cours des décennies suivantes et que le canon scolaire potentialisera par l'exposition des élèves péruviens à une dominante (néo)réaliste. Il ne s'agit donc plus d'être le secrétaire d'un manifeste dont il interroge de la performativité en 1961 avec Vargas Llosa mais de devenir un agent de son image politique.

Mais, à nouveau, malgré cette volonté de faire montre d'une sensibilité progressiste sans faille, Ribeyro critique au passage la témérité du jeune guérillero qui n'a pas su mesurer le danger qui l'attendait dans l'Amazonie péruvienne (« con su ejemplo ha ilustrado [...] los escollos del entusiasmo »). Ainsi, en dépit du discours idéologisé qui précède, Ribeyro conclut cette intervention par une mise en garde tacite de l'enthousiasme politique, en l'occurrence progressiste, qui contraste justement avec sa situation à Paris : ceux qui sont partis sont morts et son propre manque de courage est relu *a posteriori* comme une décision prudente. Plus tard, en 1965, faisant preuve toujours d'un « progressisme prudent », affectif

¹⁰³⁰ *Id.*, « El poeta asesinado » [10/63], *Masa: círculo literario Javier Heraud*, 2^{ème} année, mai, n° 7, Lima, 1967, p. 3-4.

plutôt qu'effectif, Ribeyro signera un manifeste¹⁰³¹ de soutien à Luis de la Puente Uceda et au MIR publié dans la revue *Caretas* : « Aprobamos la lucha armada iniciada por el MIR, condenamos a la prensa interesada que desvirtúa el carácter nacionalista y reivindicatorio de las guerrillas, censuramos la violenta represión gubernamental y ofrecemos nuestra caución moral a los hombres que en estos momentos entregan su vida para que todos los peruanos puedan vivir mejor »¹⁰³².

Mais, comme ce sera le cas pour les manifestations de mai 1968 à Paris, il y a un décalage entre ce qu'il affirme dans la sphère publique et sa perception individuelle des faits : « Es imposible dar cuenta en unas cuantas líneas del extraordinario ambiente de tensión y agitación que se vive en París en estos últimos días. Sólo cabría abocarse a una narración cronológica de los hechos, lo que ocuparía decenas de páginas. [...] Lo único que se me ocurre decir es que estamos asistiendo, cotidianamente, a lo que se da por llamar "historia", aquellos acontecimientos que, por su importancia, marcan la vida de una nación y son luego reseñados y explicados en libros »¹⁰³³. La dimension révolutionnaire et donc progressiste des émeutes du Quartier Latin est évacuée au profit d'une description froide qui cantonne les événements à leur importance historique, certes, mais dénuée de la transcendance politique qu'ils eurent pour la gauche française. Or, quoiqu'en marge des phénomènes sociaux qui marquèrent la fin du gouvernement de De Gaulle, l'année suivante, en 1969, le journaliste César Lévano caractérise autrement le rôle de Ribeyro dans mai 1968 : « Peruanos en las barricadas de París »¹⁰³⁴. Le titre de l'article confirme que, malgré ses réticences en demi-teinte à l'égard de la légitimité et de la performativité de l'engagement progressiste, Ribeyro est représenté dans le feu de l'action comme un militant de gauche par la presse péruvienne grâce au retentissement des deux manifestes qu'il a rendus publics en 1961 et 1965.

En abordant les contextes consécutoires qui ont contribué progressivement à sa réhabilitation puis à sa classicisation, nous avons vu qu'en 1968 le général Juan Velasco Alvarado (1968-1975) ourdit un coup d'état contre Fernando Belaúnde Terry (1963-1968) et lance un gouvernement militaire, révolutionnaire, nationaliste et néoindigéniste. Son

¹⁰³¹ ZAPATA, Milton Albán, LASKE, Sigfrido, RODRÍGUEZ, Humberto, RUIZ ROSAS, Alfredo, CAMINO, Federico, NEYRA, Hugo, RIBEYRO, Julio Ramón et VARGAS LLOSA, Mario, « Toma de posición » [Paris, 22/07/1965], citée dans VARGAS LLOSA, *Contra viento y marea*, III, Barcelone, Seix Barral, 1983, p. 76.

¹⁰³² RIBEYRO, Julio Ramón *et alii*, cité dans COAGUILA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro: trayectoria ideológica », *La República* [21/05/95], Lima, 1995, p. 25.

¹⁰³³ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 05/68], *op. cit.*, p. 338.

¹⁰³⁴ LÉVANO, César, « Peruanos en las barricadas de París » [11-21/11/69], *Caretas*, n° 406, Lima, 1969, p. 28.

accession au pouvoir permet à Ribeyro de devenir dès 1970 l'attaché culturel à l'Ambassade du Pérou en France jusqu'en 1972 par le truchement des « démarches d'Alida »¹⁰³⁵, sa femme : « A principios de los setenta [Ribeyro] había ingresado en la carrera diplomática, gracias a la amistad que el matrimonio [...] tuvo con los Velasco cuando el Presidente era Agregado Militar en París »¹⁰³⁶. Dorénavant, tout au long des années 1970, les propos politiques et publics de Ribeyro seront conditionnés par sa fonction et son allégeance à ce gouvernement qui se veut progressiste et réformateur, comme le rappelle aussi Ángel Esteban : « Ribeyro, hombre de izquierda y nada inclinado a la polémica, mantuvo su adhesión al velasquismo »¹⁰³⁷. Cette filiation politique est d'autant plus remarquable qu'elle bénéficie de la visibilité de ce poste diplomatique en institutionnalisant l'image d'un Ribeyro de gauche pour les instances gouvernementales, pour la presse culturelle et pour ses lecteurs qui se ruent massivement sur la première édition de *La palabra del mudo* chez Milla Batres en 1972 sur laquelle nous reviendrons.

Les débuts de sa prise de fonction sont marqués par l'affaire Padilla en 1971 qui touche l'ensemble des intellectuels latino-américains concernés de près ou de loin par le *boom* au point de constituer un tournant idéologique pour certains, dont Vargas Llosa, qui s'éloigne définitivement de la Révolution cubaine. Interviewé par le journaliste marxiste Roque Carnero dans *Caretas* à propos des critiques adressées par l'auteur de *La casa verde* au gouvernement castriste, Ribeyro prend le parti des révolutionnaires cubains conformément au rapprochement entre Cuba et le Pérou qui se concrétise par la visite de Fidel Castro à Lima en décembre 1971 : « Yo creo que es positivo en la medida que reactualiza este viejo debate entre el Poder y el artista, pero es negativo en la medida que ha dado unas armas enormes a la reacción [:] ha sido negativo porque se ha desatado una reacción en cadena contra Cuba, que es perjudicial para la Revolución Socialista Mundial »¹⁰³⁸.

Le changement de rhétorique est assez remarquable dans la mesure où Ribeyro s'approprie un discours dont la connotation révolutionnaire le range sous la bannière discursive des mouvements antiimpérialistes et anticonservateurs pendant la Guerre Froide (« armas enormes a la reacción »). En tant que porte-parole du vélasquisme, il devient

¹⁰³⁵ ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escritor*, op. cit., p. 18. La traduction nous appartient.

¹⁰³⁶ *Ibid.*

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 18-19.

¹⁰³⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par CARNERO ROQUE, Germán, « Los escritores frente al poder » [16/07/71], *Caretas*, Lima, 1971, p. 26.

soucieux non seulement de la « Revolución Socialista Mundial » mais il s'aventure aussi à faire planer l'ombre d'un doute sur les sources officielles à propos du climat politique à Cuba et de la localisation du dissident Padilla : « Si existiera un régimen de este tipo en Cuba, Padilla estaría en estos momentos en un campo de concentración, o hubiera sido eliminado físicamente, sin embargo Padilla está en estos momentos libre, por lo que yo sé, en La Habana, incorporado nuevamente a la sociedad cubana »¹⁰³⁹.

Pour les Péruviens et pour ses lecteurs, Ribeyro croit dur comme fer à cette révolution emblématique et néanmoins lointaine puisque, quelques semaines plus tard, il tient sensiblement le même propos à Óscar Vargas Romero dans *Correo* : « [...] es remoto pensar en presiones stalinistas, ya que si fuese cierto en estos momentos Padilla estaría eliminado física y mentalmente »¹⁰⁴⁰. Cette adhésion publique au gouvernement révolutionnaire, renforcée par cette surreprésentation médiatique, le transforme naturellement en un « intellectuel organique », pour reprendre les termes de Gramsci, qui défend la cause vélasquiste de l'intérieur : « Tengo que hacerme múltiples preguntas. Entre ellas: ¿cuál debe ser mi posición ante la política del gobierno de Velasco y cuál la actitud de todos los intelectuales en general? Sin duda, nos corresponde un triple labor, colaborar incesantemente con el gobierno, vigilar todos los actos y al mismo tiempo censurar. Nadie puede estar al margen del proceso peruano »¹⁰⁴¹.

Malgré les critiques acerbes que lui adresse ultérieurement Vargas Llosa en 1993, Ribeyro demeure fidèle à son poste diplomatique à Paris pendant les deux gouvernements militaires et révolutionnaires qui s'enchaînent, à savoir Velasco Alvarado (1968-1975) et Morales Bermúdez (1975-1980) : « Ribeyro, escritor muy decoroso, hasta entonces amigo mío, había sido nombrado diplomático ante la Unesco por la dictadura de Velasco y fue mantenido en el puesto por todos los gobiernos sucesivos, dictaduras y democracias, a los que sirvió con docilidad, imparcialidad y discreción. [...] ¿Qué había tornado al apolítico y escéptico Ribeyro en un intempestivo militante socialista ? ¿Una conversión ideológica ? El instinto de supervivencia diplomática »¹⁰⁴². Ces invectives son révélatrices de l'image

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁴⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par VARGAS ROMERO, Óscar, « Cómo nació el caso Padilla-Vargas Llosa » [08/08/71], *Suceso*, supplément de *Correo*, Lima, 1971, p. 4.

¹⁰⁴¹ RIBEYRO, Julio Ramón, « Reportaje a mí mismo » [1971], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 77.

¹⁰⁴² VARGAS LLOSA, Mario, *El pez en el agua: memorias*, Barcelone, Seix Barral, 1993, p. 313.

progressiste que Ribeyro consolide à la distance et que Vargas Llosa tient pour des faux-semblants.

Quoi qu'il en soit, plus les années passent, plus Ribeyro s'enlise dans un discours officiel qui lui permet d'engranger le capital symbolique et valorisant de la révolution à laquelle il adhère. Les clins d'œil à Velasco sont plus ou moins subtils, voire assez grotesques : « Cuando me enteré que hubo un golpe militar en el Perú, sin que se dijera todavía quién había participado en él, me dije: “ya nos fundimos, tenemos una nueva dictadura tipo Odría”, pero cuando los cables trajeron la noticia de que el general Velasco estaba al frente de este movimiento dije: “Bueno, yo creo que las cosas van a cambiar en el Perú” »¹⁰⁴³. Les déclarations d'intention et les vœux au peuple péruvien s'enchaînent dans la presse écrite autour d'une constellation conceptuelle extrêmement connotée : « Mi responsabilidad [...] se limita a unas cuantas ideas simples, que expresé en un reciente conversatorio: no fomentar el odio, ni la crueldad, ni la injusticia, ni la violencia ilegítima, ni la intolerancia, ni el fanatismo »¹⁰⁴⁴ ou encore « Mis votos para 1974 son: En el plano internacional: La instauración de la paz mundial basada en la justicia, el bienestar y la independencia de todos los pueblos de la tierra: en el plano nacional la consolidación del proceso peruano, de modo que queden satisfechas cada vez más las expectativas populares »¹⁰⁴⁵. Ainsi, pour le grand public notamment à Lima, Ribeyro est une caution morale depuis la prestigieuse Ville Lumière qui garantit la légitimité intellectuelle et la pertinence historique du processus révolutionnaire.

Or, le 15 février 1973, Ribeyro adresse une lettre à Carlos Milla Batres qui est incluse dans l'édition de *La palabra del mudo* où cette mythographie d'un écrivain de gauche qui se construit aux dépens de ses fonctions politiques et de ses interventions médiatiques est instrumentalisée afin d'orienter la réception de sa littérature : « ¿Por qué *La palabra del mudo*? Porque en la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz. Yo les he permitido modular sus anhelos, sus arrebatos y sus

¹⁰⁴³ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par CARNERO ROQUE, Germán, « Julio Ramón Ribeyro: retorno triunfador » [20/11/1973], *Oiga, op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁴⁴ *Id.*, interviewé par LÉVANO, César, « Ribeyro: el océano interior » [1973], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo, op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁴⁵ *Id.*, interviewé par FARFÁN, Gerardo, « ¿Qué esperan para 1974? », Lima, *Suplemento*, 1973, sans numérotation.

angustias »¹⁰⁴⁶. La ressemblance discursive avec l'univers conceptuel des déclarations publiques qui entourent cette citation est frappante. Ribeyro prête autant sa voix institutionnelle¹⁰⁴⁷ au socialisme vélasquiste que sa voix littéraire aux plus démunis.

Cette sensibilité affichée qui prône de ne fomenter « [ni] la haine, ni la cruauté, ni l'injustice, ni la violence illégitime, ni l'intolérance, ni le fanatisme » entre en parfaite résonance avec cette lettre que Milla Batres s'empresse d'utiliser comme épigraphe pour les éditions et les rééditions de *La palabra del mudo* à partir de 1973, vraisemblablement avec l'accord de l'auteur. Autrement dit, en instaurant ce paratexte progressiste comme seuil de lecture, Ribeyro et son éditeur encouragent les lecteurs à superposer l'image engagée de cet intellectuel aux côtés de Velasco à l'image des réalités dystopiques qui caractérisent une grande partie de son œuvre, c'est-à-dire, déjà, à préparer une réception qui privilégie les récits courts à contenu social. Ainsi, le succès de cette première percée commerciale au Pérou — dont José Miguel Oviedo rappelle qu'il fut « l'un des livres les plus vendus de l'année, et cette fois-ci il ne s'agissait pas d'une édition bon marché »¹⁰⁴⁸ — pourrait s'expliquer aussi par l'insertion de cet épigraphe à effet boule de neige qui deviendra un véritable catalyseur de toutes les lectures ultérieures de Ribeyro en tant que classique « de gauche ».

Cependant, comme ce fut le cas précédemment pour les années 1960, la construction de cette mythographie progressiste est lézardée par de nombreuses réserves qui jalonnent le corpus parafictionnel jusqu'à la fin des années 1970. Pour le grand public Ribeyro est sacré populaire et proche du peuple par les rééditions de Milla Batres à partir de 1973 qui encouragent cette identification sociale que l'on retrouve dans le canon scolaire mais, dans sa

¹⁰⁴⁶ *Id.*, « De una carta del autor al editor, el 15 de febrero de 1973 », placée en épigraphe de RIBEYRO, Julio Ramón, *La palabra del mudo*, I, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁴⁷ Interviewé la même année par Reynaldo Trinidad, Ribeyro confirme qu'il est tout à fait conscient de la portée politique de ses propos en tant que représentant officiel du gouvernement. Il en profite non seulement pour manifester à nouveau sa sympathie pour le socialisme de Velasco mais aussi pour éluder la question de Trinidad qui porte sur les circonstances de son accession au pouvoir : « RT: Un escritor como usted que en sus obras aborda constantemente la problemática socioeconómica del Perú, ¿qué concepto tiene sobre el actual proceso que dirigen las Fuerzas Armadas? / JRR: ¡Ja!..., como lo he dicho más de una vez a sus colegas, no quiero entrometerme en asuntos políticos, porque soy un funcionario del gobierno, ¿comprende? Solo puedo decir como César Vallejo: "Hay, hermanos, muchísimo que hacer". / RT: Pero entre capitalismo y socialismo, ¿por cuál opta usted? / JRR: Lógicamente, por el socialismo. La experiencia del liberalismo económico en el plano mundial es frustrante: esa concepción de la lucha encarnizada por la vida, esa lucha feroz por alcanzar el bienestar y la comodidad es inhumana, cruel. Es un freno a la realización plena del hombre. Nada más » (RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par TRINIDAD, Reynaldo, « La azotea de Julio Ramón » [1973], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, *op. cit.*, p. 54).

¹⁰⁴⁸ OVIEDO, José Miguel, « Ribeyro, o el escepticismo como una de las bellas artes », *op. cit.*, p. 167. La traduction nous appartient.

vie privée et dans son for intérieur, Ribeyro est en proie aux mêmes inerties et réticences qu'à l'époque des guérillas :

Qué pocas fuerzas tengo y qué poco ánimo para hacer algo por Chile y mis amigos chilenos ahora presos, prófugos o fusilados. Un año atrás, solo uno, ya habría corrido a la Embajada de Chile para ver en qué podía ayudar [...]. Ahora, encerrado en casa, solo utilizo el teléfono para entablar algunos contactos, aportar enmiendas al manifiesto [...]. Mario Vargas Llosa me debe llamar desde Barcelona para darme su opinión sobre lo que debe hacerse. Supongo que ya habrá conseguido las firmas de García Márquez, Jorge Edwards, José Donoso (esta última lo dudo) y escritores catalanes¹⁰⁴⁹.

Suite au coup d'état du 11 septembre 1973 de Pinochet contre Allende au Chili, la réaction de Ribeyro dépend dans une grande mesure de son état de santé. Comme le rappelait Cecilia Esparza, cet extrait appartient à une année dans *La tentación del fracaso* « [qui] peut être considérée dans sa totalité comme le journal d'un malade : [les sujets] de la santé, du corps, de la douleur et de la confrontation avec la mort occupent presque tout le texte »¹⁰⁵⁰. Bien que ce manque de motivation politique (« qué poco ánimo para hacer algo por Chile ») puisse être attribué à une détérioration physique (« qué pocas fuerzas tengo »), il n'en demeure pas moins qu'environ dix ans après la signature des manifestes en faveur des guérillas aux côtés de Vargas Llosa à l'AFP, Ribeyro reste toujours à l'arrière-plan des initiatives contre les réactionnaires chiliens.

Il préfère attendre les indications de son ami pour ne pas agir seul (« Mario Vargas Llosa me debe llamar desde Barcelona para darme su opinión sobre lo que debe hacerse ») : même si ses déclarations engagées en faveur du velasquisme ont suffi à consolider une image progressiste à titre personnel¹⁰⁵¹, cette dernière ne fait pas le poids par rapport à la notoriété internationale de Vargas Llosa qui s'achemine vers une défense ouverte des libertés et accumule de nombreux succès littéraires. Derrière la tournure impersonnelle de « lo que debe hacerse », il y a donc une première personne qui se cache, la sienne, qui n'ose pas s'aventurer sur une avance-scène politique sans un soutien institutionnel ou sous l'aval de la figure

¹⁰⁴⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 15/09/73], *op. cit.*, p. 392-393.

¹⁰⁵⁰ ESPARZA, Cecilia, « Julio Ramón Ribeyro. El diario como acompañante del artista », *El Perú en la memoria: sujeto y nación en la escritura autobiográfica*, *op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁵¹ En 1973, par exemple, à l'occasion de la réédition de *Los geniecillos dominicales* chez Milla Batres, Washington Delgado propose un prologue où il interprète ce roman comme une critique de la bourgeoisie conformément à l'image progressiste que Ribeyro donne de lui-même depuis sa nomination au début des années 1970 : « [Ribeyro] ha configurado en una bella imagen novelesca el contenido irrisorio de los actos y las ideas de la burguesía latinoamericana » (DELGADO, Washington, « Ribeyro y la imagen novelesca de la burguesía latinoamericana », RIBEYRO, Julio Ramón, *Los geniecillos dominicales*, Lima, Milla Batres, 1973, p.14).

tutélaire des intellectuels péruviens. Suite à nouveau coup d'état connu sous le nom de « Tacnazo » le 29 août 1975, le Pérou bascule vers un deuxième gouvernement révolutionnaire de l'armée sous la houlette de Fransico Morales Bermudez (1975-1980) qui ratifie Ribeyro à son poste. Sans Velasco, son image progressiste semble tanguer :

¿Los deberes para con uno mismo deben primar sobre los deberes para con los demás? ¿Qué me conviene a mí en última instancia en tanto que escritor? Todo está relacionado naturalmente con la situación política en el Perú, que desde hace días me tiene en un estado de angustia e indecisión. Que se ha consumado un viraje a la derecha no cabe ya la menor duda. Volvemos al gobierno militar de tipo tradicional. En estas condiciones continuar desempeñando un cargo oficial me parece indigno. Lo honesto sería renunciar. Con esto aplacarí mis problemas de conciencia, sería fiel a mis convicciones y añadiría un blasón a mi biografía. Todo esto me parece perfecto, sí, ¿pero los deberes para con mi familia? Por salvaguardar mi dignidad, ¿debo exponer a mi mujer y a mi hijo a una vida incierta, errante y seguramente mendicante? ¿Qué debe prevalecer en este caso: mi honor o la seguridad de los míos? Segundo interrogante: si admito que mi preocupación principal es proseguir mi labor literaria, dejar mi cargo no significa comprometerla aún más de lo que está? La Unesco, mal que bien, me deja el tiempo libre para escribir o tratar de escribir en las tardes [...]. Dejar mi cargo sería embarcarse en la aventura de sobrevivir, lo que ocuparía todo mi tiempo en trabajos alimentarios y adiós literatura¹⁰⁵².

Cet extrait du 20 juillet 1976 traduit un véritable tiraillement entre ses devoirs politiques et familiaux où le « virage à droite » introduit par Morales Bermudez il y a à peine un an remet en question la légitimité et la nécessité de ses fonctions diplomatiques. Si le renoncement à son poste pourrait ajouter « un blasón à [sa] biographie », c'est, d'une part, parce qu'il y existe toujours un consensus progressiste parmi les intellectuels et, d'autre part, car cela pourrait renforcer sa mythographie personnelle comme un écrivain de gauche. Le raisonnement se fait en termes pratiques : rester fidèle au versant socialiste du velasquisme par opposition à ce « gouvernement militaire de type traditionnel » équivaudrait à une perte des bénéfices liés à sa fonction (risque de compromettre le confort matériel de sa famille) mais aussi de son temps libre qu'il consacre à l'écriture.

Ce pragmatisme, que Vargas Llosa qualifie ironiquement de « instinct de survie diplomatique »¹⁰⁵³ (1993), caractérise son service jusqu'à la fin des années 1970, notamment lors de la publication de *Cambio de guardia* en 1976, roman inédit et inspiré de la dictature de

¹⁰⁵² RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 20/07/76], *op. cit.*, p. 497-498.

¹⁰⁵³ VARGAS LLOSA, Mario, *El pez en el agua: memorias*, *op. cit.*, p. 313.

Manuel A. Odría (1948-1956) qu'il avait écrit entre 1964 et 1966. Dans un entretien avec Wolfgang A. Luchting en 1977, Ribeyro s'explique au sujet de cette publication retardée :

Quiero aprovechar además esta entrevista para explicar por qué [*Cambio de guardia*], ya para mí tan antigua, no ha sido publicada. [...] la realidad evolucionó con tanta rapidez que convirtió automáticamente mi novela en un anacronismo. Mi novela era violentamente antimilitarista y anticlerical, siendo así que en la actualidad una parte respetable del clero latinoamericano ha adoptado una ideología progresista y que en algunos países, como el Perú, la mentalidad militar ha sufrido una mutación que la ha hecho entrar, en parte, en conflicto con sus aliados tradicionales: la oligarquía nativa y el gran capital extranjero¹⁰⁵⁴.

Cette explication ressemble davantage à une justification dans la mesure où *Cambio de guardia* fonctionne comme une allégorie polyphonique qui critique féroce tout régime dictatorial, c'est-à-dire, éventuellement celui de Morales Bermúdez. Pour éviter cette confusion mais surtout, visiblement, pour conserver son poste, Ribeyro déclare publiquement qu'il la considère aujourd'hui comme un anachronisme (« la realidad evolucionó con tanta rapidez que convirtió automáticamente mi novela en un anacronismo »). En affirmant l'existence d'une évolution « subite » de l'histoire péruvienne par rapport au régime de *Cambio de guardia*, Ribeyro se dédouane de toute ressemblance avec le présent en 1977.

L'opposition rhétorique entre le passé et le présent s'organise autour d'un avant (la concordance entre la thématique antimilitariste et anticléricale de son roman et les réalités de l'époque) et d'un après (la discordance actuelle entre ces thématiques et l'évolution progressiste de la société péruvienne). Mais si Ribeyro estime qu'en 1977 sous Morales Bermudez le clergé est devenu moins conservateur (« una parte respetable del clero latinoamericano ha adoptado una ideología progresista ») et que le gouvernement militaire s'est attaqué aux forces réactionnaires (« la mentalidad militar ha sufrido una mutación que la ha hecho entrar, en parte, en conflicto con sus aliados tradicionales: la oligarquía nativa y el gran capital extranjero »), comment expliquer qu'en 1976, un an auparavant, il ait pu soutenir que « un virage à droite a eu lieu sans aucun doute. Nous revenons vers un gouvernement militaire de type traditionnel » ?

La contradiction pourrait être mise sur le compte d'une inexactitude discursive somme toute humaine mais il est remarquable de constater la complexité de l'argumentation et la

¹⁰⁵⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par LUCHTING, Wolfgang A., « El encanto de la burguesía es discreto », *Escritores peruanos: qué piensan, qué dicen*, op. cit., p. 49.

conviction des propos en faveur de Morales Bermudez à la sortie de *Cambio de guardia*. En essayant de satisfaire son besoin de sécurité matérielle et ses aspirations pratiques afin d'avoir du temps pour écrire, tout en publiant enfin son troisième et dernier roman, Ribeyro fait preuve de « instinct de survie diplomatique »¹⁰⁵⁵ (1993) en s'accommodant de la nouvelle dictature en place.

Cependant, malgré ces objections à sa mythographie progressiste construite à partir des années 1960 et son engagement aux côtés de Velasco au début des années 1970, la force de ces antécédents gauchistes l'emporte sur ceux qui critiquent son opportunisme comme Vargas Llosa. En miroir du domaine strictement politique que nous avons étudié jusqu'à présent, la réception de son œuvre bénéficie définitivement de ce capital symbolique gauchisant engrangé pendant une vingtaine d'années (1955-1975) au point d'en faire un trait modélisant qui se superpose aux réalités dystopiques critiquées dans *La palabra del mudo*. Autrement dit, dès la fin des années 1970 jusqu'à nos jours, malgré un certain progressisme et non pas un progressisme certain, on constate que ses prises de position de gauche ainsi que l'épigramme de 1973 ont un impact sur l'imaginaire scolaire qui justifie la formation progressive d'une dominante (néo)réaliste en s'appuyant sur la figure engagée que Ribeyro a bâtie dans l'imaginaire national.

En effet, « Los gallinazos sin plumas » (1955), « Alienación » (1975), « El banquete » (1955) et « Las botellas y los hombres » (1958), pour ne citer que quelques uns des récits courts les plus exploités en cours¹⁰⁵⁶, ainsi que l'usage contrexemplaire que nous avons analysé dans les manuels, illustrent par contraste les mêmes valeurs progressistes prônées par Ribeyro sur le champ politique, à savoir, « ne fomenter [ni] la haine, ni la cruauté, ni l'injustice, ni la violence illégitime, ni l'intolérance, ni le fanatisme »¹⁰⁵⁷. Par conséquent, au cours des décennies suivantes, l'institution scolaire apprend aux lecteurs péruviens à voir une cohérence idéologique entre la fiction et ses attitudes politiques que nous avons retracées : il y a critique du racisme dans « Alienación », critique de la corruption dans « El banquete », critique de la violence dans « Las botellas y los hombres », de la même façon que Ribeyro

¹⁰⁵⁵ VARGAS LLOSA, Mario, *El pez en el agua: memorias*, op. cit., p. 313.

¹⁰⁵⁶ Voir annexe B1.5.

¹⁰⁵⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par LÉVANO, César, « Ribeyro: el océano interior » [1973], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 48.

avait déclaré son rejet de l'intolérance (« intolerancia »), de la corruption (« injusticia ») et de la violence (« violencia ilegítima »).

Par exemple, en 1978 dans *Literatura: actividades y ejercicios* de Marco Gutiérrez, Ricardo Ráez et Sergio Rodríguez, l'épigraphe de 1973 est reprise comme une vérité morale sans qu'on interroge son intentionnalité politique : « Sus cuentos, publicados entre 1952 y 1972 han sido reunidos en *La palabra del mudo*, porque, según nos dice, en sus relatos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra: los marginados y los olvidados »¹⁰⁵⁸. Pour les enseignants et pour le public qu'ils formeront, au-delà des préférences thématiques de l'auteur, il y a donc une ressemblance valorisante entre les réalités dystopiques critiquées dans l'oeuvre, le discours que Ribeyro affiche sur ces réalités (l'épigraphe de 1973) et son attitude publique engagée en faveur du progressisme qui fut médiatisée par son rôle diplomatique.

La dynamique modélisante ainsi créée consolidera Ribeyro comme un classique « de gauche » dans la mesure où, comme nous le verrons, les approches individuelles ou collectives de sa fiction seront conditionnées par ce progressisme et que l'on sera plus indulgent à l'égard de ses atermoiements politiques parce que sa fiction prétendument engagée deviendra une caution à même de la blanchir sur le plan biographique. Ainsi, canonisé progressivement par le grand public comme un écrivain populaire et proche du peuple¹⁰⁵⁹, la figure de Ribeyro entamera une marche vers sa classicisation nationale autour de manifestations culturelles qui révèlent et consolident sa mythographie progressiste. Tout d'abord, il n'est pas anodin que ce soit à partir de la fin des années 1970 que Ribeyro commence à constater une « réception hétérogène » (Cornejo Polar) de son oeuvre :

En un diario de Lima veo una borrosa foto y descubro en ella mi nombre inscrito en una especie de vitrina o pizarrón. La leyenda de la foto dice: "Periódico mural de los alumnos del Colegio Peruano Chino 10 de octubre, de Pueblo Libre". En este colegio, que debe ser popular, se ha creado un diario mural que lleva mi nombre. ¿Cómo así? ¿De dónde vino la idea? ¿Por qué en este colegio y no en otro? (por ejemplo, el colegio donde estudié o algún otro colegio de la burguesía

¹⁰⁵⁸ GUTIÉRREZ, Marco, RÁEZ, Ricardo et RODRÍGUEZ, Sergio, *Literatura: actividades y ejercicios*, Cuarto de secundaria, Lima, Ediciones Quilca, 1978, p. 172.

¹⁰⁵⁹ « Recuerdo haber ido con él al Callao, donde gente humilde lo reconocía, en la misma Ciudad del Pescador ("Tolo"). No me olvido de los viajes a Ica, uno en 1979 con algunos tíos, y otro en 1991, en el que ambos gozamos de la tranquilidad de una semana en Paracas, lejos de la bulla, de la ciudad capital. Pero igual lo reconocían y se le acercaban. [...] Recuerdo el clásico Universitario-Alianza Lima. Fuimos al Estadio Nacional en 1976, donde también la gente lo reconocía [...] » (DE LA PUENTE RIBEYRO, Gonzalo, « Recordando a mi tío Julio Ramón », *La casa de cartón de OXY: revista de cultura*, hivers-printemps, 2^{ème} époque, n° 26, Lima, 2004, p. 53.

limeña). ¿Mis libros llegan a un público popular al cual en principio no estaban destinados? ¿Se reconocen estos lectores en mis relatos? ¿No es más gratificante este tipo de homenaje sin nombre ni rostro que el que pueda recibir de mis amigos o pares “cultos”?¹⁰⁶⁰.

La plupart des questions que nous nous sommes posées dans ce chapitre sur l'articulation modélisante entre imaginaire scolaire et imaginaire national sont suggérées ici par l'auteur lui-même. Cette anecdote rapporte un nouveau contre-transfert affectif, en l'occurrence, entre les « élèves du Lycée Sino-péruvien 10 de octubre, de Pueblo Libre » et un Ribeyro comblé par ce retour qui ressemblera à l'enthousiasme des « serveurs » en 1988 ou à celui des « racailles » selon Alida de Ribeyro en 2012, comme nous l'avons vu. Étonnamment, ce qui le frappe c'est toujours l'origine sociale de ses jeunes admirateurs puisqu'il s'agit d'un public « auquel en principe [les livres] n'étaient pas destinés ». Nous avons signalé que ce décalage s'explique par la prégnance de la dominante (néo)réaliste transmise par l'école qui expose ces élèves à des réalités dystopiques à partir desquelles on leur demande d'effectuer un retour critique sur leur propre milieu et donc à prendre conscience des insuffisances de leur monde représenté dans la fiction¹⁰⁶¹.

Cependant, à la lumière des pratiques pédagogiques que nous avons étudiées, en leur proposant d'inférer un enseignement autour de valeurs progressistes, les enseignants-lecteurs justifient aussi sa perpétuation dans le canon scolaire — « *classicus* serait l'auteur de premier ordre, un de ces auteurs qu'on enseigne aux élèves dans les classes »¹⁰⁶² — en tant que classique moral. L'identification d'un contenu édifiant produit un sentiment de gratitude chez les élèves comme en 1978 mais aussi ultérieurement à l'instar d'une jeune fille prénommée « Emma » qui lui adressera ce mot lorsqu'il se trouvera à l'hôpital peu avant sa mort en décembre 1994 : « Señor Julio Ramón Ribeyro de verdad lo admiro mucho, sus obras me parecen con mucho “mensaje”, muy significativas. Justo ahora lo estamos estudiando en clase de literatura, aunque no tengo la suerte de conocerlo personalmente lo admiro mucho »¹⁰⁶³. Progressivement, Ribeyro devient un « auteur à message » puisqu'on le lit comme un fabuliste moderne qui transpose ses convictions politiques dans un univers réaliste pour encourager le progrès social. En 1978, par exemple, le comédien Adolfo Trujillo qui joue le rôle de Santiago dans *Santiago, el pajarero* montée au théâtre *La Alforja*, valorise cette même

¹⁰⁶⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 04/09/78], *op. cit.*, p. 638-639.

¹⁰⁶¹ Voir annexe B2.

¹⁰⁶² VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁶³ Voir annexe B7.1.

exemplarité en termes d'utilité pour la société péruvienne : « Me interesa mucho el trabajo de Ribeyro por el contenido social. Santiago representa no solamente el tiempo en que vivió sino también la época actual »¹⁰⁶⁴.

L'inertie de cette mythographie dans les années 1980 sous le deuxième gouvernement de Fernando Belaúnde Terry (1980-1985) et le premier d'Alan García (1985-1990) est suffisamment importante pour que Ribeyro reste en retrait par rapport à l'avant-scène politique et laisse son œuvre progresser vers une reconnaissance exponentielle autour d'une aura progressiste qui lui vaudra, par exemple, d'être invité déjeuner en 1984 chez Alfonso Barrantes Lingán, « Frejolito », le seul maire socialiste de Lima : « El reencuentro entre el líder izquierdista y el escritor se llevó a cabo en el salón azul de palacio municipal a las 2 de la tarde; almorzaron juntos a invitación del alcalde limeño »¹⁰⁶⁵. Cette image n'est donc plus à construire puisqu'il en récolte les fruits comme dans le portrait qu'en dresse Alfonso La Torre en 1985, dramaturge et célèbre critique de théâtre à *La República* entre 1981 et 2000, à l'occasion du contexte consécatoire de l'attribution du Premio Nacional de Cultura : « Los gallinazos son ahora más implumes que nunca. Pero están erizados por una nueva capacidad de rebeldía, de justicia, de reivindicación de derechos primordiales burlados y saqueados. En la nueva conciencia social del pueblo, que lucha por zafarse de los chiqueros marginales e infames en que el sistema los ha reducido, en suma, está la lucidez de Julio Ramón Ribeyro »¹⁰⁶⁶.

La clairvoyance classique de Ribeyro (« lucidez ») repose sur sa capacité à avoir saisi une vérité intemporelle, à savoir la persistance de la marginalisation issue de l'immigration andine dans les années 1950 (« son ahora más implumes que nunca »). La mise en lumière de ce phénomène transhistorique, révélé d'ailleurs par les enseignants lorsqu'ils établissent une corrélation entre réalisme et intellection de l'histoire, bénéficie du passif progressiste de Ribeyro puisqu'il est immédiatement associé à un engagement social qui lui donne droit de cité parmi deux leaders du socialisme péruvien au XX^{ème} siècle (« Y, por eso, no es exceso situar, en esta nueva conciencia popular, a Ribeyro al lado de Mariátegui y de Haya de la

¹⁰⁶⁴ RÉDACTION, « Santiago el Pajarero de Ribeyro presenta mañana La Alforja », Lima, *La Crónica* [17/03/78], Lima, 1978, p. 9.

¹⁰⁶⁵ RÉDACTION, « Julio Ramón Ribeyro visitó a Barrantes », *El Observador* [18/05/84], *op. cit.*, sans numérotation.

¹⁰⁶⁶ LA TORRE, Alfonso, « La clara palabra creadora » [*La República*, Lima, 15/06/85], in TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, *op. cit.*, p. 141-142.

Torre »¹⁰⁶⁷). À l'instar de son image médiatique aux côtés de Velasco une dizaine d'années auparavant, La Torre perçoit une cohérence entre ses propos politiques et l'empathie à l'égard des plus démunis qui ressort de la dominante (néo)réaliste : « Hace tiempo que los lectores del Perú dimos a Ribeyro la máxima distinción de reconocerlo como uno de los creadores más próximos al pueblo y al despertar de su sensibilidad histórica y social »¹⁰⁶⁸.

Populaire et proche du peuple pour le critique de *La República*, cette proximité affective est réciproque, comme le démontrent les nombreux exemples de contre-transferts que nous avons signalés, et n'a pas été entamée par son cosmopolitisme que certains enseignants reprochent par ailleurs à d'autres auteurs¹⁰⁶⁹ : « Su prosa lacónica con los deliberados acentos de un anacronismo ochocentista y flaubertiano, su distancia física en París, parecen hacerlo remoto de nuestra urgente experiencia social y ética. Sin embargo, [...] es en ese nivel que el lector popular lo intuye y se intuye, lo reconoce y se reconoce »¹⁰⁷⁰. Enfin, en paraphrasant l'épigraphe progressiste de 1973 placée dans l'édition de *La palabra del mudo* chez Milla Batres, La Torre confirme l'impact de ce geste auctorial et éditorial dans la réception d'un réalisme engagé chez Ribeyro qui, en dernière instance, peut devenir un instrument politique pour l'évolution des mentalités vers la reconnaissance d'une « peruanidad » problématique : « Esa prospección y ese esfuerzo por dar la palabra al mudo, por vertebrar aquello que un pueblo amordazado y tullido por la fatalidad social no alcanza a expresar, signa el esfuerzo de Ribeyro. Bien entendida, su obra [...] es un agente de una nueva conciencia, de la literatura como agente crítico viviente de nuestra aventura en la historia, de nuestra capacidad de hacerla nuestra »¹⁰⁷¹.

Ces lectures militantes apposées au réalisme ribeyrien trouvent un alibi en 1986 lorsqu'Alan García lui décerne l'Ordre du Soleil, équivalent de la Légion d'Honneur en France, après lui avoir proposé sans succès de devenir Ministre de la Culture. Nous avons vu que par ce geste de captation, García avait réussi à capitaliser le prestige intellectuel de Ribeyro pour son premier gouvernement. Cependant, cette décoration s'inscrit dans le cadre de la Semana de Integración Cultural Latinoamericana, c'est-à-dire lors d'une manifestation

¹⁰⁶⁷ *Ibid*, p. 142.

¹⁰⁶⁸ *Ibid*.

¹⁰⁶⁹ Voir annexe B1.11.

¹⁰⁷⁰ LA TORRE, Alfonso, «La clara palabra creadora» [*La República*, Lima, 15/06/85], in TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, op. cit., p. 142.

¹⁰⁷¹ *Ibid*, p.142-143.

culturelle organisée par l'Alliance Populaire Révolutionnaire Américaine (APRA) qui se trouve au pouvoir. Conformément aux valeurs progressistes pour lesquelles Haya de la Torre, son fondateur, lutta tout au long du XX^{ème} siècle, García récompense les artistes qui partagent cette même sensibilité politique : « A los artistas invitados [García] les dijo que bienvenidos eran porque llegan a cantar para recordar, a los que quieren agotar la fe del pueblo, que su actuación será una respuesta de espíritu libertario. Citándolos por sus nombres, Alan García enhebró luego frases con partes de las obras de poetas, escritores y pintores como Pablo Neruda, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Julio Ramón Ribeyro, Mercedes Sosa, Pablo Milanés y Guayasamín y otros »¹⁰⁷².

Outre Borges, dont la spécificité mériterait un développement à part, tous les artistes cités sont non seulement de gauche mais constituent de véritables icônes de l'engagement progressiste en Amérique latine. Bénéficiant de cet arrière-plan idéologique dont l'école a contribué à renforcer le bien-fondé, le nom de Ribeyro est cité au milieu d'une énumération qui le compare avec des figures aussi emblématiques pour la gauche latino-américaine que le poète Pablo Neruda (militant communiste et diplomate chilien qui s'insurgea contre l'arrivée de Franco en Espagne), le poète César Vallejo (militant communiste et reporter péruvien dans l'URSS des années 1930), la chanteuse Mercedes Sosa (militante communiste et grande interprète folklorique argentine exilée depuis 1979 suite aux pressions de la dictature de Jorge Rafael Videla), le chanteur cubain Pablo Milanés (militant communiste et fondateur de la « Nueva Trova » en faveur de la Révolution cubaine) et le plasticien équatorien Oswaldo Guayasamín (militant communiste reconnu pour son engagement contre l'exploitation humaine, les dictatures et le racisme).

Ainsi, la reconnaissance institutionnelle du mérite artistique de Ribeyro est corrélée à son apport politique au même titre que d'autres figures du progressisme. Trois mois après cette décoration, le massacre dans les prisons de Lurigancho, El Frontón et Santa Bárbara ternit l'image de la première et dernière accession au pouvoir de l'APRA au XX^{ème} siècle mais aussi celle de Ribeyro auprès d'intellectuels socialistes tels que Miguel Gutiérrez : « Fue como si la Historia le brindase la oportunidad para que Julio Ramón Ribeyro se reivindicara del baldón que degradaba su trayectoria devolviendo la condecoración [pero] Ribeyro no solo no se atrevió a cometer tamaña descortesía, sino que optó por el silencio: ni una declaración,

¹⁰⁷² RÉDACTION, « Distinguen con la Orden del Sol a J. Ramón Ribeyro » [07/04/86], *El Comercio*, Lima, 1986, p. A4.

ni un artículo de protesta [...], acaso porque como escéptico dude que tal genocidio de verdad haya ocurrido y que fuera ordenado directamente por el mismo hombre que le impusiera la insignia (Alan García, que pertenece desde ya —como diría el viejo Engels— al basural de la Historia) »¹⁰⁷³. Les reproches de Gutiérrez adressés à Ribeyro confirment la prégnance d'une image progressiste préalable que ce comportement accommodant décevra¹⁰⁷⁴.

Au début des années 1990, malgré cette déception ponctuelle auprès d'un cercle restreint d'intellectuels engagés qui n'oublie pas ses écarts de conduite, la reconnaissance populaire l'emporte puisqu'entre-temps l'école renforce sa volonté d'amener les élèves vers une morale progressiste à partir des contre-exemples tirés des réalités dystopiques représentées dans l'œuvre¹⁰⁷⁵. En effet, installée au Pérou depuis 1982 mais ne publiant des manuels scolaires de « Lengua y comunicación » qu'à partir de 1990, la maison d'édition espagnole Santillana choisit de travailler avec des éditeurs péruviens pour concevoir des textes conformes aux nouvelles tendances pédagogiques qui mettent l'élève au centre de l'apprentissage en l'encourageant à s'exprimer. Dès lors, dans la mesure où il s'agit de la maison d'édition la plus utilisée jusqu'en 2012 par les enseignants sondés (27,3%)¹⁰⁷⁶, il n'est pas étonnant que cet usage moralisant du réalisme ribeyrien ait continué à forger une image progressiste auprès des nouvelles générations.

Comme le rapporte Jaime Campodónico, éditeur et de Ribeyro depuis son retour définitif en 1990, à l'occasion de la présentation de *Prosas apátridas* en 1992, la réaction du public témoigne de cette identification affective et sociale instillée : « Cuando presenté las *Prosas*, el auditorio de la Municipalidad de Miraflores se llenó tanto que hasta yo no pude entrar. Había tanta gente... me quedé en el Manolo's a esperarlo. La cantidad de gente, mil

¹⁰⁷³ GUTIÉRREZ, Miguel, *La generación del 50: un mundo dividido*, Lima, Labrusa, 1988, p. 200-201.

¹⁰⁷⁴ Par ailleurs, comme nous l'avons vu, il ne faut pas oublier que l'année suivante, en 1987, Ribeyro défend la politique d'étatisation de la banque nationale encouragée par García malgré les critiques de Vargas Llosa sur le plan moral à propos du massacre de 1986 (voir « Una montaña de cadáveres (Carta abierta a Alan García) » [Lima, *El Comercio*, 26/06/86], in VARGAS LLOSA, Mario, *Contra viento y marea*, III, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 389-393) et sur le plan économique car il défend désormais le libéralisme. C'est à cette occasion que Ribeyro a un mot malheureux qui les distance définitivement en associant Vargas Llosa aux « sectores conservadores del Perú » certainement pour redorer par contraste son image progressiste : « El debate actual [...] rebasa el motivo que lo originó para convertirse en una confrontación entre los partidarios del *statu quo* y los partidarios del cambio. Y en este debate, pienso que la posición asumida por Vargas Llosa lo identifica objetivamente con los sectores conservadores del Perú y lo oponen a la irrupción irresistible de las clases populares que luchan por su bienestar, y que terminarán por imponer su propio modelo social, más justo y solidario, por más que nos pese a los hijos de la burguesía » (RIBEYRO, Julio Ramón [1987], cité dans COAGUILA, Jorge, *La palabra inmortal*, op. cit., p. 154).

¹⁰⁷⁵ Voir annexe B2.

¹⁰⁷⁶ Voir annexe B1.7.

personas, abajo, y gritaban: “Julio Ramón es del pueblo y no de la burguesía”, que fue una cosa alucinante »¹⁰⁷⁷. Associé donc au peuple et non pas à la bourgeoisie, Ribeyro vit et incarne désormais cette lecture comme une composante inopinée mais estimable de sa littérature puisqu’elle lui assure un contact privilégié avec ses lecteurs. L’assassinat de María Elena Moyano en 1992, leader syndicale du quartier périphérique de Villa El Salvador et icône de la lutte populaire contre le Sentier Lumineux, lui donne l’occasion de l’enterrer, en devenant le cosignataire, aux côtés d’autres plumes progressistes, du manifeste « ¡Basta ya! » qui paraît dans *La República* et *El Comercio*¹⁰⁷⁸ le 20 février 1992. Finalement, cette réputation tantôt recherchée tantôt involontaire le poursuit jusqu’au jour de son enterrement en 1994 puisque, selon Alida de Ribeyro, Ricardo Letts, fondateur d’Avant-garde Révolutionnaire dans les années 1960 et du Parti Unifié Mariatéguiste dans les années 1980, dépose une fleur rouge dans son cercueil, symbole international du socialisme : « Antes de enterrarlo, yo pedí que todos le echaran una flor. Ricardo Letts fue el único que le dio una flor roja porque era muy de izquierda »¹⁰⁷⁹.

Parmi les contextes consécatoires *post mortem*, nous avons signalé l’importance classicisante de la statue offerte suite à l’attribution du Prix Juan Rulfo en 1994 mais installée sur l’avenue Pardo en 1996. En effet, en consacrant Ribeyro dans sa volonté de transcendance classique, cet artefact mémoriel comporte une plaque qui consolide sa mythographie progressiste pour la postérité¹⁰⁸⁰. On y lit l’épigraphe emblématique à l’édition de 1973 de *La palabra del mudo* qui transcrit une lettre adressée à Milla Batres le 15 février 1973, mais il s’agit d’un texte légèrement modifié : « Mi obra en general se titula *La palabra del mudo* porque en la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz. Yo les he permitido modular sus anhelos, sus arrebatos y sus angustias »¹⁰⁸¹. La reformulation pourrait sembler anodine mais elle implique une extrapolation du propos progressiste (« Mi obra en general se titula *La palabra del mudo* porque ») — qui, à l’origine, ne s’appliquait qu’à la plupart de ses récits courts (« ¿Por qué *La palabra del mudo*? Porque en la mayoría de

¹⁰⁷⁷ Voir annexe D3.

¹⁰⁷⁸ Voir « Repudian ideología totalitaria de Sendero: escritores y artistas condenan asesinato de María Elena Moyano » (RIBEYRO, Julio Ramón *et alii*, « ¡Basta ya! » [Lima, 20/02/92], manifeste publié dans *La República* [02/92], Lima, 1992, sans numérotation, et RIBEYRO, Julio Ramón *et alii*, « ¡Basta ya! » [Lima, 20/02/92], manifeste publié dans *El Comercio* [28/02/92], Lima, 1992, p. A8.

¹⁰⁷⁹ Voir annexe D3.

¹⁰⁸⁰ Voir annexes B6.1 et B6.2.

¹⁰⁸¹ Voir annexe B6.2.

mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra [...]»¹⁰⁸²) — pour le faire porter désormais sur la totalité de l'œuvre.

Ainsi, comme le confirme cette réécriture posthume, la dominante (néo)réaliste construite par l'institution scolaire finit par s'imposer comme le corpus esthétique et thématique le plus représentatif, au détriment d'autres contrées de la géographie ribeyrienne telles que *La tentación del fracaso* (1992), *Prosas apátridas* (1975) ou *Dichos de Luder* (1989). Ses connotations politiques sont désormais suggérées dans l'espace public et encouragent une attente particulière à l'égard d'une œuvre que de nouveaux lecteurs découvrent avec le temps : à lire cette plaque, la dimension monumentale du buste semble récompenser un engagement d'ordre politique plutôt qu'un mérite esthétique que les néophytes chercheront à retrouver dans le texte. La popularité de Ribeyro — la faveur et l'attachement qu'il suscite auprès du peuple péruvien comme en 1992 (« Ribeyro es del pueblo y no de la burguesía ») — est ainsi corrélée à la défense qu'on lui attribue des couches les plus modestes de la société.

L'ampleur symbolique de cette extrapolation, où se télescopent tous les mythes progressistes que nous avons étudiés, concerne aussi des critiques étrangers comme Roland Forgues qui, la même année, glose le fameux épigraphe dans les mêmes termes : « Con su “palabra del mudo”, Julio Ramón Ribeyro opta, desde un comienzo, por ser el portavoz de todos los marginados y humillados del mundo, [...] de todos aquellos que, en razón de la estrecha interacción entre los fenómenos económicos y sociales y las prácticas culturales y políticas, están impedidos o prohibidos de expresarse por sí mismos »¹⁰⁸³. En abordant cette lecture comme une vérité biographique et thématique et non pas comme une construction auctoriale, Forgues introduit une inexactitude éloquente : l'esthétique néoréaliste de « Los gallinazos sin plumas » en 1955 comporte une critique sociale, certes, mais Ribeyro ne s'est arrogé le rôle de porte-parole des plus démunis qu'en 1973 dans le contexte de ses fonctions diplomatiques sous le gouvernement progressiste de Velasco (« opta, desde un comienzo, por ser el portavoz de todos los marginados »). Pour Ribeyro, le pari mythographique semble gagné puisque le progressisme intègre génétiquement toute approche politique de son œuvre.

¹⁰⁸² RIBEYRO, Julio Ramón, « De una carta del autor al editor, el 15 de febrero de 1973 », épigraphe de *La palabra del mudo*, I, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁸³ FORGUES, Roland, « Ribeyro, caballero andante del siglo XX » [07/10/96], in TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, *op. cit.*, p. 9.

Les débuts du XXI^{ème} siècle, enfin, présentent plusieurs manifestations culturelles où la lecture progressiste est non seulement dominante mais se déploie au gré des institutions qui s'en approprient. Tout d'abord, alors qu'en 1994 l'édition de *La palabra del mudo* chez Alfaguara à Madrid présentait une couverture avec un Ribeyro debout aux côtés d'une bouteille de vin et qu'en 2007 celle de Tusquets à Barcelone reprenait un tableau de d'Edward Hopper, celle de 2002 chez Peisa à Lima présente une photo retouchée d'un homme en train de crier dont la bouche est barrée d'une croix¹⁰⁸⁴. Dans la continuité de l'épigraphe de 1973, cette composition métaphorique illustre le titre mais elle en suggère aussi une lecture progressiste comme un classique de critique sociale, alors qu'à l'étranger cette interprétation est totalement absente puisque la dominante (néo)réaliste ne s'applique qu'au contexte péruvien. Ainsi, la classicité progressiste de Ribeyro n'apparaît et n'a de sens qu'au Pérou puisque les institutions et les phénomènes socio-littéraires qui l'encouragent sont privatifs de l'espace national.

Plus tard, en 2007, le Consejo Nacional de Danza organise le spectacle « Danza y cuentos de Julio Ramón Ribeyro contra el racismo », sous la direction de Mirella Carbone et avec le soutien de la Municipalidad de Magdalena, l'Université catholique et l'Association en faveur des Droits de l'Homme (APRODEH) : « Este viernes 27 de abril, en la Semana Internacional de la Danza, se presentará la obra “Alienación”, inspirada en el famoso cuento de Julio Ramón Ribeyro. Se trata de una propuesta de danza-teatro ejecutada por ANDAZAS-PUCP, grupo de danza contemporánea de la Pontificia Universidad Católica del Perú que busca sensibilizar y concretizar a los jóvenes sobre los efectos del racismo y la forma correcta de enfrentarlo »¹⁰⁸⁵. L'utilisation de « Alienación » comme prétexte pour susciter une prise de conscience sociale sur les conséquences du racisme (« busca sensibilizar a los jóvenes sobre los efectos del racismo ») confirme sa dimension emblématique de la dominante (néo)réaliste mais aussi et surtout son instrumentalisation politique. La mise en scène s'inscrit dans une campagne de sensibilisation contre la discrimination encouragée par la mairie de Magdalena del Mar qui s'intitule « Somos una misma raza: la raza humana » à l'occasion de la Journée Internationale de Lutte contre le Racisme.

¹⁰⁸⁴ Voir annexe B8.3.

¹⁰⁸⁵ CONSEJO NACIONAL DE DANZA PERÚ (CNDP), « Presentación artística contra el racismo », Lima, 16/04/07, [Consulté le 24/04/15 dans : <http://cndanzaperu.blogspot.fr/2007/04/presentacion-artistica-contra-el.html>].

Un an plus tard, en 2008, on retrouve le même usage progressiste du récit court dans « Matachola (inspirada en el cuento “Alienación” de Julio Ramón Ribeyro) » que Carbone monte à nouveau : « [se trata de] una coreografía de danza-teatro inspirada en [este relato] que intenta resaltar las metáforas y simbologías propuestas por el autor, recreándolas con imágenes, movimientos y ritmos sugeridos »¹⁰⁸⁶. Ce spectacle, dont les quelques scènes en ligne révèlent l'amateurisme¹⁰⁸⁷, utilise une esthétique grotesque et didactiste pour récuser l'antivaleur du racisme et miser ainsi sur public très vaste. La dimension collective de ces manifestations confirme la stature classique actuelle de Ribeyro puisqu'on estime que son « enseignement », c'est-à-dire l'exemplarité que l'on peut inférer à partir des contre-exemples tirés des réalités dystopiques présentes dans la dominante (néo)réaliste, est profitable pour un public universitaire (PUCP), pour les habitants d'un quartier (Magdalena del Mar) mais aussi plus largement pour la formation de la citoyenneté.

En effet, en 2013, le « Grupo de Estudios Diferencia y Justicia » s'inspire aussi du même récit court pour un nouveau spectacle dont nous n'avons retrouvé que l'affiche¹⁰⁸⁸. Cependant, les quatre vignettes donnent la couleur des valeurs progressistes, voire chrétiennes, ainsi que des antivaleurs que la mise en scène s'efforce d'illustrer ou de dénoncer : une main d'enfant tenant celle d'un adulte (solidarité), les yeux attristés d'un enfant noir (compassion), une main écrasant une poupée (oppression) et un dernier enfant dont on aperçoit le regard en contre-plongée et qui renvoie à l'un des personnages de « Los gallinazos sin plumas » puisqu'il s'agit d'une illustration pour la couverture de la collection proposée par *La República* en 2011¹⁰⁸⁹ (maltraitance).

Dans cette même continuité, finalement, le rappeur Iñigo (La Prole) lance en 2013 un disque de hip-hop intitulé *La palabra del mudo*¹⁰⁹⁰ où les nombreuses références à Ribeyro — reprise de sa voix déformée dans « Intro », attribution du titre d'un récit court à une chanson,

¹⁰⁸⁶ CARBONE, Mirella, « Matachola », *Facultad de Artes Escénicas, Universidad Católica del Perú*, Lima, 2008 [Consulté le 24/04/15 dans : <http://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/producciones/matachola/>].

¹⁰⁸⁷ *Id.*, « Matachola », spectacle inspiré de « Alienación », Lima, 2008, [Consulté le 24/04/15 dans : <https://www.youtube.com/watch?v=6tgtQhwOcv8>].

¹⁰⁸⁸ Voir annexe B4.1.

¹⁰⁸⁹ Voir couverture de RIBEYRO, Julio Ramón, *Los gallinazos sin plumas/Alienación*, Lima, QG Editores S.A.C./Editorial Septiembre/Grupo La República/« Yo leo » Plan Lector, édition sous la direction de César Silva Santisteban, Lima, 2011.

¹⁰⁹⁰ Pour l'écouter intégralement en ligne, voir IÑIGO (LA PROLE), *La palabra del mudo*, Lima, Phatomar, 2013 [Consulté le 24/04/15 dans : <http://www.rapealo.com/index.php/musica/zona-descarga/379-descarga-inigo-la-palabra-del-mudo>].

par exemple, pour « Gallinazos sin plumas » (n° 6), réécriture du titre de l'anthologie emblématique avec une police de graffiti¹⁰⁹¹ — convergent vers un hommage qui se justifie par la revendication d'une marginalité au même titre que celle que thématise la dominante (néo)réaliste. En tant que parolier engagé, Iñigo (La Prole) désinstitutionnalise le classique au nom de l'égalité politique et de l'amélioration des conditions sociales qu'il revendique pour lui redonner sa place dans la culture urbaine. Cependant, c'est grâce au capital mythographique autour de valeurs progressistes que Ribeyro a engrangé au cours des décennies qu'il peut, en tant que classique, être lu et repris dans une transsocialité qui lui garantit aussi bien la reconnaissance populaire que celle des élites lettrées.

¹⁰⁹¹ Voir annexe B4.7.

CONCLUSION PARTIELLE À LA DEUXIÈME PARTIE

La construction de Ribeyro en tant que classique au Pérou est donc redevable d'une entreprise de réhabilitation suite à sa réception mitigée au lendemain du *boom* latino-américain : l'école y joue un rôle prépondérant dans une modélisation politisée autour d'une aura progressiste qui s'appuie tantôt sur des prélèvements textuels connotés (la dominante (néo)réaliste et ses usages dans la formation morale de l'élève-citoyen) tantôt sur des éléments biographiques (son service diplomatique sous le gouvernement révolutionnaire de Velasco et les relectures que suscite l'insertion de l'épigraphe de 1973 sur le frontispice de *La palabra del mudo*).

Cependant, il apparaît que cette construction classicisante d'un écrivain engagé aux côtés des plus démunis ne va pas sans nuances, voire sans contradictions, puisque son univers idiosyncrasique comporte de nombreux traits que nous aborderons à la lumière du « conservatisme ».

Le terme peut paraître fort dans son acception politique — d'autant plus qu'on le tient souvent pour synonyme de « conformisme », de « traditionalisme », voire de « réactionnaire » — et semble aller à l'encontre de son image de gauche puisque ses connotations dépréciatives définissent une inconformité face à la marche du progrès social depuis les Lumières au profit d'un retour vers un passé qui préserve les acquis des classes dominantes, ainsi que du respect d'une continuité historique qu'il ne faut ni oublier ni bannir. Or, comme nous le verrons, bien que ce sens ne soit guère entièrement étranger aux enjeux socio-littéraires de son œuvre, l'étymologie verbale de ce substantif (« conserver ») ouvre de riches perspectives sociocritiques qui nous permettent d'éclairer rétrospectivement aussi bien sa réflexion sur le classique que sa fabrication en tant que tel au Pérou.

En abordant l'« idiotope » de Ribeyro, pour reprendre le mot de Milagros Ezquerro dans *Leerescribir* (2008), à savoir « [las] circunstancias biográficas, peculiaridades psicológicas, situación socio-histórica, motivaciones [del escritor] »¹⁰⁹², force est de constater que les acceptions matérielles, psychiques et esthétiques du verbe « conserver » et *a fortiori* celles du substantif « conservatisme », recourent des aspects analogues chez *ce* classique qui

¹⁰⁹² EZQUERRO, Milagros, *Leerescribir*, Mexico, RILMA 2/ADEHL, 2008, p. 359-360.

nous occuperont tout au long de cette troisième et dernière partie. Si l'on exclut temporairement son sens politique pour privilégier une définition plus large, le conservatisme est une posture qui s'efforce de conserver, à savoir « [de] maintenir hors de toute atteinte destructive, [de] s'efforcer de faire durer, de garder en bon état ou dans le même état [quelque chose] »¹⁰⁹³. Sur le plan logique, la question de l'objet de cette conservation se pose d'elle-même et l'on peut supposer que les efforts pour le protéger sont à la hauteur de sa valeur. On conserve donc, par intérêt ou par devoir, ce qu'on a de prix mais surtout ce qu'on a reçu matériellement ou symboliquement.

En l'occurrence, chez Ribeyro, il s'agit d'un héritage qui se configure à la croisée du généalogique, du littéraire et du social que l'on retrouve aussi chez Borges avec lequel les ressemblances sont à nouveau étonnantes : « En el pasado familiar se acumulan los bienes, los valores que la obra debe reproducir y conservar. Cruce de sucesiones y de reconocimientos, de donaciones y de deudas, Borges recibe de sus antepasados las posesiones que respaldan su escritura »¹⁰⁹⁴, souligne Ricardo Piglia. Il en découle que l'inconstance de la modernité, dont il se prémunit par son positionnement antimoderne et arrière-gardiste, ne peut que mettre en porte-à-faux ce capital personnel que nous rassemblerons sous le nom de « tradition », c'est-à-dire, « un élément du don, si l'on en suit l'étymologie (en latin *traditio*, “ acte de transmettre ”), un don que l'on transmet, ce qui implique la continuité, la mémoire, la fidélité »¹⁰⁹⁵.

Reste à savoir que faire de ce patrimoine parfois réel ou imaginaire, utile ou encombrant, enviable ou repoussant : la gestion du passé et de la mémoire s'avère donc cruciale pour un écrivain qui aspire particulièrement à trouver une littérarité perdurable qui lui permette de transcender sa finitude, c'est-à-dire qui réfléchit en bon classique à l'articulation entre tradition et postérité. En effet, bien que l'avènement de tout artiste se produise au croisement de ces circonstances, la singularité de Ribeyro consiste à en faire l'objet d'un discours parafictionnel et fictionnel sur la conservation de la tradition qui sous-tend, fonde et justifie sa condition littéraire classique.

¹⁰⁹³ CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (CNRTL), [Consulté le 09/05/15 dans : <http://www.cnrtl.fr/definition/conserver>].

¹⁰⁹⁴ PIGLIA, Ricardo, « Ideología y ficción en Borges », *Punto de vista: revista de cultura*, Buenos Aires, 2^{ème} année, n° 5, mars, 1979, p. 4.

¹⁰⁹⁵ MONTANDON, Alain, « Poétique de la tradition : entre nostalgie et innovation », in CONSTANTINESCU, Muguras, BIRLEANU, Ion Horia et MONTADON, Alain (Éds.), *Poétique de la tradition*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 184.

TROISIÈME PARTIE : Être ce classique

CHAP. 7 : SOCIOCRIQUE DES HÉRITAGES

A. Un « déterminisme » généalogique : l'invention d'une destinée littéraire

Le socle idiotopique qui permet de comprendre l'ontologie du classique chez Ribeyro s'appuie d'abord sur l'objet généalogique qu'il reçoit en héritage et transpose notamment dans son autobiographie inachevée et organiquement inédite intitulée « Ancestros » (1994)¹⁰⁹⁶. Ce document nous renseigne sur son inscription spatio-temporelle dans son histoire familiale et pourrait n'avoir qu'une valeur personnelle, voire « anecdotique » comme il s'attèle à préciser (« El interés que tienen estas referencias familiares es puramente anecdótico »¹⁰⁹⁷).

Or, si le recours à l'hérédité peut sembler un gage d'objectivité historique, nous savons depuis *La généalogie de la morale* (1887) de Nietzsche qu'il s'agit d'un discours *sur* la vérité plutôt que la vérité elle-même : dans cette première sous-partie, notre hypothèse consiste donc à le concevoir comme une mise en scène de son amont biographique visant à démontrer l'existence d'une vocation scripturale, intellectuelle et artistique, donc littéraire, en germe depuis six générations, qui se manifeste en sa personne sous les espèces d'un déterminisme qu'il invente pour justifier son devoir de classicité. En effet, sa condition classique est appuyée par l'héritage de cette constante qui l'oblige à honorer cette illustre tradition et, par conséquent, ces origines l'assujettissent à un devoir moral de transcendance autour d'une littérature perdurable en nourrissant, comme pour Borges, un « désir de rendre, à ceux qui lui donnèrent vie et gloire, une part de la gloire et de la vie qu'il leur doit »¹⁰⁹⁸. En empruntant la métaphore de l'arborescence à la généalogie familiale, la généalogie littéraire dit aussi combien celle-ci est imprégnée de mythifications et de mystifications.

¹⁰⁹⁶ Nous nous appuyons sur les quelques pages publiées à l'origine dans RIBEYRO, Julio Ramón, *Antología personal*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 225-234.

¹⁰⁹⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, « Ancestros » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁹⁸ MUJICA LÁINEZ, Manuel, « Borges et les ancêtres » [1963], traduction de BECKMANN, Simone et MILLERET, Jean, *Les cahiers de l'Herne*, numéro consacré à *Jorge Luis Borges*, Paris, Éditions de l'Herne, 1981, p. 154. Pour consulter une étude détaillée des figures majeures de la tradition familiale à l'égard desquelles Borges se sent redevable, voir FRAGA, Rosendo M., *Borges y el culto de los mayores*, Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2001, p. 29-78.

Ainsi, comment le recours au généalogique construit-il une téléologie classique ? Nous verrons, dans un premier temps, que lors d'une conférence à l'auditorium du Banco Continental le 26 avril 1984 à Lima, Ribeyro assoit les bases d'une interprétation déterministe de sa propre généalogie autour d'un double centre d'intérêt pour l'instant dissocié, la chose intellectuelle et le langage, qui se transmet nécessairement de génération en génération. Puis, dans un deuxième temps, nous étudierons le récit généalogique que Ribeyro rédige dix ans après dans « Ancestros » (1994) pour démontrer comment il construit une téléologie vocationnelle qui aboutit à l'avènement d'un « je » écrivain synthétisant le double centre d'intérêt de ses ancêtres. Finalement, dans un troisième temps, nous aborderons la charnière père/fils où s'articule la transmission de la destinée littéraire autour d'un apprentissage motivé, d'abord, par l'échec du père qui ne parvient pas à réaliser ce destin d'écriture et dont Ribeyro fils prend le relais, et qui s'enracine, ensuite, autour de l'espace de la bibliothèque familiale, du livre en tant qu'en objet et de la lecture à voix haute, consolidant ainsi le père comme figure morale qui lui inculque un devoir de transcendance.

Tout classique entretient un rapport d'admiration avec les traditions esthétiques de sa prédilection que le temps a validées : en ce sens, il est logique qu'il produise un discours des origines, fictionnel ou parafictionnel, afin d'articuler ce passé avec le présent de sa pratique artistique qui, à son tour, se retrouve promise à une postérité mémorable. Ainsi, la polyvalence métaphorique du modèle généalogique permet à Ribeyro de se penser en des termes aussi bien historiques que littéraires. Dans une logique antimoderne, l'explicitation d'une généalogie littéraire sert à retracer les constantes qui persistent malgré les définitions changeantes de la modernité, mais surtout à légitimer un projet à vocation classique que ces traditions en amont cautionnent, à l'instar à nouveau de Borges « qui continue d'avoir recours à son arbre généalogique comme capital, comme réserve de valeur, comme argument d'autorité, et aussi comme garantie d'une certaine *condition* littéraire »¹⁰⁹⁹.

En effet, cette filiation qui ne s'opère que par la branche masculine ou agnatique, comme pour Borges¹¹⁰⁰, associe le « je » autobiographique à une héraldique familiale qui

¹⁰⁹⁹ PAULS, Alan, *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados, op. cit.*, p. 27. La traduction nous appartient.

¹¹⁰⁰ « Una tradición literaria recorría la familia de mi padre. Su tío abuelo Juan Crisóstomo Lafinur fue uno de los primeros poetas argentinos, y en 1820 escribió una oda a la muerte de su amigo el general Manuel Belgrano. Uno de sus primos, Alvaro Melián Lafinur, a quien yo conocía desde la infancia, era un destacado “poeta menor” y logró entrar en la Academia Argentina de Letras. El abuelo materno de mi padre, Edward Young Haslam, dirigió uno de los primeros periódicos ingleses en la Argentina, el “Southern Cross”, y se había doctorado en Filosofía o en Letras, no estoy seguro, en la Universidad de Heidelberg. Haslam no tenía medios para

justifie sa propre condition littéraire¹¹⁰¹. En se plaçant sous les auspices de ses aïeux portugais (les Ribeyro) et espagnols (les Zúñiga) qui remontent XVIII^{ème} siècle, son regard transmoderne remonte jusqu'à sa propre naissance au XX^{ème} siècle pour inventer un lien de nécessité entre ce penchant littéraire et sa propre destinée d'écrivain. De père en fils, Ribeyro retrace et réécrit son passé pour se constituer en héritier redevable d'une prestigieuse tradition à la croisée de l'Histoire et de la Littérature. En effet, dans une conférence à l'auditorium du Banco Continental le 26 avril 1984 à Lima, même si le débat entre l'inné et l'acquis est évacué (« Yo no quiero entrar en una polémica, en una discusión hasta ahora no resuelta, sobre qué cosa es lo que predomina »¹¹⁰²), il n'empêche que Ribeyro privilégie une approche déterministe de son histoire familiale où prend forme son destin classique :

Por un lado, puede decirse que para la vocación literaria existe una cierta predisposición, una predisposición de tipo familiar o una disposición que está inscrita —por llamarlo así— en nuestro código genético. Cuando pienso, por ejemplo, si han existido precedentes en mi familia de escritores, puedo llegar a la conclusión de que, por vía paterna, por ejemplo y hasta las generaciones anteriores que me han antecedido que conozco, ha habido siempre una tendencia a la actividad intelectual. Es decir, durante cinco generaciones por lo menos, mis antepasados paternos [*sic*] ejercieron en forma profesional las actividades de tipo intelectual que estuvieron ligadas con las ideas, con la palabra y con la escritura¹¹⁰³.

matricularse en Oxford o Cambridge, de modo que fue a Alemania, donde consiguió su título después de hacer todos los estudios en latín » (BORGES, Jorge Luis avec GIOVANNI, Norman Thomas di, *Autobiografía (1899-1970)* [1970], traduction de SOUTO, Marcial et GIOVANNI, Norman Thomas di, Buenos Aires, El Ateneo, 1999, p. 28).

¹¹⁰¹ Ribeyro est-il un « aristocrate » ou pas ? Peter Elmore répond que la « sensibilité aristocratique » de Ribeyro s'expliquerait par un décalage entre ses préférences antimodernes et les exigences de la modernité. Par ailleurs, il ajoute que toute explication qui aurait recours à l'argument généalogique tomberait dans un « vulgaire déterminisme ». Conscients de cet argument, précisons que notre approche ne consiste pas à établir une vérité historique sur cet aspect biographique qui, tout compte fait, s'avère anecdotique chez Ribeyro, mais à étudier la fonction de cette autoreprésentation dans son discours sur lui-même et sur son œuvre autour du conservatisme qui constitue le revers idéologique du classique : « La sensibilidad aristocrática que se ha reconocido en Julio Ramón Ribeyro está primordialmente ligada al desajuste de este con su entorno y su tiempo. Explicarla por la vía genealógica, recurriendo a los ancestros del diarista, supone no comprender —en aras de un determinismo vulgar— la naturaleza ética y estética de esa sensibilidad. [...] Su aristocratismo es de estirpe baudelairiana y contestataria, no de índole señorial: no nace de la adhesión sentimental a un pasado patricio, sino del rechazo a un presente imperfecto. De ahí que el esteticismo de Ribeyro no sea incompatible con la simpatía por los marginados y las víctimas de la injusticia » (ELMORE, Peter, *El perfil de la palabra, op. cit.*, p. 141). Ainsi, nous souscrivons plutôt à ce que suggère le psychanalyste Jorge Bruce lorsqu'il affirme qu'il s'agit d'une « fantaisie nobiliaire » (« fantasía de alcurnia ») qui fait sens dans son imaginaire : « Yo creo que es una invención. Me da la impresión que su familia ha sido una familia de profesionales solventes con algún rector » (voir annexe D4).

¹¹⁰² RIBEYRO, Julio Ramón, « Ribeyro habla de su obra » [1984], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 126.

¹¹⁰³ *Ibid.*

Ses précautions oratoires (« —por llamarlo así— ») atténuent le ridicule ou la vanité d'un discours qui affirmerait sans ambages l'existence d'une continuité génétique capable de justifier sa vocation en ces termes au lendemain de l'antidéterminisme existentialiste. Néanmoins, même si la nature de cette tradition est définie tangentiellement (« predisposición », « tendencia »), il n'empêche qu'il choisit la causalité biologique (« nuestro código genético ») pour justifier sa stature littéraire actuelle devant l'auditoire. Le recours à un déterminisme héréditaire repose sur la transmission d'un penchant pour la chose intellectuelle (« actividades de tipo intelectual ») et, plus précisément, pour le langage (« con las ideas, con la palabra, con la escritura ») : notons que la distinction entre ces deux versants n'est pas un contournement artificiel du mot « littérature » puisqu'on la retrouve telle quelle dix ans plus tard dans « Ancestros » (1994).

Ce double centre d'intérêt, qu'il place dans la partie la plus haute de son arbre généalogique, constitue un héritage involontaire puisque chaque génération est investie de ce patrimoine caractériologique sans possibilité *a priori* de refus. Or, l'*incipit* de son autobiographie suggère le contraire autour d'une *captatio benevolentiae* qui prépare le lecteur à la découverte des origines de Ribeyro ou plutôt de sa version sur ses origines : « Para respetar las reglas del género empezaré por hablar de mis antepasados, a sabiendas que ello no explica nada, pues se puede ser una nulidad a pesar de una estirpe ilustre e inversamente un hombre excepcional nacido en un medio humilde e iletrado »¹¹⁰⁴.

Ribeyro utilise les mêmes précautions oratoires qu'en 1984 mais l'enjeu rhétorique est cette fois-ci différent. Cet exorde a pour but de nier la causalité du généalogisme (« a sabiendas que ello no explica nada »), dont il se sert pour structurer son récit familial au demeurant, afin de mieux l'instrumentaliser par la suite. En adoptant l'*ethos* du sceptique à l'égard de sa propre théorie, Ribeyro se prémunit contre les éventuelles réticences philosophiques et scientifiques d'un contredisant imaginaire : « El interés que tienen estas referencias familiares es puramente anecdótico. Y la prueba de que nacer es un azar, el resultado de una serie de encuentros y cruces fortuitos que podrían no haberse producido sin que nada en el mundo hubiera sustancialmente cambiado »¹¹⁰⁵.

¹¹⁰⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, « Ancestros » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 21.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*

L'introduction de l'aléatoire anticipe tout contre-argument visant à contester la dimension prédictive qu'il souhaite donner à sa vocation littéraire (« azar », « una serie de encuentros y cruces fortuitos »). En effet, contrairement à ce qui est avancé à des fins de persuasion, Ribeyro commence par remonter jusqu'à son quadrisaïeul au XVIII^{ème} siècle, don Melchor Ribeyro, pour démontrer l'existence d'un déterminisme généalogique qui articule la transmission de ce double intérêt dissocié pour la chose intellectuelle et pour le langage, et qui se synthétise finalement en sa personne six générations plus tard :

Así empezamos pues por aquel lejano inmigrante gallego, don Melchor Ribeyro, que a fines del siglo XVIII se embarcó rumbo al Perú. De este señor, el más antiguo antepasado del cual tengo noticias y del cual sólo conservo un retrato, no sé casi nada. Pero colijo que era un hombre prudente, realista y sin mucha fantasía, que estaba dotado de un pequeño peculio y venía a estas tierras con planes muy precisos. Abrió una librería de viejo en el centro de Lima y se casó con una dama decente pero sin fortuna, lo que le permitió integrarse en su sociedad electiva y fundar una familia en ultramar¹¹⁰⁶.

Don Melchor Ribeyro joue le rôle de fondateur d'une famille de créoles (« fundar una familia en ultramar ») mais aussi d'une destinée dont chaque étape est annoncée par la précédente. L'identification avec la branche paternelle — au détriment de la branche maternelle comme nous le verrons dans le chapitre suivant —, commence avec cet ancêtre européen (« inmigrante gallego ») comme si le récit sur ses origines ne pouvait s'ancrer que dans le continent où il vécut le plus longtemps, l'Europe : cette parfaite circularité annonce une prédestination historique mais aussi le retour vers une aire culturelle d'où il tire en partie sa légitimité artistique puisqu'il s'y identifie symboliquement à ses auteurs préférés, notamment français, sur le même modèle de la « parenté »¹¹⁰⁷.

Le nom « Ribeyro », qui correspond effectivement à la Galice mais dont les origines portugaises (« Ribeiro ») signifient « ruisseau »¹¹⁰⁸, n'est associé à aucun milieu social

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 21-22.

¹¹⁰⁷ « ¿A qué raza pertenezco? Pariente pobre y tardío de Constant, de Stendhal, no tengo derecho a vivir en este siglo [...] » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 20/12/60], *op. cit.*, p. 221-222). Le soulignage nous appartient.

¹¹⁰⁸ Au lendemain des réformes bourbonniennes, l'émigration galicienne vers l'Amérique espagnole à la fin du XVIII^{ème} siècle est très importante notamment vers les régions qui deviendraient l'Argentine, l'Uruguay, le Brésil, le Venezuela et le Pérou. Les « gallegos », appellation régionale qui remplace celle des « gachupines » pour désigner tout espagnol d'origine et de provenance péninsulaire, s'organisent autour d'une vie associative foisonnante où, peut-être, don Melchor Ribeyro trouva le réseau pour lancer son affaire. En ce qui concerne le patronyme « Ribeyro », il est possible que le graphème < y > corresponde à une hispanisation médiévale du nom

prestigieux même si, par la suite, sa famille emprunte, conserve et transmet la tradition nobiliaire puis bourgeoise du portrait (« del cual conservo un retrato »)¹¹⁰⁹, puisqu'il grandit entouré d'une « mystérieuse escorte de spectres exemplaires »¹¹¹⁰, à l'instar de Borges¹¹¹¹. Ainsi, il apparaît que les Ribeyro se dotent depuis longtemps d'un appareil iconographique pour souligner une continuité dynastique autour d'une valeur intrinsèque — leurs qualités intellectuelles, linguistiques et donc littéraires — qui transcende les époques à l'image du projet ribeyrien de pérennisation qui parachève l'ensemble.

Ce premier ancêtre arrive au Pérou avec un dessein précis (« con planes muy precisos »), à savoir devenir bouquiniste (« abrió una librería de viejo »), comme l'indique la syntaxe causale : le point qui sépare l'adjectif « precisos » du passé simple « abrió » a une valeur explicative qui explicite le contenu de ses projets, mais surtout une valeur prémonitoire puisque la vente de livres constitue une métonymie de sa carrière ultérieure d'écrivain qui se précise davantage à la génération suivante avec son trisaïeul :

De [...] mi tatarabuelo don Juan Antonio Ribeyro y Estada, conservo [...] tanta documentación — cartas, manuscritos, fotografías, publicaciones, condecoraciones, etc.— que podría escribir su biografía. Diré solamente que vivió entre 1810 y 1886 y fue un ilustre Hijo de la Patria: Rector de la Universidad de San Marcos, Presidente de la Corte Suprema de Justicia y Ministro de Asuntos Exteriores. Su retrato [orna] hasta ahora el despacho ministerial de Torre Tagle y la Sala del Consejo sanmarquino. En casa tuvimos durante mucho tiempo un hermoso busto de él en mármol y pedestal de ébano, que mi padre terminó por obsequiar a la Universidad de San Marcos, indignado al ver que, sin ningún respeto por su verdadero antecesor, sus hijos utilizábamos su efigie como sombrerera. Destacó sobre todo como internacionalista y dejó alegatos —en especial uno contra la ocupación de las islas de Chincha por la armada española— que son verdaderos modelos de argumentación jurídica [...]. Publicó breves pero numerosas biografías de hombres

portugais « Ribeiro », beaucoup plus fréquent dans l'aire lusophone : en espagnol ancien, le phonème / i / était noté < y > en position interne avant une consonne.

¹¹⁰⁹ Voir annexe C6.1.

¹¹¹⁰ MUJICA LÁINEZ, Manuel, « Borges et les ancêtres » [1963], traduction de BECKMANN, Simone et MILLERET, Jean, *Les cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 151.

¹¹¹¹ À propos du poids du portrait familial dans la formation d'une vocation littéraire classique, Emir Rodríguez Monegal souligne que Borges fut aussi exposé à ces mises en récit graphiques de l'histoire familiale qui lui inspirèrent le même devoir de transcendance : « La dedicación familiar de Borges refleja la actitud de Madre hacia sus antepasados. Georgie nació y fue criado en una casa que era hasta cierto punto un museo familiar, presidido por la presencia casi fantasmal del abuelo Acevedo. El sitio de honor estaba reservado a las espadas que en Junín y en Cepeda liberaron a América del Sur ; los uniformes estaban cuidadosamente resguardados del ataque de las polillas ; los daguerrotipos enmarcados en terciopelo negro recordaban un pasado de caballeros oscuros y tristes y de damas reservadas, muchas de las cuales quedaron prematuramente viudas. Georgie estuvo rodeado por los objetos sagrados de la historia familiar y por la repetición ritual de las hazañas de sus heroicos antepasados. Estas historias sobre el valor en la batalla [...], fueron parte esencial de su herencia » (RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Borges: una biografía literaria* [1978], Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 12).

destacados de nuestra vida intelectual y política [...] que de joven intenté leer pero sin fortuna, debido a lo enrevesado de la caligrafía y a su estilo insoportablemente oratorio¹¹¹².

L'articulation entre la première et la deuxième génération des Ribeyro fait l'objet d'une transformation sociale qui conserve cependant l'héritage du double penchant. En effet, la famille de l'immigrant galicien s'est unie à l'aristocratie créole locale comme l'indique l'apparition d'un patronyme composé (« Juan Antonio Ribeyro y Estada ») : pour la première fois, aussi, surgit le prénom « Juan Antonio » que portera le fameux frère de Ribeyro pour honorer et conserver une tradition familiale qui remonte donc au XIX^{ème} siècle, même si celle-ci ne fera pas de lui un écrivain¹¹¹³. Par ailleurs, le récit généalogique établit une continuité symbolique entre l'intérêt pour les livres du quadrisaïeul et les fonctions intellectuelles et politiques du trisaïeul.

L'appétit livresque, plutôt commerçant à l'origine, est sublimé vers le sommet de l'échelle sociale et trouve une justification valorisante à l'Université San Marcos à tel point que le portrait de cet illustre professeur siège au conseil scientifique (« Su retrato [orna] hasta ahora [...] la Sala del Consejo sanmarquino »)¹¹¹⁴. Puis, cet intérêt se ramifie en opérant une translation vers des textes de loi que ce soit au Palais de Justice (« Presidente de la Corte Suprema ») ou bien au Ministère des Affaires Étrangères (« Ministro de Asuntos Exteriores ») pour fonder la tradition diplomatique avec laquelle renoue Ribeyro à partir des années 1970, ainsi que d'autres membres de sa famille jusqu'aujourd'hui¹¹¹⁵.

Sans aboutir encore à une vocation littéraire au sens propre, cet intérêt pour l'écrit conduit son trisaïeul à s'engager dans la haute fonction publique jusqu'à non seulement écrire sur l'histoire mais à faire l'Histoire : « Destacó sobre todo como internacionalista y dejó alegatos —en especial uno contra la ocupación de las islas de Chincha por la armada española— ». Juan Antonio Ribeyro y Estada est contemporain de l'invasion espagnole de ces îles en 1864 et met sa plume au service d'un plaidoyer politique dans l'espoir d'influencer l'issue militaire de cette tentative de reconquête.

¹¹¹² RIBEYRO, Julio Ramón, « Ancestros » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 22.

¹¹¹³ Nous avons vu que le tandem formé par Julio Ramón avec son frère Juan Antonio Ribeyro est asymétrique : Juan Antonio, resté à Lima, se doit de l'aider malgré la distance afin qu'il puisse embrasser et réussir une carrière d'écrivain en Europe. À la fois ambassadeur et bras droit, Juan Ramón accepte de jouer un second rôle pour que la destinée littéraire familiale s'accomplisse en Julio Ramón.

¹¹¹⁴ Voir annexe C6.2.

¹¹¹⁵ Dans la lignée de son oncle, Claudio Julio de la Puente Ribeyro est actuellement ambassadeur du Pérou à Londres, ce qui confirme la continuité de la tradition familiale.

Autrement dit, l'écrit est représenté dans sa force performative au service de la nation reconnaissante, grâce à la production de formes textuelles certes non littéraires mais déjà modélisantes donc classiques (« que son verdaderos modelos de argumentación jurídica ») : en l'espace d'une seule génération, le fils de l'immigré galicien réussit à gravir l'un des échelons les plus élevés de l'état grâce à un talent intellectuel capable d'infléchir le cours des événements historiques.

Ainsi, la transcendance esthétique à laquelle aspire Ribeyro en tant que classique se justifie à rebours par l'idéalisation de ce premier « hijo de la patria » qui grave son nom dans l'histoire nationale et engage ses descendants à suivre son exemple. En effet, à l'instar de Borges qui, selon Saúl Yurkievich, puise la légitimité de son lignage littéraire dans son lignage historique¹¹¹⁶, l'héroïsation de ses ancêtres permet d'inventer un « engagement tacite » avec la tradition familiale diplomatique et universitaire qui l'aiguillonne pour l'obliger à modeler une destinée aussi mémorable : « ¿Será verdaderamente uno de mis proyectos [...] el llegar a ser catedrático de la Universidad de San Marcos? [...] Además, en mi caso existe una especie de compromiso tácito con la tradición familiar. ¿Cómo me resignaría a ser un profesor mediocre en una universidad donde dos de mis antepasados fueron rectores? »¹¹¹⁷, note-t-il dans son journal à Madrid le 1^{er} juillet 1955. Cet engagement sera respecté à la lettre par son bisaïeul, Ramón Ribeyro y Álvarez del Villar :

Su hijo, don Ramón Ribeyro y Álvarez del Villar, mi bisabuelo, siguió las huellas de su progenitor y, lector seguramente de Plutarco, llevó una “vida paralela” a la de su padre. Ocupó exactamente los mismos cargos en la Universidad, la Magistratura y la Cancillería. Fue también un brillante profesor universitario, autor de sesudos trabajos de Derecho Internacional. En 1854, cuando apenas tenía dieciséis años, naufragó en el barco “Rímac” junto con el escritor Ricardo Palma y ambos fueron unos de los pocos pasajeros que se salvaron, gracias al socorro que les prestó un marinero negro. Este marinero anónimo permitió que Palma escribiera sus *Tradiciones peruanas* y que yo, cien años más tarde, existiera y tuviera la posibilidad de escribir, para bien o mal de mis lectores, lo que he escrito. [...] Durante la guerra con Chile combatió en la batalla de Miraflores al

¹¹¹⁶ « Buenos Aires y los Borges se amalgaman para construir un mundo familiar. Los varones ilustres se llaman Isidoro Suárez, Isidoro Acevedo, Francisco Laprida, Francisco Borges, sus ascendientes próximos, o aquéllos más lejanos, los ásperos sajones de la gesta de Beowulf, los portugueses de Camoens, la España presente en los apellidos de su linaje. Predecesores heroicos, casi siempre realizados por el *epos* clásico o por la alcurnia literaria que, al idealizar, establecen distancia » (YURKIEVICH, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*, Barcelone, Barral Editores, 1971, p. 133).

¹¹¹⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Madrid, 01/07/55], *op. cit.*, p. 70.

frente de un batallón de universitarios y estuvo entre las personalidades que los invasores llevaron a Santiago en calidad de rehenes¹¹¹⁸.

Non sans une once d'ironie, Ribeyro souligne avec raison que la troisième génération est dans un rapport d'émulation par rapport à la deuxième au point de produire des parcours biographiques symétriques. Bien que ces traditions de métier soient monnaie courante dans les bourgeoisies créoles au XIX^{ème} siècle, il n'en demeure pas moins que cette parfaite specularité traduit une volonté de s'inscrire dans une continuité familiale afin d'honorer les efforts de la génération précédente mais surtout d'en conserver les acquis sociaux et symboliques. En ce sens, Ramón Ribeyro y Álvarez del Villar est tout simplement un continuateur qui prolonge le « code génétique » de la lignée, à savoir une prédilection pour l'écrit qui se décline autour d'activités métaphoriquement analogues telles que l'enseignement (« Universidad »), le droit (« Magistratura ») ou la diplomatie (« Cancillería »). De même, son rapport à l'Histoire pendant la Guerre du Pacifique (« combatió en la batalla de Miraflores ») cautionne une trajectoire à la fois épique et intellectuelle à l'instar, de nouveau, de Borges¹¹¹⁹. Nonobstant, l'intérêt téléologique de ce personnage se situe plutôt dans la digression prémonitoire dont il fait l'objet : l'existence prévisible de cet homme à l'air circonspect¹¹²⁰ est soudainement bouleversée par un accident que Ribeyro interprète comme un infléchissement favorable à sa destinée littéraire.

¹¹¹⁸ *Id.*, Julio Ramón, « Ancestros » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 22-23.

¹¹¹⁹ En effet, les hauts faits notamment militaires accomplis par sa famille au XIX^{ème} siècle constituent un motif récurrent au travers des poèmes « Los Borges » et « Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874) » dans *El Hacedor* (1960), « Two english poems » et « Página para recordar al coronel Suárez, vencedor de Junín » dans *El otro, el mismo* (1964), ou encore « Coronel Suárez » dans *La moneda de hierro* (1976). Il s'agit, pour Borges, de « [...] constater, à travers les prestigieuses énumérations, comme l'Histoire s'enracine autour de sa personne » (MUJICA LÁINEZ, Manuel, « Borges et les ancêtres » [1963], traduction de BECKMANN, Simone et MILLERET, Jean, *Les cahiers de l'Herne*, *op. cit.*, p.151). En effet, son présent d'écriture s'articule nécessairement à cette tradition où s'unissent la toge et les armes car « il n'a de valeur que dans la mesure où il assure la perdurance de ce passé personnifié, surtout, par les gens de sa lignée » (YURKIEVICH, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*, *op. cit.*, p.133. La traduction nous appartient). Ainsi, rétrospectivement, la création littéraire s'enrichit du passif épique familial dont Borges semble nostalgique (« De modo que por ambos lados de la familia tengo antepasados militares; eso quizás explique mi nostalgia de ese destino épico que las divinidades me negaron, sin duda sabiamente » (BORGES, Jorge Luis, avec GIOVANNI, Norman Thomas di, *Autobiografía (1899-1970)* [1970], *op. cit.*, p. 23). Le poème « Inscripción sepulcral » dans *Fervor de Buenos Aires* (1923) à propos de son bisaïeul, le colonel Isidoro Suárez, illustre cette volonté de rapprocher la dimension révolue d'un passé (« dilató ») dont la gloire (« a las lanzas del Perú dio sangre española ») déteint sur lui : « Dilató su valor sobre los Andes. / Contrastó montañas y ejércitos. / La audacia fue costumbre de su espada. / Impuso en la llanura de Junín / término venturoso a la batalla / y a las lanzas del Perú dio sangre española [...] / Ahora es un poco de ceniza y de gloria » (BORGES, Jorge Luis, « Inscripción sepulcral » [1924], *Jorge Luis Borges: obra poética (1923-1985)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, p. 29).

¹¹²⁰ Voir annexe C6.3.

Le récit de ce naufrage introduit un adjuvant anonyme (« marinero anónimo ») qui permet de faire ressortir par contraste la singularité des rescapés, Ramón Ribeyro y Álvarez del Villar et l'écrivain Ricardo Palma¹¹²¹, qui se retrouvent sur un pied d'égalité par la force des choses. En effet, en rapprochant les deux hommes qui ont eu les mêmes chances de périr que de survivre, l'adjuvant a certes une fonction de sauveur dans la diégèse de l'anecdote mais son geste fait sens dans la mémoire familiale organisée autour de cette logique déterministe : il permet au « je » autobiographique de réintroduire la notion de hasard annoncée dès l'*incipit*, tout en soulignant que cela n'équivaut guère à une absence de détermination.

Ce marin modifie le cours de ces histoires individuelles mais surtout le cours de l'Histoire de la littérature péruvienne puisqu'il porte secours à un créateur vivant (Palma) et à un créateur qui n'est pas encore advenu au monde (Ribeyro) (« permitió que Palma escribiera sus *Tradiciones peruanas* y que yo, cien años más tarde, existiera y tuviera la posibilidad de escribir [...] lo que he escrito ») : bien évidemment, ce souvenir réécrit par la transmission orale est rapporté pour justifier rétrospectivement l'affinité littéraire ultérieure entre l'auteur de *La palabra del mudo* et celui des *Tradiciones*. L'humour et la fausse modestie (« para bien o mal de mis lectores ») n'entament en rien sa portée déterministe puisque Ribeyro rapproche cette lointaine prédilection pour l'écrit (Ramón Ribeyro y Álvarez del Villar) et un usage artistique de l'écrit (Palma) sous les espèces d'une nécessité qui s'intègre à la cohérence narrative de son autobiographie. Ainsi, la transmission d'une vocation scripturale chevillée à des acquis sociaux se précise au fil des générations jusqu'à l'arrivée de son aïeul Julio Eduardo Ribeyro :

Julio Eduardo rompió con la tradición familiar y en lugar de la jurisprudencia eligió una profesión más moderna, estudiando ingeniería en Alemania. Fue un destacado profesional autor, entre otras obras, de los trabajos para dotar de agua potable y alcantarillado a Lima y de una carretera de penetración hacia el oriente. Por el nombre ilustre que había heredado, la buena situación social y económica que gozaba y las relaciones que tenía con ricos hombres de negocios [...], parecía destinado a llevar a la cúspide la trayectoria ascendente de la familia, pero contrajo lo que se podría llamar una mesalianza [...]. En lugar de escoger a una de las tantas herederas capitalinas a

¹¹²¹ L'anecdote semble véridique puisque Ricardo Palma la rapporte aussi dans « Orgullo de cacique » : « El naufragio del vapor de guerra *Rimac*, el 1 de marzo de 1855, en los arrecifes de la punta San Juan, llevó al tradicionista que este libro ha escrito, después de andar tres días entre arenales pasando la pena negra, al pueblecito de Acarí » (PALMA, Ricardo, « Orgullo de cacique », *Tradiciones peruanas completas*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 186).

las que lo destinaba su posición, se casó con la hija de unos inmigrantes italianos, bellísima pero sin un céntimo, doña Josefina Bonello¹¹²².

La caractérisation de cette quatrième génération sous le signe de la rupture (« rompió con la tradición familiar ») inaugure paradoxalement une tradition de la dissidence qui se perpétue en aval jusqu'à Ribeyro¹¹²³. Si depuis Melchor Ribeyro le « code génétique » familial, à la fois caractériologique et social, avait été pensé en termes de fondation et de continuité, dorénavant cet héritage oblige les descendants à se positionner dans l'acceptation ou le rejet de la Tradition. Cette destinée sociale pour les uns ou intellectuelle et littéraire à des degrés plus ou moins explicites pour les autres, dont Ribeyro, s'accompagne donc d'un devoir historique qui oblige moralement la progéniture à honorer ce passé que certains perçoivent comme un fardeau.

Cependant, si Julio Eduardo Ribeyro, son grand-père, déroge à la tradition de la jurisprudence, il n'en demeure pas moins qu'il conserve les qualités intellectuelles de ses aïeux et, plus précisément, la volonté de jouer un rôle fondateur à l'instar de Melchor Ribeyro au XVIII^{ème} siècle (« dotar de agua potable y alcantarillado a Lima ») et celle de devenir un « illustre Enfant de la Patrie » comme Juan Antonio Ribeyro y Estada, en mettant son intelligence au service des travaux publics qui profitent à l'état-nation (« una carretera de penetración hacia el oriente ») : bien plus tard, dans son article « Lima, ciudad sin novela » (1953), Ribeyro prolonge ce même geste fondateur mais transposé à la fiction en encourageant par son étonnement la création d'un roman capable de représenter les transformations de la capitale de même que son aïeul avait aussi cherché à compenser une carence matérielle de la ville en concevant le réseau d'égouts¹¹²⁴.

Or, si la destinée littéraire semble temporairement compromise par Julio Eduardo Ribeyro, dix ans auparavant, lors de la conférence au Banco Continental en 1984, Ribeyro mentionne l'existence d'un grand-oncle « [qui] fut un remarquable journaliste qui vécut en France et travailla pendant de nombreuses années dans des journaux français et aussi dans

¹¹²² RIBEYRO, Julio Ramón, « Ancestros » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 23.

¹¹²³ À ce propos, voir le chapitre 7, sous-partie « C » : « La dissidence du modèle bourgeois : la culpabilité, moteur d'allégeance ».

¹¹²⁴ « Es un hecho curioso que Lima siendo ya una ciudad grande —por no decir una gran ciudad— carezca aún de una novela [...], por cuanto toda ciudad que ha alcanzado cierto grado de desarrollo industrial, urbanístico, demográfico, cultural o político, luce al lado de sus fábricas, de sus monumentos y de su policía, una novela que sea el reflejo más o menos aproximado de lo que esta ciudad tiene de peculiar » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Lima, ciudad sin novela » [1953], *La caza sutil*, op. cit., p. 15).

certaines journaux de Lima et qui avait des projets — comme en témoignent les lettres [qu'il] conserve] — de livres qu'il comptait écrire »¹¹²⁵. À nouveau, l'héritage vocationnel semble muter en se ramifiant par une filiation indirecte qui, néanmoins, se préserve sous la forme du journalisme. Ces précisions biographiques annoncent déjà le périple français du « je » autobiographique (« radicó en Francia ») qui émaille d'indices prémonitoires cette reconstruction de son passé. Mais cette vocation littéraire qui semble poindre (« libros que pensaba escribir ») est soudainement interrompue par la guerre (« todos sus documentos se perdieron, pues este tío abuelo mío murió durante la última guerra en un campo de concentración nazi, pues fue capturado por los ocupantes alemanes y llevado a Alemania, donde pereció »¹¹²⁶) : ainsi, le « je » autobiographique se réserve l'accomplissement de ce penchant pour l'écrit qui commençait à tendre vers la littérature.

De même, cette généalogie descendante, en ce sens qu'elle procède diachroniquement des aïeux vers la progéniture, contraste avec le mouvement social ascendant que Ribeyro s'efforce de démontrer. En effet, la capitalisation familiale suit une logique exponentielle sur le plan historique qui se caractérise par la conservation de réserves intellectuelles et de ressources matérielles jusqu'à l'arrivée de Julio Eduardo Ribeyro qui compromet cette ascension (« pero contrajo lo que se podría llamar una mesalianza »). Malgré ce risque, ses grands-parents réussissent à prolonger la lignée, même si son père, Julio Ramón Ribeyro Bonello, vient au monde avec une santé fragile :

Lo cierto es que Julio Eduardo se enamoró de la bella italiana y decidió casarse con ella a pesar de la oposición de su familia. Vivieron un tiempo en Tarma y luego se instalaron en Lima, donde nació mi padre en 1897. Tuvieron otros cuatro hijos, pero todos murieron a poco de nacidos. Mi padre sobrevivió por milagro, pues entre mis abuelos había cierta incompatibilidad de tipo genético que destinaba a su progenie a una existencia no viable. Por ello fue de salud frágil y contrajo todas las enfermedades posibles —tifoidea, paludismo, peste bubónica— hasta la última y más grave que lo acompañó toda su vida y lo llevó a la tumba a los 48 años¹¹²⁷.

La série de décès qui entourent la naissance de son père (« todos murieron a poco de nacidos ») permettent de la resignifier comme un événement exceptionnel où le hasard, comme lors du naufrage de Ramón Ribeyro y Álvarez del Villar, est remplacé par une

¹¹²⁵ *Id.*, « Ribeyro habla de su obra » [1984], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 125. La traduction nous appartient.

¹¹²⁶ *Ibid.*

¹¹²⁷ *Id.*, « Ancestros » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 24-25.

causalité surnaturelle qui rejoint l'idée globale de prédestination (« sobrevivió por milagro »). L'argument génétique ressurgit pour expliquer cette fois-ci une incompatibilité entre ses grands-parents qui expliquerait la mauvaise santé de son père (« tifoidea, paludismo, peste bubónica »), dont nous avons étudié l'impact sur son processus de classicisation endogène. Secrètement atteint de tuberculose pendant toute sa vie, Julio Ramón Ribeyro Bonello disparaît à quarante-huit ans en laissant le poids de cette tradition familiale à perpétuer sur les épaules du jeune Ribeyro dont la réflexion parafictionnelle s'oriente vers la recherche d'une littérature perdurable afin d'embrasser une destinée littéraire capable de transcender sa propre finitude que son ulcère cancéreux matérialise. Par conséquent, cette mort prématurée n'équivaut pas à une césure dans la prédestination littéraire qui couvait depuis des générations puisqu'elle est transmise dans le rapport père/fils où se consolide le destin classique de Ribeyro.

Que ce soit lors de la conférence au Banco Continental en 1984 ou dans les fragments de son autobiographie inachevée en 1994, lorsque Ribeyro « [vuelve] la mirada atrás, a las ramas inferiores del árbol familiar, valorando el peso que habían tenido en su determinación de ser escritor y la importante participación en su forma elegida para serlo »¹¹²⁸, le récit généalogique a donc pour fonction de le situer dans un amont familial qui justifie un aval vocationnel aux yeux de la postérité. En effet, comme le confirme Maurizio Balsamo, « le généalogique peut être pensé non seulement comme ce qui précède le sujet et l'institue, mais comme le résidu narcissique des opérations de métabolisation de son histoire »¹¹²⁹, c'est-à-dire qu'il nous renseigne davantage en l'occurrence sur la distribution des rôles sur la scénographique psychique que sur une vérité historique objectivable.

À ce titre, Julio Ramón Ribeyro Bonello est représenté sous les espèces d'un passeur responsable d'assurer une continuité dynastique, en limitant les vellétés de dissidence, qui œuvre à réveiller une vocation d'écrivain chez Ribeyro fils à laquelle lui-même n'a pas pu répondre : cette pédagogie orientée par l'inertie familiale relève donc d'un travail de modelage dès sa petite enfance jusqu'à ses dix-sept ans pour l'amener vers un sentiment de devoir à l'égard de la conservation d'une tradition qu'il convient d'honorer. La dynamique d'apprentissage est motivée d'abord par l'échec du père qui ne parvient pas à réaliser ce

¹¹²⁸ PÉREZ ESÁIN, Crisanto, *Los trazos en el espejo*, op. cit., p. 379.

¹¹²⁹ BALSAMO, Maurizio, *Psicanalyse et subjectivité : histoire, généalogie, psychose*, Paris, Campagne Première, 2010, p. 144.

destin d'écriture et dont le futur classique prend le relai ; puis, elle s'enracine autour de l'espace de la bibliothèque familiale, du livre en tant qu'objet et de la lecture à voix haute ; enfin, sans surprise, elle consolide le père comme figure morale qui lui rappelle son devoir de transcendance.

Julio Ramón Ribeyro Bonello ne parvient pas à devenir lui-même le descendant qui réveille cette vocation endormie dans la mémoire familiale pour deux raisons : une certaine inhibition face au poids de la tradition qui le précède — il est le seul survivant parmi ses quatre frères morts en bas âge et il lui revient donc toute la responsabilité de transmettre le patronyme familial ainsi que les connotations aristocratiques qui y sont associées — et sa mort prématurée en 1946. Mais, à examiner les quelques éléments biographiques dont nous disposons, on retrouve le double centre d'intérêt autour duquel s'articule le déterminisme généalogique chez les Ribeyro, la chose intellectuelle et l'écriture, sans qu'il y ait (encore) une synthèse créatrice :

Mi padre fue un hombre de exquisita cultura, de una gran inteligencia, tenía un amor desmedido y excepcional por la literatura, pero nunca llegó a escribir por razones personales, de trabajo, familiares y una serie de circunstancias. Hablaba siempre de los libros que quería escribir, incluso nos contó muchas veces los temas de los libros que tenía en mente y que eran, por lo general, reminiscencias de su juventud, pues él perteneció a la generación del Amauta¹¹³⁰.

L'amour pour la littérature (« un amor desmedido y excepcional por la literatura ») renvoie à une sublimation du désir d'écriture puisque celui-ci ne peut se réaliser que par le biais d'un déplacement compensatoire et euphémistique¹¹³¹. Doté de tous les atouts

¹¹³⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, « Ribeyro habla de su obra » [1984], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 125.

¹¹³¹ On le retrouve de même dans le récit autobiographique « El ropero, los viejos y la muerte » (1972) où, après avoir consacré de nombreuses heures à la lecture, c'est-à-dire à une activité qui pourrait aboutir à un geste créatif, son père abandonne cette tâche pour se consacrer à la culture de roses « pero en las que ponía una verdadera pasión intelectual ». Le désir de création est donc reporté sur d'autres supports qui subliment l'envie de se consacrer à l'écriture — il y trouve un plaisir voltairien — comme un exercice de jardinage où l'on taille la prose comme on use d'un sécateur pour donner forme à un rosier. Plus largement, le jardin comme métonymie d'une écriture à cultiver apparaît dans « Silvio en El Rosedal » (1976) : « Desde hacía años mi padre había descubierto las delicias de la jardinería y la profunda verdad que había en la forma de un girasol o en la eclosión de una rosa. Por eso sus días libres, lejos de pasarlos como antes en fatigosas lecturas que lo hacían meditar sobre el sentido de nuestra existencia, los ocupaba en tareas simples como regar, podar, injertar o sacar malayerba, pero en las que ponía una verdadera pasión intelectual. Su amor a los libros había derivado hacia las plantas y las flores. Todo el jardín era obra suya y como un personaje volteriano había llegado a la conclusión de que en cultivarlo residía la felicidad » (*id.*, « El ropero, los viejos y la muerte » [1972], *La palabra del mudo*, I, *op. cit.*, p. 547-548). Cette attitude de repli érudit, finalement, caractérise en grande mesure aussi le travail intellectuel de Ribeyro fils : « A Ribeyro no le importaba salvar al mundo de la mediocridad, no se ponía como meta convencer a las clases medias de la necesidad de leer, de conocer. Solo aspiraba, como Silvio, en su

406

intellectuels pour s'y mettre à son tour, cet homme « “embarazado de posibilidades” »¹¹³² au dire de son fils, est incapable de transformer cet intérêt certes vif mais stérile en un objet esthétique. La destinée littéraire familiale reste ainsi à l'état de bourgeonnement et témoigne d'une difficulté à conclure que l'on retrouve dans la tendance à l'inachèvement que nous avons étudiée chez Ribeyro fils comme forme détotalisante. L'œuvre à venir est toujours fantasmée sur la modalité du virtuel (« hablaba siempre de los libros que quería escribir ») sous l'effet d'une poussée germinative qui n'arrive jamais à terme, c'est-à-dire, symboliquement, à pro-crée une œuvre-descendance où se réalise la volonté de ses aïeux et se conservent les acquis sociaux autour d'un patronyme prestigieux. L'identification avec le père est immédiate puisqu'il prend sa défense et justifie son incapacité (« pero nunca llegó a escribir por razones personales, de trabajo, familiares y una serie de circunstancias ») : sa stérilité symbolique est involontaire et même logique au vu de ses nombreuses occupations en tant que *pater familias* (la nécessité alimentaire du travail bourgeois s'oppose à la gratuité improductive de l'art).

De plus, le plaidoyer a recours au même argument biographiste que pour son bisaïeul don Ramón Ribeyro y Álvarez del Villar à l'occasion du naufrage avec Ricardo Palma : bien que son père n'ait pas créé, il a côtoyé des créateurs, notamment Valdelomar « de quien había sido muy amigo »¹¹³³, autour de la revue *Amauta* de José Carlos Mariátegui dans les années 1920. Ainsi, la défaillance artistique est compensée par une contiguïté historique avec des artistes productifs puisque ce récit généalogique fonctionne comme un « roman familial » au sens freudien du terme, dans la mesure où son portrait se construit par une idéalisation qui conserve cependant des éléments réels « de sorte que l'enfant [, et en l'occurrence l'écrivain,] n'élimine pas à proprement parler son père, mais au contraire l'élève »¹¹³⁴. Finalement, la mort, que Ribeyro ne cesse de pressentir chez son père tuberculeux, vient s'ajouter à ces obstacles circonstanciels, mais l'interprétation qu'il en tire est tout aussi valorisante puisque, comme le souligne Gladys Flores Heredia, « aquella precariedad de la salud que tiene su

rosedal, a la paz del vencido, del que no tiene otra cosa que su modesto espacio de civilización » (ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escritor*, op. cit., p. 107).

¹¹³² RIBEYRO, Julio Ramón, cité par OSPINA, Galia, *Julio Ramón Ribeyro: una ilusión tentada por el fracaso*, op. cit., p. 57.

¹¹³³ *Id.*, interviewé par AUSEJO, Lorena, « Protagonistas: Julio Ramón Ribeyro » [1993], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 264.

¹¹³⁴ FREUD, Sigmund, « Le roman familial des névrosés » [1908], *Œuvres complètes*, III, Paris, PUF, 2007, p. 256.

padre no proyecta solo una imagen heroica, sino que también modela una imagen legendaria, digna de ser retratada cual epopeya de la condición humana »¹¹³⁵.

Ainsi, face à cet amont généalogique immédiat où la destinée littéraire familiale ne fait que poindre, Ribeyro fils, seul porteur du même nom et prénom que son père, décide de reprendre le flambeau pour et au nom de Julio Ramón Ribeyro Bonello, véritable « muet » dont toute *La palabra del mudo* constitue un effort titanesque pour lui restituer la parole¹¹³⁶. En effet, avant sa disparition, cette invitation à le relayer apparaît à l'occasion d'une anecdote lorsque son père se penche sur un roman de Dumas qu'il a entre les mains : « Tú lees, pero no asimilas, ni produces »¹¹³⁷, lui dit-il d'après Galia Ospina.

La lecture est rangée sous l'enseigne d'une passivité stérile comme s'il adressait à son fils le reproche inconscient que ses propres aïeux lui adressèrent en son temps¹¹³⁸. Le transfert

¹¹³⁵ FLORES HEREDIA, Gladys, « Imágenes paternas en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro », in HEREDIA FLORES, Gladys, MORALES MENA, Javier, MARTOS CARRERA, Marco (Éds.), *Ribeyro por tiempo indefinido*, Lima, Academia Peruana de la Lengua/Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Editorial Cátedra Vallejo, 2014, p. 68.

¹¹³⁶ Ribeyro explique ainsi l'origine du titre *La palabra del mudo* : « ¿Por qué *La palabra del mudo*? Muchas veces me han preguntado qué quiere decir eso. En realidad, yo le puse *La palabra del mudo* porque yo tenía la intención de escribir un cuento que se llamara "La palabra del mudo". Tenía algunas historias que podrían prestarse a este título de *La palabra del mudo*, pero fue un cuento que nunca pude terminar. Lo empecé varias veces, pero no me salía. Entonces, dije: "Vamos a publicar, pues, el libro con este título, aunque no exista un cuento que se llame "La palabra del mudo" » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Ribeyro habla de su obra » [1984], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 138). Outre l'argument progressiste dont nous avons vu l'origine sous Velasco, il affirme aussi qu'il s'agit du titre d'un récit court qu'il n'est jamais parvenu à écrire, à finir, à extérioriser, autrement dit, c'est un texte dont l'élan créatif a été anéanti par une autocensure beaucoup trop forte que la métaphore du mutisme condense. Incapable de donner la parole à ses personnages, il est resté « muet » de même que son père ne réussit pas à publier pour réaliser la destinée familiale. Cependant, le fameux syntagme qui résume ce silence involontaire est placé sur le frontispice de son œuvre novellistique, c'est-à-dire en tête de son discours positif. En effet, comme le remarque Javier de Navascués, ce risque d'amuïssement reste « dépassable » : « [los] dos títulos esenciales que vienen a sintetizar nada menos que toda la obra cuentística y memorialística de Ribeyro, la parte más apreciada de su producción, aluden a la posibilidad del silencio como una dimensión superable por el escritor, vencible a pesar del desaliento que puedan infligir unas amenazas que siempre proceden de fuera. Esos títulos son, claro está, *La palabra del mudo* y *La tentación del fracaso* » (NAVASCUÉS, Javier de, « Julio Ramón Ribeyro: una tensión resuelta entre el silencio y la escritura », *América sin nombre*, n° 13-14, Alicante, 2009, p. 170).

¹¹³⁷ OSPINA, Galia, *Julio Ramón Ribeyro: una ilusión tentada por el fracaso*, op. cit., p. 57-58.

¹¹³⁸ L'importance du regard des aïeux, du poids qu'ils font peser sur les épaules de Julio Ramón Ribeyro Bonello, est transposée dans le récit autobiographique « El ropero, los viejos y la muerte » (1972) lorsqu'il se contemple dans le miroir de l'armoire familiale, véritable fenêtre transhistorique. Par le jeu des reflets, l'identification contient cette même injonction de transcendance pour intégrer la prestigieuse tradition des Ribeyro signifiée par la matière noble du bois : « Se miraba entonces en [el espejo], pero más que mirarse miraba a los que en él se habían mirado. Decía entonces: "Allí se miraba don Juan Antonio Ribeyro y Estada y se anudaba su corbatín de lazo antes de ir al Consejo de Ministros", o "Allí se miró don Juan Ramón Ribeyro y Álvarez del Villar, para ir después a dictar cátedra a la Universidad de San Marcos", o "Cuántas veces vi mirarse allí a mi padre, don Julio Ribeyro y Benites, cuando se preparaba para ir al Congreso a pronunciar un discurso". Sus antepasados estaban cautivos, allí, al fondo del espejo. Él los veía y veía su propia imagen superpuesta a la de ellos, en ese espacio irreal, como si de nuevo, juntos, habitaran por algún milagro el mismo tiempo. Mi padre penetraba por el espejo al mundo de los muertos, pero también hacía que sus abuelos accedieran por él al mundo

de responsabilité passe donc par une injonction virile d'extériorisation puisque l'assimilation est associée à une intériorisation dévalorisante de l'ordre de l'inhibition¹¹³⁹ : le choix est restreint car Ribeyro est contraint de s'identifier à sa branche agnatique où « la chaîne des identifications héroïques relie entre elles les générations de créateurs et proroge, dans l'humanité ainsi maintenue psychiquement vivante, le pouvoir de produire des œuvres »¹¹⁴⁰. Ainsi, le devoir de progéniture passe par la création littéraire comme moyen d'enfantement symbolique afin que la vocation familiale cesse d'être dans le virtuel et bascule vers le réel.

La disparition prématurée de son père en 1946 ne fait qu'accentuer la dimension lapidaire et responsabilisante de ce reproche : « Él siempre había dicho, en confidencias, que quería escribir sobre sus aventuras de juventud, cosa que no pudo hacer porque murió muy joven, a los 47 años. Entonces pensé que ya que él no había podido escribir, yo lo haría »¹¹⁴¹. Ainsi, l'origine de l'écriture ribeyrienne se situe dans un besoin de réparation qui compense la blessure narcissique de son père (son échec à l'échelle individuelle vis-à-vis de la tradition familiale) et celle de l'enfant qui aurait souhaité que cette occupation aboutisse pour lui éviter d'en être frustré. D'ailleurs, on retrouve ce même schéma chez Borges à propos de son propre père, Jorge Guillermo Borges, habité par une vocation littéraire qu'il ne se réalise que partiellement : « Yo era todavía chico pero sentía que mi destino era un destino literario. Mi padre siempre había deseado ser un hombre de letras y los fue de manera parcial. Y como mi padre había querido ser un escritor, quedó más o menos sobreentendido que yo debía cumplir con ese destino »¹¹⁴².

Contrairement à Julio Ramón Ribeyro Bonello, Jorge Guillermo Borges publie de son vivant de nombreux textes littéraires (roman, théâtre, essai, traductions)¹¹⁴³, mais l'injonction

de los vivos » (RIBEYRO, Julio Ramón, « El ropero, los viejos y la muerte » [1972], *Cuentos completos*, *op. cit.*, p. 403).

¹¹³⁹ Cette forte inhibition fait partie de sa personnalité depuis son enfance, comme l'atteste ce souvenir : « Algún día analizaré con calma los orígenes de mi incapacidad para la vida social. [...] Si me remonto a los años de mi infancia, descubro aterrado que mi reserva y mi hermetismo son tan antiguos como mi uso de razón. Ya en el colegio, a la edad de ocho años, hui de los grupos, los profesores, los discípulos, las mujeres. [...] Mientras todos hablaban y reían yo miraba hacia adelante buscando la pila aquella donde nos despedíamos. ¡Qué alivio cuando faltaban sólo cien metros! » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Anvers, 23/05/57], *op. cit.*, p. 138).

¹¹⁴⁰ ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 48.

¹¹⁴¹ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par AUSEJO, Lorena, « Protagonistas: Julio Ramón Ribeyro » [1993], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, *op. cit.*, p. 264.

¹¹⁴² BORGES, Jorge Luis, cité par PIGLIA, Ricardo, « Ideología y ficción en Borges », *Punto de vista: revista de cultura*, 2^{ème} année, n° 5, Buenos Aires, mars, 1979, p. 5.

¹¹⁴³ « Mi padre escribió una novela, que publicó en Mallorca en 1921, sobre la historia de Entre Ríos. Se llamaba *El caudillo*. También escribí (y destruyó) un libro de ensayos, y publicó una traducción de la versión de

de continuation est comparable et éclairante puisqu'elle suscite d'abord un discours de justification à propos des impondérables qui firent obstacle à sa carrière littéraire (« [...] se consideraba de manera tácita que yo cumpliría el destino literario que las circunstancias habían negado a mi padre »¹¹⁴⁴), suivi du même transfert tacite de responsabilité (« Era algo que se daba por descontado (y esas convicciones son más importantes que las cosas que meramente se dicen). Se esperaba que yo fuera escritor »¹¹⁴⁵).

De part et d'autre, la transmission de la destinée familiale s'articule autour d'un relai générationnel qui, chez Ribeyro, se réalise sous la modalité « paradigmatique » du classique : « Ribeyro hijo sería un doble del padre que quiso ser escritor, el hijo lo consigue, y con el mérito de ser un escritor paradigmático »¹¹⁴⁶. En effet, d'une part, la recherche d'une esthétique pérennisante et, d'autre part, sa construction sociale comme classique au Pérou, constituent la réponse rétrospective à cette passation vocationnelle que l'on retrouve transposée dans la scénographie symbolique du récit autobiographique « Página de un diario » (1958) :

Evoqué el escritorio enorme, inaccesible, mientras mi padre viviera y, evitando la vigilancia de las personas mayores, me aproximé a él y crucé el umbral. [...] Con una avidez incontenible, me precipité hacia el escritorio y tomando asiento en el ancho sillón, comencé a remover los libros, los papeles, los cajones. Al final apareció la pluma fuente con su tapa dorada, aquella hermosa pluma fuente que durante tantos años admirara en el chaleco de mi padre como símbolo de autoridad y de trabajo. Ahora sería mía, podría llevarla a la escuela, mostrarla a mis amigos, hacerla relucir también sobre mi traje negro. ¡Hasta tenía grabadas las mismas iniciales! Buscando un papel, tracé mi nombre, que era también el nombre de mi padre. Entonces comprendí, por primera vez, que mi padre no había muerto, que algo suyo quedaba vivo en aquella habitación, impregnando las paredes, los libros, las cortinas, y que yo mismo estaba como poseído de su espíritu, transformado ya en una persona grande. “Pero si yo soy mi padre”, pensé. Y tuve la sensación de que habían transcurrido muchos años¹¹⁴⁷.

Fitzgerald del poema de Omar Khayyam en la misma métrica del original. Destruyó un libro de historias orientales —a la manera de *Las mil y una noches*— y un drama, *Hacia la nada*, acerca de un hombre desilusionado por su hijo. Publicó además algunos buenos sonetos al estilo de Enrique Banchs » (BORGES, Jorge Luis avec GIOVANNI, Norman Thomas di, *Autobiografía (1899-1970)* [1970], *op. cit.*, p. 28-29).

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p.29.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*

¹¹⁴⁶ FLORES HEREDIA, Gladys, « Imágenes paternas en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro », in HEREDIA FLORES, Gladys, MORALES MENA, Javier, MARTOS CARRERA, Marco (Éds.), *Ribeyro por tiempo indefinido*, *op. cit.*, p. 72.

¹¹⁴⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, « Página de un diario » [1958], *Cuentos completos*, *op. cit.*, p. 116.

Le bureau du père constitue une métonymie spatiale de l'écriture qui condense paradoxalement l'embourgeoisement auquel il est parvenu en se consacrant à un métier *a priori* plus rentable que la littérature, la gérance d'une entreprise, tout en signifiant son incapacité à s'atteler à la création puisqu'il ne s'agit pas d'un atelier d'écrivain. La transgression de l'interdit (« inaccessible », « evitando la vigilancia de las personas mayores ») s'opère dans un espace sacralisé par le regard du narrateur-enfant qui se saisit de son stylo-plume doré (« la pluma fuente con su tapa dorada, aquella hermosa pluma fuente que durante tantos años admirara en el chaleco de mi padre como símbolo de autoridad y de trabajo»). Cet objet fétiche — à mi-chemin entre le bâton de commandement par sa rigidité et sa couleur dorée, et un avatar phallique—, représente le prestige familial, la vocation artistique en puissance qui y est associée, ainsi que le devoir de la réaliser : de même, on pourrait y voir aussi une figuration précoce de l'importance que Ribeyro accorde à l'orthodoxie esthétique puisque l'étymologie grecque de « canon » (*kanón*) renvoie à une baguette de mesure¹¹⁴⁸, c'est-à-dire à une règle qui partage le même même usage normativant avec cette plume qui servirait à signer d'importants contrats.

La notion de prédestination que nous avons mise en lumière tout au long du récit généalogique est inscrite sur cette amulette qui comporte ses initiales et confirme ainsi l'importance de la parenté onomastique entre Ribeyro père et Ribeyro fils. D'ailleurs, il n'est point étonnant que le premier mot écrit soit le patronyme familial puisque cette première tentative de création ferme le cercle généalogique depuis Melchor Ribeyro au XVIII^{ème} siècle¹¹⁴⁹. La prise de conscience de ce destin littéraire s'opère sous les espèces d'une

¹¹⁴⁸ « Etimológicamente, la palabra *canon* procede del griego *kanon*, que designaba en un principio una vara o caña recta de madera, una regla, que los carpinteros usaban para medir; luego, en un sentido figurado, pasó a significar ley o norma de conducta, es decir, una norma ética. Sin embargo, los filólogos alejandrinos utilizaron el término para designar la lista de obras escogidas por su excelencia en el uso de la lengua y por ello consideradas modélicas, es decir, dignas de imitación [...] » (SULLÀ, Enric, « El debate sobre el canon literario », in SULLÀ, Enric (Éd.), *El canon literario*, Madrid, Arcos/Libros S.L., 1998, p. 19).

¹¹⁴⁹ On retrouve le même geste de répétition dans l'*excipit* d'« El marqués y los gavilanes » (1975), où Ribeyro satirise les obsessions généalogiques d'un noble péruvien en plein XX^{ème} siècle très certainement pour mettre à distance le poids de son propre roman familial, lorsque don Diego Santos de Molina s'enferme dans un hotel pour réécrire le début de son autobiographie jusqu'à la fin de sa vie. En parodiant les formules administratives de l'Ancien Régime, l'anaphore du patronyme composé Santos de Molina montre bien que le geste d'écriture est lié à une lignée qui perdure aussi grâce à une tradition onomastique. Ainsi, chez Ribeyro, écrire et signer de son nom successivement renvoie aussi à la revendication de cette vocation familiale qu'il parvient à réaliser : « Abriendo el baulillo sacó las diez mil páginas en blanco y las colocó sobre su mesa. Metiendo el lapicero en el pomo de tinta escribió en la primera página con una letra que la emoción hacía más gótica: “En el año de gracia de mil quinientos cuarenta y siete, el día cinco de setiembre, en la ciudad de Valladolid, vio la luz don Cristóbal Santos de Molina, cuatro siglos antes del combate que su descendiente, don Diego, sostuvo victoriosamente contra los gavilanes”. Releyó la frase, sintiendo que le corría un escozor en los ojos y pasó a la segunda página:

épiphane puisqu'il s'agit d'une explicitation de la prédestination tacite qui couvait depuis des générations (« Entonces comprendí, por primera vez, que mi padre no había muerto [...]. “Pero si yo soy mi padre”, pensé ». L'avènement à l'âge adulte et à l'écriture, enfin, sont simultanés puisque la branche agnatique active une maturation à la fois psychique et artistique chez le narrateur-enfant qui se transforme en l'écu capable de réaliser les ébauches de ses ancêtres.

Plus largement, la distribution spatiale de « Página de un diario » (1958) renvoie à une autre pièce de la maison d'enfance de Ribeyro où se cristallise la transmission vocationnelle. Très attaché aux livres en tant qu'objets mais aussi à la lecture qu'il fait à voix haute à ses enfants, Julio Ramón Ribeyro Bonello fait de sa bibliothèque un lieu d'initiation : « Los libros de la infancia de Ribeyro fueron los testigos de ese silencioso amor a la literatura que iba creciendo como una Torre de Babel »¹¹⁵⁰, souligne Galia Ospina. En bon passeur littéraire, c'est le livre qui fait le lien réel entre le père et le fils comme en témoignent les ressemblances entre les auteurs préférés de Julio Ramón Ribeyro Bonello et ses acquisitions bibliographiques à Paris¹¹⁵¹ : « Sabemos que fue su padre quien le inculcó el amor por los libros, quien le leía a los clásicos, a los franceses traducidos por él mismo y a sus contemporáneos amigos como Valdelomar »¹¹⁵², note récemment Ángel Esteban.

En effet, ne sont mentionnés dans la bibliothèque paternelle que des auteurs classiques, c'est-à-dire canoniques, sans laisser place à des auteurs inconnus ou à la mode puisqu'il s'agit visiblement d'un patrimoine hérité des générations antérieures dans la même perspective humaniste et encyclopédique qui s'efforce de rassembler des autorités. À

“ En el año de gracia de mil quinientos cuarenta y siete, el día cinco de setiembre, en la ciudad de Valladolid, vio la luz don...”. Secó la página cuidadosamente y pasó a la tercera : “En el año de gracia de mil quinientos cuarenta y siete, el día cinco de setiembre, en la ciudad...”. Y así continuó, sin que nadie pudiera arrancarlo de su escritorio, durante el resto de su vida » (RIBEYRO, Julio Ramón, « El marqués y los gavilanes » [1975], *Cuentos completos*, op. cit., p. 480).

¹¹⁵⁰ OSPINA, Galia, *Julio Ramón Ribeyro: una ilusión tentada por el fracaso*, op. cit., p. 57-58.

¹¹⁵¹ Par exemple, à l'instar des lectures évoquées dans la citation suivante, on constate la présence de nombreux ouvrages de et sur Baudelaire (voir annexe A1 : « Inventaire partiel de la bibliothèque personnelle de Julio Ramón Ribeyro » : MORGAN, Edwin, *Baudelaire*, Buenos Aires, Editorial Juventud Argentina S.A., 1946 ; BAUDELAIRE, Charles, *Poèmes*, Hachette, Paris, 1959 ; *id.*, *Critique littéraire et musicale*, Paris, Armand Colin, 1961 ; *id.*, *Les fleurs du mal*, Paris, Garnier, 1959), mais aussi et surtout de et sur Flaubert. La liste dépasse les soixante références et serait beaucoup trop longue pour être évoquée dans cette note. Nous nous limiterons à signaler que Ribeyro possède l'œuvre complète dans de nombreuses éditions, l'ensemble de sa correspondance en plusieurs tomes, ainsi que de riches sources critiques qui attestent d'un intérêt singulier pour l'écrivain français qui le fascine le plus.

¹¹⁵² ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escribidor*, op. cit., p. 41.

plusieurs reprises, Ribeyro rapporte des scènes de lecture où le père joue le rôle du pédagogue face à des apprenants dociles et fascinés :

[...] en mi casa existía una excelente biblioteca, mi padre —como repito—era un gran aficionado a la literatura y desde muy niño tuve ocasión de tener contacto con libros y con autores. Recuerdo que mi padre tenía la costumbre, cuando le daba de su trabajo, de convocarnos en el salón de la casa —nosotros teníamos ocho, diez años— y leernos a sus autores preferidos; y nos leía en voz alta a estos autores. Obras que hasta ahora recuerdo y de lo más variadas. Obras clásicas como *El Quijote* o poesías de Baudelaire, que él mismo traducía directamente del francés, u obras de Eça de Queiroz o autores ingleses como Chesterton, Oscar Wilde o el *Libro de jungla*. Infinidad de autores, en particular, trozos de Flaubert, trozos de Maupassant¹¹⁵³.

Ce témoignage reprend la dynamique compensatoire que nous avons évoquée puisque le temps consacré à la lecture à voix haute est valorisé *a posteriori* par le Ribeyro adulte qui l'oppose à ses prenantes occupations professionnelles (« cuando le daba de su trabajo »). La rigueur méthodologique de cet exercice s'inscrit dans une habitude familiale que le père a imposée dans le déroulement de la journée à ses enfants (« tenía la costumbre [...] de convocarnos ») : « À cette époque il n'y avait pas la télévision, raison pour laquelle mon père nous faisait la lecture à sept heures »¹¹⁵⁴, précise-t-il dans un entretien avec Lorena Ausejo en 1993. Cependant, la transmission du plaisir du texte ne s'opère pas uniquement dans la contrainte puisque la lecture à voix haute devait véhiculer aussi son enthousiasme dans l'*actio*, comme il le confirme aussi en 1993 : « Mi padre no solo nos leía, sino que además nos comentaba, y como era un gran actor, hacía una lectura muy emotiva »¹¹⁵⁵.

Si l'on recoupe le corpus mentionné en 1984 et celui de 1993, les autorités transmises appartiennent à l'Europe du XVII^{ème} siècle (Cervantès) au XIX^{ème} siècle (Balzac, Dickens, Baudelaire, Eça de Queiroz, Chesterton, Wilde, Kipling, Flaubert, Tchekhov, Maupassant), mais aussi au Pérou du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle (« Obras peruanas, como las *Tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma ; cuentos de Valdelomar, de quien había sido muy amigo »¹¹⁵⁶). Dans les deux cas, il s'agit systématiquement d'auteurs canoniques, plutôt prosateurs et avec une grande majorité dix-neuviémiste, qui construiront sa sensibilité stylistique (Flaubert), son

¹¹⁵³ RIBEYRO, Julio Ramón, « Ribeyro habla de su obra » [1984], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 126.

¹¹⁵⁴ *Id.*, interviewé par AUSEJO, Lorena, « Protagonistas: Julio Ramón Ribeyro » [1993], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 264. La traduction nous appartient.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*

¹¹⁵⁶ *Ibid.*

goût pour le récit court (Maupassant) ou encore son travail sur l'histoire péruvienne (Palma). L'exposition à ces autorités nourrit le désir d'émulation que son père lui a soigneusement inculqué. En 1973, par exemple, lorsque Reynaldo Trinidad lui demande pourquoi il commence à écrire à quatorze ans, Ribeyro répond : « Tal vez porque la lectura de cuentistas como Chéjov, Maupassant y Flaubert, entre los extranjeros, y Valdelomar y Diez Canseco, entre los peruanos, generó en mí una necesidad de emulación... »¹¹⁵⁷.

Testateur, passeur et pédagogue, Julio Ramón Ribeyro Bonello est enfin une figure morale par rapport à laquelle se construit le destin classique de Ribeyro : « Mi padre era un personaje que tenía una personalidad muy fuerte. Autoritario, pero al mismo tiempo muy inteligente e irónico. Todo lo que decía era algo memorable. No abría la boca en vano. Me acuerdo de sus sentencias, frases, descripciones. Era una especie de personaje casi divino para nosotros, una especie de Júpiter »¹¹⁵⁸. Cette figure imposante fait l'objet d'un *vereor*, c'est-à-dire d'une crainte et d'un respect aussi bien sur le plan éthique qu'esthétique (« personalidad muy fuerte », « autoritario »). Si elle conditionne le comportement de l'enfant en délimitant les contours de l'interdit, elle s'appuie aussi sur le « Nom-du-Père », pour reprendre le concept lacanien, à savoir sur « la capacité normativante du père en tant qu'il ne se conforme pas à une moyenne mais “ fait craquer ” les normes maternelles pour en instituer de nouvelles »¹¹⁵⁹.

L'autorité paternelle formule des vérités qui le transforment lui-même en une autorité littéraire puisque ces bribes de discours (« sentencias, frases, descripciones ») marquent durablement la mémoire du fils et intègrent son univers référentiel au même titre que les classiques dont il lui fait la lecture. Autrement dit, derrière la loi paternelle et plus précisément derrière la force coercitive de son discours, Ribeyro pressent la possibilité de formuler une rhétorique mémorable, comme en témoigne la transcription de ce rêve 23 mars 1961 :

Por ejemplo: lo que he pensado sobre mi padre y el rostro de Dios. Debe haber una fórmula que me permita expresarlo en el mínimo de materia y el máximo de intensidad. Tal vez: “He observado que, en mis sueños, Dios posee el rostro de mi padre”, o “Mi Dios personal aparece siempre en mis sueños con el rostro de mi padre”. De esta afirmación pueden sacarse muchas conclusiones:

¹¹⁵⁷ *Id.*, interviewé par TRINIDAD, Reynaldo, « La azotea de Julio Ramón » [1973], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 55.

¹¹⁵⁸ *Id.*, interviewé par AUSEJO, Lorena, « Protagonistas: Julio Ramón Ribeyro » [1993], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 263.

¹¹⁵⁹ PORGE, Erik, *Les noms du père chez Jacques Lacan*, Paris, Éditions Érès, 1997, p. 52.

deificación del recuerdo paternal, complejos infantiles de temor reverencial a la figura paterna, etc.
Pero esto debe también estar expresado en fórmulas definitivas¹¹⁶⁰.

À la recherche classique d'une formulation qui use d'un minimum de moyens pour atteindre une expressivité maximale, Ribeyro se souvient de cette analogie onirique entre Dieu et son père qui rappelle l'explication freudienne à propos de l'origine du sentiment religieux : « De l'examen psychanalytique de l'individu, il ressort avec une évidence particulière que le dieu de chacun est l'image de son père, que l'attitude personnelle de chacun à l'égard du dieu dépend de son attitude à l'égard de son père charnel »¹¹⁶¹. En effet, divinisé par sa parole toute-puissante sur le plan du réel mais aussi par sa puissance modélisante sur le plan discursif, Julio Ramón Ribeyro Bonello transmet à son fils un idéal formel de transcendance puisque, comme le souligne Crisanto Pérez Esáin, « la muerte del padre no es sólo la pérdida de un modelo de comportamiento o la causa de una desestabilización en el seno de la familia Ribeyro, sino también la pérdida de un modelo del pasado al cual superar »¹¹⁶².

En l'occurrence, l'idéal rhétorique de transcendance inculqué par son père (« expresado en fórmulas definitivas ») est clairement associé à la figure transcendante par excellence, Dieu, ce qui confirme le rapprochement entre respect d'une orthodoxie esthétique propre à la tradition et pérennisation. La recherche d'une littéarité perdurable que nous avons étudiée mime le talent paternel pour énoncer brièvement et clairement des vérités percutantes à l'instar des moralistes français du XVII^{ème} siècle que Ribeyro prise tellement¹¹⁶³. En ce sens, son père est un modèle éthico-discursif puisque sa disparition plonge Ribeyro dans un désarroi à la fois moral et artistique : « [tengo un] sentimiento de orfandad, que hasta ahora

¹¹⁶⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 23/03/61], *op. cit.*, p. 227.

¹¹⁶¹ FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1966, p. 169.

¹¹⁶² PÉREZ ESÁIN, Crisanto, *Los trazos en el espejo*, *op. cit.*, p. 202-203.

¹¹⁶³ « Parmi les écrivains français, je m'intéresse surtout aux moralistes : La Rochefoucauld, Chamfort, Vauvenargues, que je trouve vraiment extraordinaires et dont on ne trouve aucun équivalent dans la littérature étrangère : une tradition d'hommes qui se sont penchés sur l'homme et sur la vie et qui ont exprimé leurs expériences dans des petites maximes, dans des petits aphorismes très précis et très précieux. On peut peut-être remarquer une certaine influence dans mon style de cette tendance à résumer une pensée générale grâce à des formules très concrètes » (RIBEYRO, Julio Ramón, interview radiophonique par PEYROU, Georges, dans « Un livre, des voix » [17/04/69], *France Culture*, Production ORTF, minutage : 22 H, 52 min., 45 s. — 22 H, 54 min., 51 s., [Consulté le 11/10/14 à l'Inathèque (n° de notice : PHD99209422)]).

me acosa. Esta sensación de haber perdido ayer a una especie de guía, consejero, modelo, y que no he vuelto a encontrar ni en lecturas ni en las personas ni en nadie... »¹¹⁶⁴.

À cinq ans de sa mort en 1951, alors que Ribeyro traverse un moment de grande incertitude, la figure du père resurgit pour restructurer une existence qu'il commence à acheminer vers la littérature avec la publication de « La vida gris » (1949) : « Tendré que cambiar. Evitaré las trasnochadas, ahorraré, seré más amoroso con los míos. La memoria de mi padre será mi estímulo. En ella encontraré fuerzas para enderezar esta vida »¹¹⁶⁵. Ainsi, l'image surmoïque du redressement encourage une droiture morale mais aussi, par extension, l'orthodoxie comme modèle littéraire que l'on retrouve notamment dans son positionnement arrière-gardiste qui fait confiance à la tradition et dans sa méfiance à l'égard des leures du moderne comme les meilleurs passeports pour la postérité :

Comprendo perfectamente que muchos escritores hayan detestado a su padre o hayan tenido con él serios conflictos de origen freudiano u otro —Kafka, Stendhal, K. Mansfield, para citar los que recuerdo ahora— pero en mi caso tal situación no se produjo. Tal vez porque mi padre tuvo la delicadeza de morir cuando yo entraba a la adolescencia y me evitó, lo mismo que a mis hermanos, fricciones y discrepancias que hubieran podido surgir más tarde. Pero no creo que sea ésa la razón, pues a los quince años tenía yo plenamente conciencia de lo que me unía a él y de lo que me separaba, así como una visión justa de sus defectos y cualidades. Reconozco que era colérico, soberbio, autoritario, desdeñoso. No compartiré nunca su manía por el orden, la higiene. Su racismo, sus ideas políticas que viraron hacia el fin de su vida hacia la reacción, me son extrañas. Pero todo ello pesa poco en la balanza, al lado de su inteligencia diamantina, de su saber, de su coraje, de su independencia de juicio, de su ironía que por momentos llegaba al sarcasmo, de su humor y dones histriónicos, de su elegante manera de expresarse, encontrando siempre fórmulas insólitas y, en el fondo, de su enorme bondad, pero una bondad razonada, que era el fruto de la lucidez más que del sentimentalismo. Debería alguna vez trazar su semblanza y creo que estoy obligado a hacerlo, si me propusiera catalogar tantos gestos o palabras tuyas memorables¹¹⁶⁶.

Dans cette entrée du 19 août 1978, finalement, l'idéalisation normativante de l'autorité du père passe par un portrait élogieux qui énumère certes ses défauts — qui correspondent aux traits d'une virilité tiraillée entre une violence gratuite (« colérico, soberbio, autoritario, desdeñoso ») et un raffinement maniaque (« manía por el orden, la higiene ») — mais surtout ses nombreuses qualités. En effet, le déséquilibre de cette éthopée fait l'objet d'une

¹¹⁶⁴ *Id.*, interviewé par CALVO, César, « Ribeyro, la anticipada nostalgia » [1971], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 32.

¹¹⁶⁵ *Id.*, *La tentación del fracaso*, [Lima, 11/03/51], op. cit., p. 12.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, [Paris, 19/08/78], p. 633.

justification qui puise dans l'argumentaire psychanalytique. À la recherche de sa singularité, Ribeyro oppose sa configuration psychique à celle de nombreux écrivains qui ont connu des rapports conflictuels avec leurs pères, dont on soulignera particulièrement le cas de Kafka dans *Lettre au père* ([1919], 1952).

Ce passage de *La tentación del fracaso* ressemble étrangement au positionnement de Sartre à l'égard de Jean Baptiste Sartre, son père, dans *Les mots* (1964). Tous deux opposent une résistance aux découvertes freudiennes puisque Sartre affirme ne pas avoir intériorisé les interdits paternels et sociaux (« je souscris volontiers au verdict d'un éminent psychanalyste : je n'ai pas de Sur-moi »¹¹⁶⁷) et que Ribeyro affirme ne pas avoir eu des « conflits d'origine freudienne ou autre », c'est-à-dire ne pas avoir eu à s'affronter à son père dans un schéma œdipien. De plus, ils émettent la même hypothèse à l'égard de cette absence de frontalité puisque Ribeyro considère que la mort prématurée de Julio Ramón Ribeyro Bonello leur évite ce conflit (« [murió] cuando yo entraba a la adolescencia y me evitó, lo mismo que a mis hermanos, fricciones y discrepancias que hubieran podido surgir más tarde ») et que Sartre considère de même que ce « jeune mort [...] n'[avait] pas [eu] le temps d'être [son] père »¹¹⁶⁸.

Mais ce qui est le plus frappant dans ce parallélisme, c'est la traduction approximative du syntagme « Mon père avait eu la galanterie de mourir à ses torts »¹¹⁶⁹ chez Sartre qui devient « Tal vez porque mi padre tuvo la delicadeza de morirse cuando yo entraba a la adolescencia » chez Ribeyro. En effet, en 1978, il s'agit certainement du souvenir d'une relecture récente puisque, dans une lettre à Juan Antonio du 18 avril 1977, on retrouve la même proposition de traduction mais intériorisée, comme s'il l'avait faite sienne : « nuestro padre tuvo la delicadeza de morirse cuando éramos apenas adolescentes y nos libró así de la posibilidad de entrar en conflicto con él. El se tiró dejándonos en la orfandad, envuelto en un nimbo de respeto, de misterio y de magnificación »¹¹⁷⁰.

Bien que Ribeyro ait acheté cet ouvrage l'année même de sa publication¹¹⁷¹, une dizaine d'années après, cette image refait surface pour s'appliquer à son père. Aussi bien la

¹¹⁶⁷ SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 11.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*

¹¹⁶⁹ *Ibid.*

¹¹⁷⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, « Cartas a Juan Antonio (153) » [Paris, 18/04/77], Lima, *Diario El Sol* [23/07/98], 1998, p. 4A.

¹¹⁷¹ Voir annexe A1 : « SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, édition signée et datée à Paris en 1964 ».

« galanterie » que la « delicadeza » renvoient au lexique de la courtoisie, sublimant ainsi l'injustice de leurs morts prématurées par une explication valorisante autour d'un mot d'esprit (on ne choisit pas *a priori* le moment de sa mort). En tout cas, dans la mesure où la politesse est associée à la notion de service, la mort de Julio Ramón Ribeyro Bonello en 1946 est interprétée *a posteriori* comme une opportunité qu'il accorde volontairement à son fils pour « ne pas faire obstacle » à l'émergence de sa carrière littéraire.

Aux antipodes d'une vocation en puissance qui naît au XVIII^{ème} siècle et qui s'achemine vers sa réalisation au cours des générations, la figure de Ribeyro l'accueille d'autant plus facilement que son testateur lui a épargné tout conflit. Ainsi, la transmission vocationnelle et normativante (« su elegante manera de expresarse », « catalogar tantos gestos o palabras suyas memorables ») qui aboutit à une prédilection pour une esthétique classique au sens d'une orthodoxie formelle d'origine française et dix-neuviémiste, suscite une dette de reconnaissance puisque Ribeyro représente son passeur comme un donateur généreux (« su enorme bondad, pero una bondad razonada, que era el fruto de la lucidez más que del sentimentalismo ») dont il lui revient, à présent, de transformer sa sagesse en littérature.

B. Un héritier à l'épreuve de la dégénérescence : l'imaginaire « fin de race »

À la mort de son père en 1946, le récit généalogique dont Ribeyro hérite est rapporté par un testateur dont la forte idéalisation décuple son sentiment de responsabilité à l'égard de sa prestigieuse lignée. Tenu en haute estime, voire « divinisé » dans le rêve du 23 mars 1961, Julio Ramón Ribeyro Bonello cesse prématurément d'être un acteur historique dans la vie de son fils pour devenir une instance surmoïque et esthétiquement normativante qui lui rappelle à la fois son devoir de production artistique (réaliser la destinée familiale) mais aussi de reproduction biologique (prolonger la dynastie familiale) : « Para [nuestro padre], el matrimonio fue una renuncia a su propia genialidad, y la procreación, una transferencia de sus posibilidades sobre seres que él esperaba mejor conformados »¹¹⁷², écrit-il à son frère le 13 août 1957 depuis Anvers. Cependant, à plusieurs reprises au cours de sa jeunesse, Ribeyro s'autoreprésente comme un homme incapable de se reproduire physiquement en ayant recours à un imaginaire « fin de race », c'est-à-dire en affirmant qu'il s'agit d'un descendant stérile dont les qualités des prédécesseurs se sont étiolées : « Cuando lo conocí, era casi la caricatura del fin de estirpe, y que pertenece a una familia aristocrática, una de las familias más antiguas de Lima, venida a menos y arruinada económicamente, integrada en la clase media »¹¹⁷³, constate Mario Vargas Llosa en reprenant la même image.

Bien que les maladies de son père (« tifoidea, paludismo, peste bubónica [y tuberculosis] »¹¹⁷⁴), ainsi que la sienne (ulcère cancéreux) fussent bien réelles et qu'il est donc fort probable qu'il y eût une certaine prédisposition génétique au sens propre, il importe d'aborder l'argument scientifique de l'affection héréditaire avant tout comme un discours sur soi-même plutôt que comme un fait physiologique pour comprendre son rôle dans l'ontologie classique de Ribeyro. Dans la mesure où, comme le note Didier Anzieu, « la possibilité de créer a à voir avec la possibilité de procréer mais elle y a à voir dans l'ordre du fantasme »¹¹⁷⁵, notre hypothèse consiste donc à penser que le dégénérationnisme, en tant qu'argument scientifique, constitue le pendant d'un conflit poïétique où se joue sa capacité de pro-création

¹¹⁷² RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Anvers, 13/08/57], *op. cit.*, p. 144-145.

¹¹⁷³ VARGAS LLOSA, Mario, cité dans ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escribidor*, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁷⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, « Ancestros » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 24-25.

¹¹⁷⁵ ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 82.

biologique mais surtout littéraire au sein d'une tradition familiale et, plus largement, de la Tradition.

Rappelons que l'origine historique de cette crainte d'infécondité remonte à une mésalliance génétique entre sa grand-mère et son grand-père paternels à la fin du XIX^{ème} siècle (« entre mis abuelos había cierta incompatibilidad de tipo genético que destinaba a su progenie a una existencia no viable ¹¹⁷⁶ »). Exposé à cette rumeur qui court dans l'inconscient familial à l'instar du père dans le récit autobiographique « El sargento Canchuca » (1992), Julio Ramón Ribeyro Bonello craint d'inaugurer une lignée de tarés qui compromettrait la destinée littéraire familiale : « Siempre [papá] se quejó que de niño había estado mal atendido y sobre todo mal medicado, de allí que sufriera todas las enfermedades del mundo [...]. — Lo que no da la herencia lo da el bolsillo— repetía a menudo pensando que podía pagar con remedios la fortaleza que su sangre no nos pudo transmitir »¹¹⁷⁷. Suite à son décès, l'enjeu est de taille puisque cette responsabilité retombe sur la génération suivante qui reçoit, par conséquent, un double héritage problématique : une vocation à accomplir sur le plan symbolique mais aussi, fantasmatiquement, une défaillance congénitale. En ce sens, comment l'imaginaire fin de race permet-il à Ribeyro de se dédouaner d'un éventuel échec face à l'impératif paternel de pro-création ?

Dans « Ancestros » (1994), d'abord, en se situant sur la partie inférieure d'un arbre généalogique qu'il dessine, Ribeyro construit un mouvement de prédestination dont il est le foyer de convergence et qui s'annonce par un ensemble de faux hasards historiques. Fécondé pendant son enfance et son adolescence par le projet paternel et familial autour d'une destinée littéraire, Ribeyro nourrit le désir de devenir créateur en s'identifiant globalement à la « fonction biologique de la paternité qui dote le Moi d'une fonction nouvelle, celle de concevoir des codes »¹¹⁷⁸. Même si l'inhibition de son progéniteur le conduit à une érudition livresque qui n'aboutira jamais au métier d'écrivain, le jeune Ribeyro hérite de ce souci pour la tradition familiale et pour la Tradition littéraire autour d'une réflexion quant à sa capacité ou son incapacité à la continuer, à l'achever ou à la consacrer.

La question de la pro-création, que nous notons ainsi parce que le biologique et le littéraire s'y entremêlent, apparaît en 1954 alors que son premier recueil n'a pas été encore

¹¹⁷⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, « Ancestros » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 24-25.

¹¹⁷⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, « El sargento Canchuca » [1992], *La palabra del mudo*, II, op. cit., p. 417.

¹¹⁷⁸ ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, op. cit., p. 83.

publié : « Para completar mi obra debería haber tenido un hijo. En ese sentido, sin embargo, la fortuna no me ha acompañado. Debería decir mejor : la fortuna me ha acompañado »¹¹⁷⁹. L'enfantement, en tant que création charnelle, est envisagé métaphoriquement comme un complément à la production littéraire, au sens étymologique d'une mise en avant d'un objet esthétique différent de son créateur (*pro ducere*), dans la mesure où la progéniture réelle pourrait combler une défaillance de la progéniture symbolique. L'épanorthose ironique à propos de cet enfant pour l'instant non avvenu (« Debería decir mejor : la fortuna me ha acompañado) traduit une contradiction interne au sujet de la pro-crétion car l'enfant réel complète symboliquement l'Œuvre familiale et littéraire mais, en même temps, il la compromet pour des raisons pratiques mais surtout génétiques comme nous le verrons ensuite.

Deux ans plus tard, en 1956, la métaphore de la filiation apparaît à nouveau, cette fois-ci pour signifier son rapport à la modernité : « *Los gallinazos sin plumas* es, hasta cierto punto, una concesión al gusto reinante en las historias realistas, impersonales y crudas. Por eso es que cada día considero más este libro como un hijo adulterino »¹¹⁸⁰. La méfiance à l'égard des leurres du moderne que nous avons étudiée s'esquisse précocement autour d'un sentiment d'étrangeté à l'égard de cette première production où Ribeyro ne se reconnaît plus : la « bâtardise » de *Los gallinazos sin plumas* reposerait sur l'adhésion à contrecœur à une mode passagère (« gusto reinante ») alors qu'on peut supposer, par opposition, que la filiation n'aurait pas été rompue en choisissant une esthétique plus intemporelle et donc plus pérenne.

Le refus ou l'incapacité de pro-crétion se précise entre avril et août 1957 lors de son séjour à Anvers, alors qu'il traverse une crise amoureuse avec Mimi, son amie belge, lorsqu'il adopte les termes et les arguments de la théorie dégénérationniste qu'il emprunte certainement au discours scientifiste qui sous-tend le récit généalogique véhiculé par son père. En effet, Julio Ramón Ribeyro Bonello naît à Lima en 1897, c'est-à-dire à la fin d'un demi-siècle de psychopathologie dominé par les traités de Bénédict Augustin Morel (*Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives*, 1857) et de ses disciples Valentin Magnan et Paul-Maurice Legrain (*Les dégénérés : état mental et syndromes épisodiques*, 1885)¹¹⁸¹. À la recherche

¹¹⁷⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Paris, 01/12/54], *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, [Munich, 02/03/56], p. 100.

¹¹⁸¹ « En 1857, deux ans avant *L'origine des espèces*, un psychiatre de province, Bénédict-Auguste Morel, publie son *Traité de dégénérescence dans l'espèce humaine*. Pendant un demi-siècle, cette première grande synthèse psychopathologique, où Morel ne se contente pas, comme ses devanciers, de décrire, mais cherche à expliquer

d'une explication à sa propre infirmité chronique, la cause d'une mésalliance génétique et dégénératrice semble plausible pour cet homme cultivé qui constate la dégradation de la santé familiale depuis cette union (« entre mis abuelos había cierta incompatibilidad de tipo genético que destinaba a su progenie a una existencia no viable¹¹⁸² »).

Cet imaginaire de la dégénérescence, accentué par le décadentisme finisécular, concerne tout particulièrement les lignées aristocratiques en Amérique latine qui « voient leurs privilèges se désintégrer et observent avec méfiance les mouvements sociaux des masses, les grandes agglomérations urbaines, la “ corruption des mœurs ”, la perte de l'autorité morale des pères de famille, de la religion ou des classes dirigeantes »¹¹⁸³, à l'instar de celle dont se revendique Julio Ramón Ribeyro Bonello et, par extension, son fils, mais aussi la plupart des cercles intellectuels de l'époque : par exemple, elle trouve un écho singulier dans la thèse de José de la Riva-Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905)¹¹⁸⁴, fortement marquée par ce même déterminisme positiviste.

Plus particulièrement, cette dégradation concerne les facultés physiques et intellectuelles puisqu'il s'agit selon Morel d'une « “ déviation malade de l'espèce humaine, [d']une mutation pathologique liée au système nerveux et qui modif[ie] le caractère et la personnalité des individus ” »¹¹⁸⁵ ou encore chez Magnan d'un « état pathologique qui se transmet par héritage et qui crée une dégénération progressive et une décadence de la race humaine »¹¹⁸⁶. En avril 1957, une dizaine d'années après le décès de son père, Ribeyro

l'origine de l'évolution des troubles mentaux, va régner en maîtresse incontestée sur toute la psychiatrie française et au-delà des frontières » (HOCHMANN, Jacques, « La théorie de la dégénérescence de B.-A. Morel, ses origines et son évolution », in TORT, Patrick (Éd.), *Darwinisme et société*, Paris, PUF, 1992, p. 402).

¹¹⁸² RIBEYRO, Julio Ramón, « Ancestros » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 24-25.

¹¹⁸³ PÉREZ DÍAZ, Julio, « Los antecedentes del eugenismo », *Apuntes de demografía*, Blog de Julio Pérez Díaz (CSIC), [Consulté le 22/08/13 dans : <http://apuntesdedemografia.wordpress.com/polpob/10432/antecedentes/>]. La traduction nous appartient.

¹¹⁸⁴ « El joven Riva-Agüero, aún influido por los planteamientos positivistas, comienza su examen del proceso literario peruano analizando, bajo el revelador título “Carácter literario de los peruanos. Sus factores” uno de los tres componentes esenciales definidos por el mayor teórico de la historiografía literaria positivista, Hyppolyte Taine: la raza. [...] Es sorprendente ver cómo este convencido criollista repite el más manido tópico del discurso anticriollista colonial, el de la supuesta inferioridad física del criollo. Pero a pesar de ese rasgo degenerativo (otra huella positivista), la pujanza del influjo hispánico es tal que “su superioridad anula casi por completo, la influencia que ha podido ejercer el genio de la raza indígena” » (GARCÍA-BEDOYA, Carlos, « El canon literario peruano », *Letras: órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*, op. cit., p. 120).

¹¹⁸⁵ MOREL, Augustin, cité par CASÚS ARZÚ, María Elena, « La representación del otro en las élites intelectuales europeas y latinoamericanas: un siglo de pensamiento racista (1830-1930) », *Iberoamericana: nordic journal of latin american and caribbean studies*, XL, 1-2, 2010, p. 17-18. La traduction nous appartient.

¹¹⁸⁶ CASÚS ARZÚ, María Elena, « La representación del otro en las élites intelectuales europeas y latinoamericanas: un siglo de pensamiento racista (1830-1930) », *Iberoamericana*, op. cit., p. 17-18. La traduction nous appartient.

commence donc à s'imprégner de ce même imaginaire psychopathologique hérité de Julio Ramón Ribeyro Bonello, enrichi par ses lectures presque simultanées des historiens Oswald Spengler (*Le déclin de l'Occident*, 1926) et Arnold J. Toynbee (*Une étude de l'histoire*, 1934) qui ont travaillé sur la notion de décadence¹¹⁸⁷, pour expliquer son incapacité circonstancielle à créer :

Pérdida de la capacidad de lectura, desinterés progresivo por la adquisición de revistas de literatura, resistencia a las conversaciones serias, hastío por el acto físico de escribir, pereza de imaginación todos estos son los síntomas reveladores de un estilo de vida que se descompone, que se corrompe. Me pregunto si dentro de algunos meses tendré la fuerza o el gusto suficientes para desenterrar un manuscrito y añadirle unas líneas. Presiento que mi actividad literaria entrará en liquidación. En resumen pronto formaré parte de ese tipo social y psicológico, tan numeroso, que se podría llamar "tránsfuga de la literatura"¹¹⁸⁸.

L'énumération des attitudes manifestes qui jadis caractérisaient son zèle littéraire en Europe est systématiquement nuancée par un substantif qui connote leur affaiblissement (« pereza », « hastío ») voire leur disparition (« pérdida », « desinterés »). Dans un mouvement d'introspection, Ribeyro a recours au terme de « symptôme » pour nommer ces changements d'humeur qu'il place ensuite sous le signe d'une détérioration (« un estilo de vida que se descompone, que se corrompe »). Sur le plan libidinal, la chose littéraire est progressivement désinvestie puisqu'elle ne suscite plus le même intérêt chez un Ribeyro qui s'aperçoit de l'étiollement de ses forces créatives (« Me pregunto si dentro de algunos meses tendré la fuerza o el gusto suficientes para desenterrar un manuscrito y añadirle unas líneas »), voire de leur anéantissement (« mi actividad literaria entrará en liquidación »). Sans que le lexique dégénérationniste soit encore employé en avril 1957, ce fragment suit la logique d'une dégradation où ses facultés littéraires régressent plutôt que ne progressent au contact du Vieux Continent.

L'attribution de ce mal-être à la « décomposition » et la « corruption » s'inscrit dans le réseau métaphorique du pourrissement conformément à la diminution de son implication vitale et à un retour en force de sa pulsion thanatique. Ce processus aboutit à une

¹¹⁸⁷ « Tus disquisiciones sobre la decadencia de la raza blanca son inquietantes. Veo que la simple idea que lancé, tú ya la habías meditado y desarrollado hasta en sus últimas consecuencias. Quisiera añadir algunas consideraciones al respecto pero carezco de tiempo y de información. Hay libros fundamentales que no he leído, como el de Spengler y los estudios de Toynbee. Tírales, si puedes, una ojeada, pues deben contener al respecto ideas muy fecundas » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Anvers, 21/06/57], *op. cit.*, p. 135).

¹¹⁸⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Anvers, 21/04/57], *op. cit.*, p. 121-122.

transformation morale qui le change en « transfuge de la littérature », c'est-à-dire en une personne qui est obligée de quitter sa vocation originelle, faute de moyens pour en assurer la réalisation. Ainsi, le schéma paternel de l'infécondité se reproduit car, bien que toutes les conditions soient réunies, la destinée littéraire peine à se concrétiser chez Ribeyro fils dont l'héritage intellectuel se réduit comme peau de chagrin : « Me pregunto si mi carrera de escritor ya habrá terminado »¹¹⁸⁹, note-t-il quelques mois après. En effet, dans une lettre du 13 août 1957 à l'intention de son frère, cet amont conceptuel dégénérationniste se cristallise autour du concept de « fin de race » qu'il utilise pour définir la décadence familiale dont il est victime :

Nosotros debemos poseer taras hereditarias que nos vienen sabe Dios de qué excesos o qué locuras de nuestros antepasados. Estas taras se manifiestan por ciertas mutaciones de orden genético que nos hacen ineptos para la supervivencia y por supervivencia entiendo yo lucha por la vida, éxito material, matrimonio, reproducción. Desde hace cinco generaciones los "Ribeyro" han mantenido su continuidad de una manera casi milagrosa, perpendicular, a través de hijos únicos que tuvieron hijos únicos, o que tuvieron varios hijos que, como a su vez no tuvieron hijos, no cuentan en el presente caso. Nuestro genial padre había percibido este detalle y al casarse con nuestra madre se propuso infundir savia nueva a su viejo árbol de familia: una sangre mestiza donde confluían elementos indios y españoles. Todo parece indicar, sin embargo, que su medida fue tardía. Antropológicamente hablando somos un "fin de raza", especie trágica y preciosa de donde, por lo general, salen genios que mueren sin descendencia. Nosotros no hemos tenido la suerte de ser genios. Nuestro padre lo hubiera sido, a condición de no haberse casado. Para él, el matrimonio fue una renuncia a su propia genialidad, y la procreación, una transferencia de sus posibilidades sobre seres que él esperaba mejor conformados. Desgraciadamente él murió y ten la seguridad que murió solamente porque nosotros vivimos¹¹⁹⁰.

La construction d'un raisonnement scientifique, autour d'une logique déterministe et implacable, sert à expliquer son incapacité (« ineptos ») aussi bien à la reproduction sociale (« éxito material, matrimonio ») qu'à la reproduction biologique (« lucha por la vida », « reproducción ») à l'instar, d'ailleurs, du personnage principal de *Los geniecillos dominicales* (1965), Ludo Totem¹¹⁹¹. Sa difficulté à pro-crée une descendance qui prolonge

¹¹⁸⁹ *Id.*, *La tentación del fracaso*, [Anvers, 03/08/57], *op. cit.*, p.150.

¹¹⁹⁰ *Id.*, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Anvers, 13/08/57], *op. cit.*, p. 144-145.

¹¹⁹¹ Comme le remarque Vargas Llosa dans un compte-rendu paru en 1966 dans le journal *Expreso*, le personnage principal du deuxième roman de Ribeyro s'autoreprésente tout aussi incapable d'assurer la reproduction sociale de sa lignée et de s'adonner à la création littéraire car le prestige de ses ancêtres photographiés ou portraiturés inhibe toute attitude proactive : « [...] a veces llegamos a pensar que esos ilustres ascendientes de Ludo Totem, eso viejos que, fotografiados y enmarcados, adornan su cuarto, tienen la clave de su fracaso. Él sería un producto de la ruina material y moral de su clase, el derrumbe familiar habría caído sobre

le patrimoine symbolique des Ribeyro, et donc à multiplier les chances que la destinée familiale se réalise, serait fondée sur une prédisposition congénitale (« taras hereditarias ») dont l'origine, ironise-t-il, pourrait correspondre à la réparation d'une faute conformément à une justice distributive transcendante (« nos vienen sabe Dios de qué excesos o qué locuras de nuestros antepasados »). Le rapport de causalité sollicite l'argumentaire dégénérationniste puisqu'il attribue cette inhibition sociale à la figure du stigmaté dont Magnan et Legrain « font la distinction entre les stigmatés moraux (retard intellectuel ou affectif, inadaptation sociale, etc.) [et] physiques (atrophies, hypertrophies, dystrophies) »¹¹⁹², car il est question de « tares héréditaires » : le recours à cette conceptualité pourrait provenir aussi de son exposition aux lectures à voix haute de son père, notamment des *Rougon-Macquart* (1871) d'Émile Zola, où les liens de parenté et de consanguinité structurent la diégèse en insistant sur les maux que chaque génération hérite de la précédente.

La continuité inquiétante que souligne Ribeyro porte sur la naissance systématique de fils uniques (« han mantenido su continuidad [...] a través de hijos únicos que tuvieron hijos únicos ») ou la survie d'enfants qui, à la mort de leurs frères, le deviennent tout aussi nécessairement (« tuvieron varios hijos que, como a su vez no tuvieron hijos, no cuentan en el presente caso »). L'interprétation de cette continuité sous les espèces d'une nécessité s'avère rentable dans sa propre économie psychique puisqu'elle permet de justifier réciproquement le sentiment d'une prédestination familiale du domaine de l'irrationnel avec une prédestination d'ordre physiologique qui s'inscrit dans le domaine du rationnel. Cependant, le principal intérêt de cette lecture consiste à instrumentaliser le déterminisme positiviste afin de faire de Julio Ramón Ribeyro Bonello un héros tragique qui aurait tenté vainement de remédier à sa condition héréditaire de « fin de race ».

sus hombros con tanta violencia que lo anuló psicológicamente y lo dejó convertido en lo que vemos: un ser cohibido, desganado, vencido por el mundo» (VARGAS LLOSA, Mario, « *Los geniecillos dominicales* o el exilio interior » [27/02/66], *Expreso*, Lima, 1966, p. 11). En effet, dans le roman, l'iconographie familiale inhibe Ludo Totem de même que Ribeyro associe sa difficulté à prolonger son héritage social et à réaliser sa vocation en puissance à cause du poids généalogique : « Del muro pende el retrato oval de su bisabuelo, un viejo óleo donde el ilustre jurisperito aparece calvo, orejón, en chaleco y terriblemente feo. Ese hombre vivió casi un siglo, presidió congresos, escribió eruditos tratados, se llenó de condecoraciones y de hijos, pronunció miles de conferencias, obligó a su inteligencia a un ritmo de trabajo industrial, para al fin de cuentas ocupar una tela mal pintada que ascendientes lejanos no sabrían dónde esconder: “Ah, vejete y revejete, perdóname si he dejado el puesto [...]” » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Los geniecillos dominicales* [1965], Lima, Editorial Milla Batres, 1973, p. 16).

¹¹⁹² HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael, *Locura y degeneración: psiquiatría y sociedad en el positivismo francés*, Madrid, CSIC, 1987, p. 49-50. La traduction nous appartient.

En effet, tout aussi conscient de cette constante qui réduit systématiquement la progéniture des Ribeyro à un seul héritier, son père s'insurge contre une force transcendante qui condamne la lignée à sa perte (« Nuestro genial padre había percibido este detalle »). La solution porte sur l'introduction du sang nouveau des Zúñiga (« infundir savia nueva »), c'est-à-dire, symboliquement, sur le recours à une exogamie régénératrice pour pallier au dégénérationnisme qui consomme une *vis* déjà entamée (« a su viejo árbol de familia »). Or, la solidité dynastique représentée dans « Ancestros » ne mentionne aucunement, par opposition, une endogamie incestueuse. Il en découle que la dimension exogamique des Zúñiga ne peut être socio- raciale puisqu'elle introduit, pour la première fois, une composante métisse malgré ses origines espagnoles (« una sangre mestiza donde confluían elementos indios y españoles »). Cependant, ce remède s'avère inutile puisque Ribeyro estime que Juan Antonio et lui-même constituent des héritiers « fin de race » (« somos un “fin de raza” »), c'est-à-dire incapables de prolonger leur lignée puisque leur stérilité est nécessaire donc tragique aussi bien sur le plan scientifique que transcendant (« especie trágica y preciosa de donde, por lo general, salen genios que mueren sin descendencia »).

De plus, l'inhibition de leurs facultés pro-créatrices est d'autant plus dramatique que ce soit-disant génie propre des « fins de race » aurait pu se développer chez Julio Ramón Ribeyro Bonello, puisqu'il était lui-même fils unique, conformément au schéma dégénérationniste. Cependant, infirme à cause de la mésalliance génétique entre ses parents et pour ne point laisser sa succession symbolique en déshérence, leur père transfère ce potentiel à ses enfants *in extremis* en espérant qu'ils soient plus robustes et échappent à ses tares congénitales (« una transferencia de sus posibilidades sobre seres que él esperaba mejor conformados ») afin de matérialiser la destinée familiale. Ainsi, dans sa tradition généalogique, l'héritage de Ribeyro est indissociable d'un devoir de perpétuation sur le plan symbolique dont le défi consiste à surmonter une infirmité physique et dont l'argumentaire dégénérationniste constitue la caution. Autrement dit, puisque sa perdurance physique est vouée à l'échec, cette condition tragique justifie aussi sa vocation littéraire et, plus largement, sa vocation classique car en devenant un auteur canonique il pourrait réintégrer la lignée de ses aïeux :

En resumen, lo que quiero decir es lo siguiente: que la naturaleza es cruel, que ella no perdona a un ser de vitalidad exigua —como nosotros— y a los que no reúnen un mínimo de energías biológicas los priva para siempre del derecho a la perpetuación. Ahora bien, como la naturaleza no ha podido privarnos de nuestros órganos viriles —lo cual solamente arriba en los últimos casos de

degeneración racial— ella los ha mantenido, pero a condición de no garantizar su utilización normal, es decir, su función reproductora. Que nos permita obtener placer de ellos es ya una gracia que nos concede, pero hijos ni hablar. ¿Y cómo resuelve la naturaleza este difícil problema? De una manera genial: creando en nosotros una serie de defectos concomitantes que nos impiden realizar el matrimonio con todas sus consecuencias. Todo aquello que tú has enumerado — timidez, insociabilidad, pereza, independencia, egoísmo, horror a la responsabilidad, ausencia de encantos físicos y de poder de seducción— es un collar de perlas que la naturaleza ha puesto en nuestro carácter para asegurar convenientemente hasta el fin de nuestros días nuestro terrible celibato. Podemos entregarnos a placeres fáciles, llenar nuestra vida de aventuras carnales, pero jamás realizar el único acto vital importante: la fundación de la familia¹¹⁹³.

L'héréditarisme pessimiste dont Ribeyro fait preuve s'appuie ensuite sur la transition d'une causalité transcendante, Dieu, vers une causalité immanente, la nature (« la naturaleza es cruel »). Cependant, cette sécularisation des origines de son improductivité circonstancielle n'exclut pas le surgissement d'une nouvelle intentionnalité car la nature elle-même suit une logique darwinienne, en veillant à ce que ceux qui ne jouissent pas d'une énergie vitale suffisante (« los que no reúnen un mínimo de energías biológicas ») n'aient plus le droit de se reproduire puisqu'ils sont constitutivement estropiés (« los priva para siempre del derecho a la perpetuación »). Comme le remarque Françoise Aubès : « [Ribeyro] vive una especie de insatisfacción permanente que le viene de su incapacidad, de su falta de energía, como si viniera de su complexión poco robusta, incapaz de grandes frescos que piden mucha energía »¹¹⁹⁴. En s'incluant parmi les personnes dont l'épuisement fait partie du caractère inné, sous forme d'héritage congénital, Ribeyro trouve un alibi à son incapacité à s'adonner à la pro-crédation artistique et sociale¹¹⁹⁵.

¹¹⁹³ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Anvers, 13/08/57], *op. cit.*, p. 145.

¹¹⁹⁴ AUBÈS, Françoise, « La imagen del escritor o el síndrome de Bartleby », in BAUDRY, Paul et SALAZAR, Ina, *El botín de los años inútiles: nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 163.

¹¹⁹⁵ Cependant, il semblerait que l'argent puisse pallier cette « maladie [congénitale] de la volonté » dont Ribeyro se plaint souvent dans *La tentación del fracaso* car, dit-il à son frère, « il nous doterait de toutes les formes externes de la richesse biologique ». Sur le plan symbolique, la capacité fécondante de l'argent, avatar d'une virilité qu'il estime insuffisante, pourrait compenser leurs tares héréditaires (« cellules [...] pourries ») afin de les rassurer narcissiquement : « [...] lo que es interesante observar es que la falta de dinero no es en nuestro caso un accidente: es consecuencia también de nuestra indigencia biológica. No solamente carecemos del espíritu de comercio —poder inventivo equiparable al de cualquier artista— sino de la energía para aplicarnos a una tarea determinada —empresa, industria, profesión, etc.— [...]. Creo, sin embargo, que la posesión de una gran fortuna sería lo único que nos permitiría la fundación de una familia. Es por lo menos consolador jugar con esta hipótesis. En primer término, el dinero entrañaría una transformación de nuestro carácter. [...] Por último, el dinero nos dotaría de todas las formas externas de la riqueza biológica: un tipo que usa buena ropa, que maneja poderosos automóviles, que practica el deporte feudal de la caza, parece —aunque sus células estén podridas— de una vitalidad floreciente » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Anvers, 13/08/57], *op. cit.*, p. 145-147).

À regarder de plus près, néanmoins, cette tare morale constitue un moindre mal puisque, conformément à l'imaginaire dégénérationniste et à ses découvertes tératologiques, Ribeyro évoque la possibilité non avenue d'être né sans organes génitaux (« la naturaleza no ha podido privarnos de nuestros órganos viriles —lo cual solamente arriba en los últimos casos de degeneración racial— »). La dégénérescence s'arrête au stade précédent, comme si la nature avait trouvé un moyen plus astucieux de le priver de sa descendance. En le parant d'une série de « defectos concomitantes » aussi bien physiques (« ausencia de encantos físicos y de poder de seducción ») que moraux (« timidez, insociabilidad, pereza, independencia, egoísmo, horror a la responsabilidad »), l'immanence s'assure ainsi d'empêcher leur accès au contrat social du mariage (« para asegurar convenientemente hasta el fin de nuestros días nuestro terrible celibato »), c'est-à-dire, au cadre conventionnel de procréation.

Ce raisonnement scientiste contribue à consolider un *ethos* pathologique, dont les modalités actuelles sont les conséquences d'une aggravation progressive, autour d'un imaginaire « fin de race ». Comme le remarque Rafael Huertas García-Alejo, cette logique détériorative aboutit à la naissance d'un dernier héritier dégénéré : « [sus] atributos más sobresalientes son su déficit mental y su esterilidad, resultando, ese último dato, como clara consecuencia de una incapacidad de adaptación al medio que conduciría a la muerte individual de sus miembros y a la desaparición de todo el grupo familiar al no ser suficientemente “apto” para sobrevivir »¹¹⁹⁶. Ribeyro dresse, effectivement, le portrait d'un homme « insuffisamment “ apte ” pour survivre » qui correspond à ces critères puisqu'il sous-estime ses capacités procréatrices par rapport à celles de son père tel un « déficit mental » (« Nosotros no hemos tenido la suerte de ser genios. Nuestro padre lo hubiera sido [...] ») et que sa réflexion s'efforce de démontrer, voire d'inventer, une impossibilité à pro-crée (« [la naturaleza nos] priva para siempre del derecho a la perpetuación »).

Néanmoins, comme le rappelle Françoise Aubès après Enrique Vila-Matas¹¹⁹⁷, cette autoreprésentation en tant qu'incapable, pour des raisons que le discours dégénérationniste objective, correspond plutôt à une posture de résistance qu'à une pathologie réelle : « Ribeyro

¹¹⁹⁶ HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael, *Locura y degeneración: psiquiatría y sociedad en el positivismo francés, op. cit.*, p. 53.

¹¹⁹⁷ « Julio Ramón Ribeyro —escritor peruano, walseriano en su discreción, siempre escribiendo como de puntillas para no tropezar con su pudor o no tropezar, porque nunca se sabe, con Vargas Losa— albergó siempre la sospecha, que fue haciéndose convicción, de que hay una serie de libros que forman parte de la historia del No aunque no existan » (VILA-MATAS, Enrique, *Bartleby y compañía*, Barcelone, Anagrama, 2000, p. 118).

sería uno de estos escritores o personajes negativos, en la filiación del personaje del relato corto de Herman Melville [...] publicado en 1853 y titulado *Bartleby, el escribiente* [...] »¹¹⁹⁸.

En effet, l'argumentaire dégénérationniste fonctionne comme un « *I would prefer not to* » (« Je préfère ne pas le faire »), selon la fameuse phrase du personnage principal dans le récit de Melville, comme en témoigne la fin de cette lettre du 13 août 1957 : « Los mitos antiguos han glorificado a los hombres que lucharon contra la adversidad del destino, contra la hostilidad de los dioses. Nosotros hemos olvidado todo eso. Somos demasiado viejos y nos reímos de lo que antaño se llamaba heroísmo »¹¹⁹⁹. Ainsi, l'« incapacité » à s'insurger contre le destin de dégénérescence qui traverse l'histoire familiale, à l'instar de son père, équivaut à un refus certes non héroïque mais salvateur : à ce propos, le titre oxymorique de son journal, *La tentación del fracaso*, synthétise ce même dilemme poétique parce qu'il envisage l'échec comme une possibilité séduisante qui pourrait le libérer de ce devoir de perpétuation mais, en même temps, mortifère puisque sa réalisation équivaut aussi à l'extinction de sa lignée littéraire.

Bien que cette théorisation autour de la dégénérescence n'apparaisse que brièvement en 1957, une dizaine d'années après le décès de son père et au cours d'une crise amoureuse liée en grande partie à la possibilité d'un mariage qui l'aurait contraint à la procréation réelle, la problématique poétique au sens large se prolonge dans les années 1960, certes avec moins de vigueur, mais comme un point d'orgue qui confirme *a posteriori* nos analyses¹²⁰⁰. En effet, dans une lettre du 31 janvier 1961, alors que Juan Antonio est sur le point d'épouser Lucy, sa future femme, Ribeyro se réjouit : « [...] porque se garantiza la continuidad del tronco familiar. Yo tenía miedo de tener que echar sobre mis hombros esta responsabilidad. Ahora me siento más aliviado y me parece que dispongo de mayor libertad de elección »¹²⁰¹. Sa satisfaction repose, entre autres raisons, sur le fait d'avoir été délesté de la responsabilité de pro-création biologique puisque ce devoir à l'égard de la continuité historique des Ribeyro fut doublé du devoir de pro-création artistique que son père lui avait inculqué. Ainsi, puisque

¹¹⁹⁸ AUBÈS, Françoise, « La imagen del escritor o el síndrome de Bartleby », in BAUDRY, Paul et SALAZAR, Ina, *El botín de los años inútiles: nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 161-162.

¹¹⁹⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Anvers, 13/08/57], op. cit., p. 147.

¹²⁰⁰ « Pensaba en Jacinto, en su opresivo y triste destino. Su soledad me pareció horrible; horrible también su ausencia de mujer; pero peor aún la fatalidad de morir sin descendencia. Me decía que a veces bastaba un hijo para devolverle sentido y grandeza a la vida más inútil. Pero Jacinto tenía todas las apariencias de ser un fin de raza, una de esas tentativas donde la especie humana se extravía y se extingue » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Crónica de San Gabriel* [1960], Barcelone, Tusquets, 1991, p. 131).

¹²⁰¹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, II, [Paris, 31/01/61], op. cit., p. 32.

cette attente est satisfaite sur le plan du réel, Ribeyro affirme pouvoir enfin se défaire de l'imaginaire « fin de race » car il n'en a plus besoin pour justifier un éventuel échec poétique : « Al menos, ya no me atormenta la idea de ser un fin de raza (lo que en el mundo precristiano era considerado como una maldición), desde el momento en que tu rama puede continuar existiendo [*sic*] la familia »¹²⁰².

Cependant, en 1967, lorsque Juan Antonio s'apprête à avoir un deuxième enfant, la progéniture redevient un support de réflexion à propos du regard du présent sur la tradition : « Pienso en el hijo niño, mozuelo, adolescente, adulto, huérfano. Y ese hijo me da miedo porque es un juez implacable. Un juez parcial, además, e ingrato, que terminará por abandonarnos, por enviarnos a la azotea. Y esto tiene fatalmente que ocurrir, pues de lo contrario viviríamos en una sociedad estática, en la cual la ocupación primordial sería el culto eterno a los muertos »¹²⁰³.

Bien que la naissance heureuse de son seul et unique fils — Julio Ramón Ribeyro Cordero du même nom que son père mais connu par la famille, la critique et la presse comme « Julito » puisqu'il apparaît souvent dans son journal mais surtout dans *Prosas apátridas* — ait eu lieu en 1966, l'avènement d'une nouvelle génération est vécu comme la possibilité d'une remise en question, voire d'un procès nécessaire (« un juez implacable ») des générations précédentes qui incarnent la tradition familiale. Enfin, si Ribeyro justifie la nécessité de cette critique, c'est parce qu'il n'a cessé de l'effectuer à l'égard de sa propre généalogie dont la lourdeur symbolique aurait pu le contraindre à l'anéantissement de sa parole créatrice.

¹²⁰² *Ibid.*

¹²⁰³ *Ibid.*, [Paris, 19/01/67], p. 165-166.

C. La dissidence du modèle bourgeois : la culpabilité comme moteur d'allégeance

Le poids de l'impératif de pro-création est tel qu'il va susciter une dynamique biographique et poétique singulière entre dissidence et allégeance qui, comme nous le verrons, conduit Ribeyro à honorer l'héritage paternel où rayonnent les valeurs classiques dont il s'approprie dans sa réflexion parafictionnelle. En effet, à l'origine, le choix des études de droit est déterminé par une inertie familiale qui le destine aussi à s'insérer dans une axiologie bourgeoise qui tient en haute estime les valeurs du travail, de la famille et de la propriété, comme le rappelle James Higgins : « la familia [de Ribeyro], aunque venida a menos, formaba parte de una burguesía acostumbrada a que sus hijo hiciesen carrera y triunfasen en la vida, conquistando una situación acomodada y prestigiosa »¹²⁰⁴. Cet avenir prometteur et rassurant miroite sur l'horizon de sa jeunesse à Lima : cependant, ces attentes bourgeoises viennent s'ajouter à une généalogie encombrante, créant un contexte contraignant et peu propice à une expression artistique délestée de toute finalité utilitaire.

Plus tard, le sentiment de ne pas avoir réussi à les satisfaire confirme, par opposition, leur permanence : « Je ne conçois ma vie que comme un enchaînement de morts successives. Je traîne [*sic*] derrière moi les cadavres de toutes mes illusions, de toutes mes vocations perdues. Il y a un avocat sans titre, un professeur sans chaire, un journaliste tari, un bohémien médiocre, un imprimeur obscur et, presque, un écrivain raté. Soirée de grand pessimisme »¹²⁰⁵, écrit-il en français le 24 février 1959. En effet, comme le confirme Ángel Esteban, « quitter le Pérou signifia la certitude de se consacrer à l'écriture littéraire comme travail professionnel unique [...] mais aussi le besoin de rompre avec son pays d'origine, pour finir de développer une vocation qui était restée latente, et qui ne parvenait pas à se manifester dans le contexte familial et social »¹²⁰⁶. Ainsi, au sein d'une histoire transgénérationnelle divisée schématiquement entre continuité et rupture, Ribeyro choisit cette dernière en s'inscrivant paradoxalement dans une sous-tradition de la divergence à la suite de son grand-père, Julio Eduardo Ribeyro¹²⁰⁷, et de son grand oncle, Emilio Ribeyro¹²⁰⁸ : le départ en Europe

¹²⁰⁴ HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, op. cit., p. 11.

¹²⁰⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Lima, 24/02/59], op. cit., p. 198.

¹²⁰⁶ ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escritor*, op. cit., p. 43. La traduction nous appartient.

¹²⁰⁷ « Julio Eduardo rompió con la tradición familiar y en lugar de la jurisprudencia eligió una profesión más moderna, estudiando ingeniería en Alemania » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Ancestros » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 23).

manifeste ouvertement sa disconformité avec les attentes sociales de son milieu d'origine et marque le début d'un sentiment de dissidence sociale qui concerne sa vocation d'écrivain.

Cette impression d'indiscipline porte, effectivement, sur un déplacement spatial que l'octroi de la bourse de l'Instituto Hispánico permet en 1952, mais aussi sur un changement de l'idée de littérature que Ribeyro, imprégné d'un certain idéal romantique, pense en termes de gratuité en réaction avec l'utilitarisme bourgeois qui pesait sur son existence à Lima. Néanmoins, la contestation des valeurs qui avaient marqué son éducation au profit de la réalisation de ce rêve artistique suscite une attitude d'autopunition qui se cristallise autour d'une isotopie de la culpabilité que nous retrouvons, notamment, dans son journal. À ce propos, dans *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société* (1993), Dominique Maingueneau remarque que :

[...] sur l'écrivain qui renonce à faire fructifier le patrimoine pour consacrer sa vie aux mots, pèse la culpabilité d'avoir préféré la stérile production de simulacres à la transmission généalogique [...]. Comme il ne peut échapper à la culpabilité attachée à sa déviance, l'écrivain prétend s'innocenter en se conférant une filiation d'un autre ordre, en devenant le fils de ses œuvres. Sa légitimité, il entend ainsi la tirer non de son patronyme mais de son pseudonyme, de ce qu'il écrit, et non de son inscription dans le réseau patrimonial¹²⁰⁹.

En effet, Ribeyro se sent coupable d'avoir dérogé à l'impératif de pro-création dans sa dimension patrimoniale en préférant cette « stérile production de simulacres » car il ne peut guère contribuer à améliorer la situation de sa famille et, notamment, accompagner sa mère dans ses vieux jours : « Mis dos hermanas casadas, yo ausente, mi padre muerto, sólo quedan en casa mi madre y mi hermano mayor. Imagino las angustiosas veladas que debe pasar mi madre cuando —mi hermano en la calle— se encuentre sola en esa casa que hace algunos años estaba siempre alegre, bulliciosa y concurrida »¹²¹⁰. Cependant, plutôt que d'encourager un retour au Pérou, cette culpabilité constitue un moteur d'allégeance à l'héritage symbolique du père qui l'avait aussi encouragé à devenir écrivain : en restant fidèle à sa vocation originelle et en s'imposant l'idéal classique de perfection, Ribeyro rachète enfin sa dissidence du modèle bourgeois car il honore partiellement ses engagements artistiques.

¹²⁰⁸ « [Mi tío abuelo Emilio Ribeyro] murió en un campo de concentración nazi durante la última guerra mundial, después de haber escrito unas cartas admirables a mi padre, que revelan su verdadera personalidad de rebelde y de artista y que lo redimen de todas las flaquezas de su juventud » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Ancestros » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 28).

¹²⁰⁹ MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 41.

¹²¹⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Madrid, 17/03/55], op. cit., p. 58.

Le 1^{er} juillet 1955, de retour à Madrid après son premier séjour parisien, Ribeyro répond hâtivement à une lettre de sa mère. Il ne s'agit pas de la vitesse d'écriture mais d'un contenu couché sur le papier sans examen où, logiquement, la dimension inconsciente de sa pensée s'exprime plus librement : « ¿Será verdaderamente uno de mis proyectos —como le digo a mi madre en una carta— el llegar a ser catedrático de la Universidad de San Marcos? Confieso que la idea me seduce, pero siento en mí una radical incapacidad para este tipo de labores »¹²¹¹. Sitôt énoncé, le projet d'embrasser une carrière universitaire au Pérou et, par conséquent, de s'inscrire dans une prestigieuse tradition familiale, sonne faux. Son étonnement s'explique par l'écart qu'il perçoit entre son discours et son désir profond : cette ambition a fait son chemin (« la idea me seduce ») mais elle ne lui appartient pas.

Cette remarque traduit une appropriation imparfaite de l'idéal de pro-création dans son versant social et vocationnel puisque Ribeyro ne se reconnaît pas dans ce désir dont il n'est guère l'auteur. L'identification de sa nature allogène n'est pas consciente car l'argument pour récuser son influence sur ses choix de vie renvoie plutôt à la difficulté de se hisser à la hauteur de ses ancêtres : « Durante el curso de mis estudios he tenido pésimos profesores y la posibilidad de llegar a ser uno de ellos me aterroriza. Además, en mi caso existe una especie de compromiso tácito con la tradición familiar. ¿Cómo me resignaría a ser un profesor mediocre en una universidad donde dos de mis antepasados fueron rectores? »¹²¹². Le poids du généalogique dans l'invention de sa destinée littéraire suscite un « engagement tacite » (« compromiso tácito ») dans la mesure où ce pacte est symbolique : métaphoriquement, d'ailleurs, les études de droit renforcent sa dimension contractuelle.

Par conséquent, Ribeyro est lié « par convention » à une tradition familiale dans le contexte d'une légalité qu'il ne faut pas prendre littéralement : ses aïeux et son passé l'observent d'un au-delà normé par leurs valeurs et l'engagent à prolonger mais aussi à exceller dans une filière qui pourrait lui garantir un certain confort matériel. Les connotations bourgeoises du métier d'avocat sous-tendent cet appel transhistorique comme s'il était appelé à conserver une vocation indissociable d'un bénéfice économique. Un an plus tard à peine, alors qu'il habite à Munich, la dimension pécunière chevillée aux attentes professionnelles de sa famille refait surface le 12 juillet 1956 : « La propuesta que he recibido de Paul Schneidewind para pasar diez meses en Amberes, en la fábrica Gevaert, aprendiendo todo lo

¹²¹¹ *Ibid.*, [Madrid, 01/07/55], p. 70.

¹²¹² *Ibid.*

relativo a la fotografía, me ha desconcertado. [...] ¿No es un poco triste regresar al Perú, luego de cinco años de ausencia, para ocupar un lucrativo cargo de perito en fotografía, cuando algunos parientes o amigos esperan, tal vez, verme investido de alguna dignidad universitaria? »¹²¹³.

Les compétences techniques acquises en Europe, autour en l'occurrence de la photographie, ne peuvent satisfaire l'espoir que fondent ses proches de le voir prendre la relève de ses ancêtres et tirer les Ribeyro du besoin où ils se trouvent. En effet, même si le salaire est conséquent (« un lucrativo cargo »), l'argent ne peut égaler le prestige de la charge universitaire : autrement dit, pour « algunos parientes o amigos », la richesse de son expérience récente, facteur d'étrangeté, n'a de valeur que si elle était réinvestie dans la même tradition. Il en découle que Ribeyro serait jugé par rapport à sa capacité de reproduction sociale plutôt que par son talent à accoucher d'un destin qui lui soit propre, ce qui confirme l'inertie conservatrice qui pèse sur ses années de jeunesse.

Dès lors, la rupture avec ces attentes bourgeoises s'articule autour d'un discours contestataire¹²¹⁴, voire d'une ironie mordante¹²¹⁵, et devient un besoin pour trouver sa singularité historique dans la continuité familiale. Très tôt, à l'instar de sa pièce *Santiago, el*

¹²¹³ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Munich, 12/07/56], *op. cit.*, p. 110.

¹²¹⁴ La critique du bourgeois, notamment de l'arbitraire de son pouvoir, c'est peut-être aussi ce qui l'attire chez Flaubert. En effet, préparant son article « Gustavo Flaubert y el bovarismo » (1956), Ribeyro cite *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval* (1950) de Georges Normandy, et relève cette citation : « Il sait de quel côté [sic] il se range ; avec Hugo, avec Ferry, avec Gambetta. Un militant ? c [sic] n'est pas son rôle [sic] ; mais un ami de la liberté, un ennemi des oppressions [sic] bourgeoises, oui, et passionnément [sic] » (voir annexe A2. 15 : Fiche dactylographiée avec les propos de NORMANDY, Georges, in FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval*, commentées par Georges Normandy, Paris, Albin Michel, 1950, p. 97). De même, dans une autre fiche pour le même article : « On a raison d'attacher Flaubert à la thèse de l'art social, non seulement [sic] par cette sympathie universelle et par la croyance aux formes incessantes de l'évolution [sic] perpétuelle, mais encore et surtout par son non-conformisme jamais éteint et par son mépris du bourgeois toujours en éveil » (voir annexe A2. 18 : *ibid.*, p. 255).

¹²¹⁵ « La joven y bonita propietaria del estudio que tuve en la calle Saint-Séverin y que el día en que le devolví las llaves estalló al comprobar que había una mancha en el muro, una quemadura de cigarrillo en el borde de la mesa y tres o cuatro vasos de menos. Que me reclamara una compensación por estos minúsculos daños me pareció normal, pero lo que me llamó la atención fue el argumento que utilizó: “No olvide que mi marido y yo somos una pareja joven. *Nous commençons*”. Esta fórmula trunca, sin continuación ni complemento, fue más expresiva y convincente que cualquier discurso: “nosotros comenzamos”. No hacía falta añadir más para conocer las entrañas del personaje. *Comenzar* significaba en este caso comenzar a poseer casas, a tener inquilinos, a cobrar, a sacar partido en cualquier forma del privilegio del propietario, a discutir confiadamente desde una posición de fuerza, a amenazar, a mostrarse implacable con el deudor, a no ceder un ápice de sus derechos, a no renunciar a ninguna forma de ganancia, a poner la piedra angular de un proyecto de vida que implicaba la acumulación de nuevos bienes, la multiplicación de la renta, la defensa de la propiedad, de la seguridad, del orden, para así, al cabo de veinte o treinta años, llegar a ser una vieja rica, odiosa y pertrechada, instalada confiadamente en el engaste de un patrimonio inmobiliario y bursátil, lo que no la libraría sin embargo ni de la pequeñez, ni del olvido, ni de la muerte » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, *op. cit.*, p. 113-114).

pajarero (1958), un vent de révolte se lève contre ces idéaux matérialistes et productivistes car, comme le souligne Peter Elmore, « bien que la structure et le traitement de l'œuvre révèlent l'influence du théâtre épique et antiaristotélicien de Brecht, le contraste entre l'impuissante grandeur de l'artiste et la mesquinerie pragmatique de la bourgeoisie montre, clairement, l'influence de l'anticapitalisme romantique sur l'idéologie de l'auteur de *Santiago, el pajarero* »¹²¹⁶. En effet, la machine à voler que Santiago invente au XVIII^{ème} siècle sous le vice-roi Amat, constitue un artefact tout aussi inutile que son projet de devenir écrivain aux yeux de la société péruvienne : « comme au Pérou la littérature n'avait jamais enrichi personne, s'y consacrer c'était aller contre les attentes du milieu »¹²¹⁷, ajoute James Higgins.

Les pouvoirs réactionnaires de la couronne ainsi que les petits commerçants bourgeois de Lima ne comprennent pas ce jeune inventeur extravagant qu'ils finissent par précipiter du haut de la montagne San Cristóbal : ainsi, *alter ego* fictionnel de Ribeyro, cet idéaliste est rattrapé par la vigueur des préjugés sociaux qui pèsent sur lui. Plus tard, le besoin de mettre un terme à cette pression sociale apparaît aussi dans le récit fortement autobiographique « El ropero, los viejos y la muerte » (1972) lorsque le miroir où se contemplait le père du narrateur et ses ancêtres se brise, le libérant ainsi de son devoir à l'égard de la tradition : « A partir de entonces, nunca lo escuchamos referirse más a sus antepasados. La desaparición del espejo los había hecho automáticamente desaparecer. Su pasado dejó de atormentarlo y se inclinó más bien curiosamente sobre su porvenir. Ello tal vez porque sabía que pronto había de morir y que ya no necesitaba del espejo para reunirse con sus abuelos, no en otra vida, porque él era un descreído, sino en ese mundo que ya lo subyugaba, como antes los libros y las flores: el de la nada »¹²¹⁸.

À ce propos, Wolfgang A. Luchting rapporte en 1977 un témoignage de Ribeyro qui confirme la dimension symbolique de cette rupture fortuite — l'un des enfants le brise en jouant au ballon — qui, finalement, s'avère nécessaire et bénéfique : « [...] al escribir [« El ropero, los viejos y la muerte »] recordé que mi padre adoraba ese mueble y sobre todo su espejo, porque era uno de los pocos muebles que heredó de sus antepasados, un testimonio del abolengo pasado y lazo con la tradición. Recordé también cómo sufrió el día que el hijo de un

¹²¹⁶ ELMORE, Peter, *El perfil de la palabra*, op. cit., p. 188. La traduction nous appartient.

¹²¹⁷ HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, op. cit., p. 11. La traduction nous appartient.

¹²¹⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, « El ropero, los viejos y la muerte » [1972], *Cuentos completos*, op. cit., p. 406.

amigo suyo, invitado a casa, rompió el espejo con el pelotazo que narro en el cuento »¹²¹⁹. Par sa capacité à refléter son image et à définir son identité actuelle à partir du passé, ce miroir constitue un support de réverbération historique qui lui rappelle aussi ses propres devoirs à l'égard de la pro-création.

En ce sens, sa destruction équivaut à un soulagement puisqu'elle le libère de ces attentes ancestrales : « Pero también recordé que su sufrimiento fue intenso pero breve, pues la destrucción del espejo le permitió liberarse de la “presencia ancestral”, asumir con realismo su vida presente y por ello mismo afrontar con serenidad su muerte próxima »¹²²⁰. Ainsi, pour Ribeyro aussi, cette rupture avec les attentes bourgeoises qui articulent sa jeunesse au Pérou correspond à une nécessité d'émancipation mentale qui refuse la certitude d'un destin prédéterminé pour s'aventurer dans une dissidence incertaine, comme il le confirme la même année en 1977 : « La afirmación de que me siento bien de pertenecer a la burguesía me hace reír. Si fuera cierto no me hubiera movido de Lima, hubiera buscado alianzas con familiares o amigos pudientes y sería ahora un abogado ricachón, más o menos deshonesto y probablemente respetable »¹²²¹.

Si la rupture renvoie à la charnière historique du départ en Europe, la dissidence constitue une posture durable et consciente que Ribeyro choisit postérieurement pour « habiter » son désaccord, c'est-à-dire, pour lui octroyer un sens personnel qui permette de le prolonger. Cependant, d'un point de vue conceptuel, le dissident se pense toujours par rapport à l'autorité qu'il conteste, puisque sa condition d'insoumis implique une conscience permanente du système auquel il a décidé de ne pas obéir. Ainsi, par exemple, lors d'un entretien radiophonique sur *France Culture* le 17 avril 1969, Ribeyro explique son retour en France au début des années 1960 par son refus des valeurs qui norment la société péruvienne : « J'ai un tempérament de voyageur, c'est-à-dire, comme tous les voyageurs, j'ai un tempérament désadapté [*sic*]. [...] je ne pouvais m'intégrer dans une société que je n'acceptais pas : la société liménienne est très séduisante mais implacable. Elle ne tolère que

¹²¹⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, « Comentario al comentario al “Ropero...” », cité dans LUCHTING, Wolfgang A., « Ribeyro: El ropero, los viejos y la muerte », *Texto crítico: revista del centro de investigaciones lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana*, 3^{ème} année, n° 7, mai-août, Veracruz, 1977, p. 152-153.

¹²²⁰ *Ibid.*

¹²²¹ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par LUCHTING, Wolfgang A., « El encanto de la burguesía es discreto », *Escritores peruanos: qué piensan, qué dicen, op. cit.*, p. 50.

ceux qui sont intégrés à elle, mais si on la critique on est écrasés. C'est pour éviter ce double piège, être séduit ou être écrasé, que je suis parti »¹²²².

L'image de la désadaptation revalorise l'exclu en le déresponsabilisant : Ribeyro se pose en victime d'un système social inique et absurde qui, par opposition, justifie que certains individus veuillent s'en échapper. De plus, à peine quelques années plus tôt dans sa correspondance, ce « désadapté » avoue à son frère vouloir endosser le rôle de « forastero » dont la traduction comme « étranger » semble insuffisante. En effet, son étymologie latine dérivée de l'adverbe *foris* se cantonne à indiquer une extériorité spatiale, la provenance d'un ailleurs, sans que celle-ci implique nécessairement une altérité culturelle¹²²³ :

El hecho de que haya viajado mucho durante estos cinco años, que haya rechazado las propuestas de regresar al Perú, que haya luchado tenazmente por permanecer fuera de mis penates se debe a que amo la condición de forastero, que este estatuto es el que más se acomoda a mi temperamento. El forastero está en todas partes sin estarlo, el forastero tiene derecho a callarse, a no entablar relaciones, a vivir sin pasión lo que circunda, a no someterse a los usos del lugar, a partir sin que nadie se aperciba. El forastero, en resumen, está exento de responsabilidad¹²²⁴.

La dissidence de celui qui se trouve en dehors du système qu'il critique est légitimée par l'arbitraire des valeurs qui ont cours à l'intérieur du groupe social qui l'exclut : le « forastero » n'a pas choisi son statut, il l'assume avec un stoïcisme qui lui confère une certaine grandeur. Pour Ribeyro, l'épicentre idéologique de l'utilitarisme bourgeois exerce une force centrifuge qui l'expulse injustement vers les marges de la société, dans la mesure où il refuse d'assumer sa « responsabilité » de classe, comme le souligne Galia Ospina : « El escritor en ciernes se resiste a seguir el camino de sus abuelos rectores y ministros, y opta por no fijar su vida en la propiedad, la patria, la profesión y la familia »¹²²⁵. Son errance sociale repose sur une occupation qu'il définit avant tout par son inutilité aux yeux des valeurs

¹²²² RIBEYRO, Julio Ramón, interview radiophonique par PEYROU, Georges, « Un livre, des voix » [Paris, 17/04/69], *France Culture*, Production ORTF, Minutage : 23 H, 02 min., 42 s. — 23 H, 04 min., 47 s., [Consulté le 11/10/14 à l'Inathèque (n° de notice : PHD99209422)].

¹²²³ « La cultura misma define constantemente su dentro y su fuera, su interior y su exterior, y los momentos imprevisibles son subsumidos u olvidados de acuerdo con esta dialéctica. Siempre habrá oportunidad de apropiarse de los contenidos “exteriores” válidos para volverlos canónicos, y de expulsar, o mantener en el todo no organizado y no textual del exterior de la frontera lo no-cultural, que deviene esencial para la autodefinition y autoconciencia cultural. La propia constitución interna de la cultura crea el canon y las literaturas marginadas, por lo que aquél se postula como modelo de reproducción y éstas como modelos de denigración » (JURISICH, Marcelo, « Lo que yace debajo: para qué sirve el canon literario », *Espéculo: revista de estudios literarios*, op. cit.

¹²²⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Anvers, 05/07/57], op. cit., p. 139.

¹²²⁵ OSPINA, Galia, *Julio Ramón Ribeyro: una ilusión tentada por el fracaso*, op. cit., p. 16.

bourgeoises, comme il écrit à son frère le 21 avril 1956 : « Mientras estudiaba Derecho yo tenía la seguridad de que nunca ejercería la profesión y justamente por ese motivo encontraba cierto placer en el estudio. En Europa mis investigaciones literarias estaban fortalecidas también por su sustancial inutilidad »¹²²⁶. Cependant, bien que cette attitude de résistance le sensibilise au sort d'autres (vrais) marginaux¹²²⁷, il s'avère qu'elle est traversée aussi par une certaine nostalgie de l'idéal bourgeois et, en particulier, par un sentiment de culpabilité qui tend à blâmer ses choix de vie :

¿A quién debo echarle la culpa de todo esto? Todos me parecen inocentes: mi familia que no me envía dinero, el patrón que me echa del hotel, el periódico que no me paga, etc. Si hay algún culpable soy yo, naturalmente. He querido vivir a mi manera, eso es todo. Pertenezco a la categoría de personas que, en nuestra sociedad, se pueden calificar de "improductivas". Yo no doy ni ofrezco nada, por consiguiente no tengo derecho a recibir nada de nadie. Si fuera un gran artista, un artista vigoroso, haría cosas bellas y múltiples que distribuiría gozoso entre mis semejantes, para que me toleraran a su lado. "Yo he pagado todo con ideas", decía Valéry. Yo no puedo pagar con una frase ni el precio de un pan. Mi pequeña obra carece de curso forzoso. Produzco para mi propio consumo. Soy autárquico desde el punto de vista literario y este grave defecto, este anacronismo, merece un castigo ejemplar¹²²⁸.

Le 7 novembre 1956, en s'examinant à la lumière des critères bourgeois de production et d'utilité, qu'il avait réussi à écarter temporairement par l'affirmation de sa dissidence, Ribeyro éprouve un sentiment de culpabilité qui l'isole discursivement¹²²⁹ (« ¿A quién debo echarle la culpa de todo esto? »). L'opposition entre le pluriel inquisitorial « todos », qui incarne le tribunal de la bourgeoisie, et le singulier victimal « yo » qui désigne le coupable, s'articule autour d'une métaphore judiciaire pour représenter le conflit d'un artiste qui peine à

¹²²⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Anvers, 21/04/56], *op. cit.*, p. 120.

¹²²⁷ « Salgo ahora a comprar mi cotidiana botella de buen burdeos y veo sentados en una banca de la Place Falguière a un par de *clochards* que deben tener ya, en este atardecer, buenos litros de ordinario tinto en el estómago y que aún continúan libando a pico de una botella que se ofrecen uno al otro ceremoniosamente. Y me digo que yo soy igual que ellos, su hermano, pero solapado, emboscado en un cargo, una situación, una apariencia de respetabilidad. Ellos han tenido el coraje de hacer de su vida lo que querían, tirando todo por la borda, adiós documentos, trabajo, domicilio, familia, país, responsabilidad, mientras que yo me he dejado seducir por las formas y he aceptado la existencia de las intituciones. ¿Serán ellos los únicos hombres libres que quedan sobre la tierra? » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 02/76], *op. cit.*, p. 483).

¹²²⁸ *Ibid.*, [Paris, 07/11/56], p. 120.

¹²²⁹ Paradoxalement, cet isolement qui est la résultante de son refus du destin bourgeois à Lima le conduit à un isolement choisi qu'il peut se permettre parce qu'il dispose des moyens, certes maigres mais suffisants, pour financer ce périple artistique. En ce sens, le segment qu'il souligne dans son exemplaire de *Les mots* (1964) de Sartre, cet isolement du créateur est tout aussi « bourgeois » : « [La générosité], comme l'avarice ou le racisme, n'est qu'un baume sécrété pour guérir nos plaies intérieures et qui finit pas nous empoisonner : pour échapper au délaissement de la créature, je me préparais la plus irremédiable solitude bourgeoise : celle du créateur » (voir annexe A2. 7 : SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 92). Le segment souligné correspond à celui que Ribeyro met en valeur par la présence de deux barres verticales sur la marge gauche.

trouver sa place dans la société en dehors des coordonnées sociales de son milieu d'origine. Ribeyro s'auto-incrimine en s'arrogeant la responsabilité de l'adversité matérielle qu'il connaît comme une conséquence de ses choix à l'encontre de l'axiologie bourgeoise : il expie, en quelque sorte, une différence impardonnable que la société s'arrange pour lui faire payer¹²³⁰.

En effet, son double « crime » porte sur l'improductivité et l'égoïsme (« Produzco para mi propio consumo »), c'est-à-dire sur un résultat et sur une attitude qui séparent l'individu d'une collectivité et, par conséquent, qui le dissocient des bénéfices potentiels puisque la réciprocité s'avère impossible. La littérature est évaluée à la lumière d'un rationalisme social où, parfois, on la tolère lorsque l'artiste s'inscrit dans une économie du don (« Si fuera un gran artista [...] haría cosas bellas y múltiples [...] para que me toleraran a su lado »). Cependant, son autarcisme est tel que ces espaces de tolérance à l'égard des « improductifs » — artistes mis à l'écart de la Cité comme dans *Les oiseaux* d'Aristophane — refusent aussi sa valeur symbolique : selon Ribeyro, son capital littéraire est incapable d'être monnayé au sens figuré, sa qualité médiocre ne suscite pas de reconnaissance (« Mi pequeña obra »), mais aussi au sens propre car il ne peut guère en vivre en la troquant contre de l'argent (« carece de curso forzoso »). Ainsi, ce repli narcissique sur soi-même, ce pour-soi littéraire qui tourne le dos aux valeurs bourgeoises du profit, est frappé d'un retour surmoïque qui l'incite à devenir l'objet d'une souffrance masochiste pour racheter sa désobéissance originelle (« merece un castigo ejemplar »). Plus tard, dans « Epílogo de "Pasos a desnivel" » (1968), cette impression inconsciente de « gâcher » son temps persiste même lorsqu'il se définit comme un écrivain « non professionnel » :

¹²³⁰ La connotation chrétienne du terme peut sembler forte mais Ribeyro conçoit, par exemple, l'écriture de *La tentación del fracaso* comme un exercice d'expiation par la confession qui renvoie aussi à la tradition rousseauiste de la faute avouée au lectorat : « Todo diario íntimo surge de un agudo sentimiento de culpa. Parece que en él quisiéramos depositar muchas cosas que nos atormentan y cuyo peso se aligera por el solo hecho de confiarlas a un cuaderno. Es una forma de confesión apartada del rito católico, hecha para personas incrédulas. Un coloquio humillante con ese implacable director de confidencias » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 29/01/54], *op. cit.*, p. 29). En effet, comme le rappelle Patricia de Souza : « Los diarios de Ribeyro son, han sido para él, el hilo de Ariadna con el que trató de salir del laberinto, uno que tenía un derrotero destructivo y del cual era consciente. Tentado por ese vacío, él se mantuvo al borde de la cornisa, avanzó a tientas por esos espacios oscuros. Y aunque su visión del mundo era completamente secular, los diarios funcionaban como un acto de expiación casi místico que le devolvía una cierta libertad frente al mundo, pero sobre todo frente a sí mismo » (DE SOUZA, Patricia, « Los diarios de Julio Ramón Ribeyro: el vacío y el vértigo » [18/01/03], *El País* [Consulté le 27/08/13 dans : http://elpais.com/diario/2003/01/18/babelia/1042850351_850215.html]).

Mi ocupación primordial es, como la del 99.99 por ciento de la gente del planeta, realizar durante la mitad del día un trabajo estúpido y enajenante, con el objeto de disponer en la otra mitad de ese mínimo de comodidad y de libertad que me permite escribir, si me place. Yo no vivo pues de la literatura ni para la literatura sino más bien con la literatura y de una manera incompleta, ilícita. Será por ella que al escribir tengo a menudo la impresión de estar realizando una actividad clandestina o de estar practicando un juego, lo que es un acto serísimo como todos los juegos¹²³¹.

Ribeyro pose la question éthique, artistique et sociologique de la professionnalisation de l'écrivain. Aux antipodes de ce modèle, il doit se consacrer à un travail alimentaire à l'Agence France Presse pour financer son temps d'écriture. Par un jeu de prépositions, trois positionnements se dessinent à l'égard de ce travail « improductif » : Ribeyro n'est ni rentier de la littérature (« de »), ni dans un rapport sacrificiel (« para »), mais dans un rapport de cohabitation avec sa propre vocation et ses contraintes matérielles (« con ») mais, ajoute-t-il, « de una manera incompleta, ilícita ». On peut comprendre cette « incomplétude » comme le regret d'un sous-investissement dans une pratique qui doit composer avec ces impératifs alimentaires ; cependant, il peut s'agir aussi du revers de la culpabilité qu'il éprouve à l'égard du productivisme, puisqu'il puise dans le temps bourgeois pour créer de l'« inutile ». Ainsi, le sentiment de clandestinité s'explique aussi par son incapacité à se délester d'une moralité capitaliste qui censure « la stérile production de simulacres »¹²³². Quelques années plus tard, dans *Prosas apátridas* (1975), cette culpabilisation se prolonge par l'assimilation, voire la naturalisation des valeurs du groupe social qui l'exclut :

Miro a mi carnicero, próspero, rozagante, enorme camioneta a la puerta, feliz y me digo ¿qué pasa? Miro al dueño del *tabac* que cultiva con tanto amor sus bigotes como su pancita y me pregunto ¿qué pasa? Ellos viven al margen del tormento y la amargura. ¿Por qué? Porque se levantan a las cinco de la mañana, despachan, producen, sirven, alimentan al circuito inextricable de las relaciones comerciales. Pero yo ¿no me he acostado desde hace diez años siempre a las cinco de la mañana? Justo, pero ¿ocupado en qué? *Hélas*, en nada productivo. Quien no da no recibe. Si quieres un beneficio, ofrécelo primero. Nada se da gratis en este mundo, sino la desgracia. Seguimos practicando el sistema del trueque: ideas por dólares, energías por pan, sabiduría por lentejas, experiencia por crédito, etc. Quien no ofrece nada como yo, nada merece. Al margen del mecanismo de la producción, no tenemos derecho a nada de lo producido. Parias¹²³³.

¹²³¹ RIBEYRO, Julio Ramón, « Epílogo de “Pasos a desnivel” » [05/68], *La caza sutil*, op. cit., p. 60-61.

¹²³² MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 41.

¹²³³ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 1966], op. cit., p. 323.

Ribeyro établit un rapport entre le sentiment d'être un paria de la société et son refus d'adhérer aux valeurs mercantiles qui l'organisent. Aussi bien le métier de boucher que de buraliste, avatars du propriétaire dont le capital s'accroît grâce à la constance de leurs efforts, sont idéalisés comme une garantie de tranquillité matérielle mais surtout spirituelle (« viven al margen del tormento y la amargura »)¹²³⁴. En effet, pour Ribeyro, leurs bénéfiques pratiques et symboliques correspondent à une rétribution légitime de la part de la société : elle leur rend la pareille en les dotant d'un confort à la mesure de leur investissement dans les échanges économiques (« se levantan a las cinco de la mañana, despachan, producen, sirven, alimentan al circuito inextricable de las relaciones comerciales »). Cet éloge du productivisme confirme la permanence de l'axiologie bourgeoise dans son autoperception sociale car son travail artistique est relégué, de nouveau, à une improductivité subalterne qui suscite des désagréments « justes ». Ainsi, la renaissance du sentiment de culpabilité naît de la confusion entre ce que devrait produire l'effort bourgeois, un patrimoine pécunier, et ce que devrait produire l'effort littéraire, un patrimoine symbolique : en se qualifiant d'« improductif » (« *Hélas*, en nada productivo »), Ribeyro applique, outrancièrement, l'axiologie capitaliste au domaine de l'art dont il est sa propre finalité.

Nous avons vu que l'horizon ultime, voire l'objectif, de cette angoisse qui encourage une agressivité contre lui-même est de punir cette dissidence du modèle bourgeois (intériorisation des impératifs socio-économiques). Cependant, derrière ce châtiment, la possibilité d'un retour héroïque au Pérou, à l'instar du fils prodige, représente l'éventualité

¹²³⁴ Dans *La tentación del fracaso*, Ribeyro est admiratif de la vie d'un petit bourgeois qu'il observe très certainement dans la même *quinta* de l'avenue 28 de julio. Le modèle bourgeois est donc à la fois repoussant, il fera l'objet de toute sorte de satires et critiques, mais il est aussi fascinant parce qu'il se *satisfait* dans tous les sens du terme dans la consommation et la simplicité. Dans la mesure où le bourgeoisisme constitue le moule idéologique de la famille Ribeyro, il est compréhensible qu'en 1960 Ribeyro, après ses années bohémiennes en Europe, soit fasciné par cette vie qui aurait pu être la sienne. Ce jeu psychique sur l'éventualité non advenue sera entretenu tout au long de sa vie. Les motifs bourgeois tels que la famille, la voiture, la télévision, la régularité temporelle, entremêlent à la fois ceux de la culture de masse naissante et ceux du conservatisme social péruvien à la fin des années Odría : « Admiro la regularidad de este burgués, su culto de la propiedad, su "patriótico peinado". Es mi reloj, porque infaliblemente llega a las doce y media de su oficina. Sé que es sábado cuando trae paquetes en las manos (mantequilla, aceitunas, sabe Dios qué más). Los domingos hace jardinería. Para él no existen los demás habitantes de la quinta. Él y su familia viven solos, no solamente aquí, viven solos en todo el distrito, en toda la ciudad, en todo el mundo. No saludan a nadie. Pequeño autito y televisión. Ropas modestas, un poco pasadas de moda. Lo importante es la buena mesa, sin duda, una higiene discreta y la comodidad de las sillas y los sillones. Qué importa que la camisa tenga el cuello un poco ancho o doblado. Hoy ha traído una corvina en una mano y las *Selecciones del Reader's Digest* en la otra. Linda tarde sabatina. Así vale la pena vivir » (*ibid.*, [Lima, 10/60], p. 214-215).

d'un rachat de la faute originelle. D'une part, la culpabilité — comme son ulcère¹²³⁵ — a pour fonction de lui rappeler ses devoirs familiaux et sociaux au risque de faire échouer son projet d'émancipation individuelle et artistique ; mais, d'autre part, la tentation d'un échec, pour reprendre le titre de son journal, assimilé au devoir de prêter main-forte à sa famille qui se trouve dans le besoin au détriment de sa création en Europe, constitue paradoxalement le pendant d'une réussite pour le milieu social dont il est issu. En effet, en retrouvant ses pénates, Ribeyro pourrait contribuer à la reproduction sociale que le versant patrimonial de l'impératif de pro-création lui impose, comme dans cette lettre du 15 février 1956 : « Empezaría por regresar a Lima, vender la casa, abrir algún negocio... Todo esto alegraría mucho a mi madre (su última carta, triste), me reconciliaría con C., despertaría la admiración de mis hermanas y de mis tíos burgueses. Sería la única forma además de prolongar una familia amenazada de extinción por la soltería obstinada de mi hermano y mía »¹²³⁶.

Néanmoins, ce parcours biographique et idéologique caractérisé par la dissidence prépare à une transformation morale qui renforce sa vocation autour d'une nouvelle allégeance qui surgit quelques lignes plus loin : « Naturalmente que no haré nada de eso y que perseveraré en la vía que me he trazado, por "no dar mi brazo a torcer". Soy terco y si me he equivocado de camino debo seguirlo hasta el extravío total »¹²³⁷. Cet entêtement résiste au pouvoir d'anéantissement de la culpabilité car, le 17 avril 1956, il permet d'enclencher une dialectique de renouement avec la tradition, cette fois-ci paternelle :

Cuando confronto mi vida cotidiana —lecturas, meditaciones, páginas de crítica, líneas añadidas a mi novela— con la vida real, con lo que sucede fuera de mi ventana, con lo que sucede implacablemente cerca y lejos de mí, no puedo evitar un sentimiento de angustia, de pesar, de

¹²³⁵ Il est intéressant de voir que Ribeyro associe cette maladie à une somatisation pour se « révolter contre le travail et se soustraire à toute responsabilité ». L'ulcère, puis le cancer, est le signe physique d'une culpabilité qui le ronge de l'intérieur. C'est lorsqu'il revoit le cabinet d'avocats où il était censé travailler avant son départ en Europe, dans la continuité de ses études de droit, que l'ulcère lui fait mal. Cette somatisation condense la culpabilité qu'il éprouve de ne pas avoir suivi le modèle bourgeois des études de droit, de l'avoir transgressé en partant en Europe pour faire ses humanités : « Probablemente mi úlcera no es sino un expediente creado por mi naturaleza para protestar contra el trabajo y sustraerse a todo tipo de responsabilidad. He observado que me basta acercarme o pasar por mi antigua oficina para sentir un vago malestar que se acentúa para convertirse en angustia y finalmente en el dolor típico del ulceroso [...] » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Lima, 26/01/59], *op. cit.*, p. 194-195). D'ailleurs, selon Cecilia Esparza, la maladie pourrait être aussi une somatisation handicapante afin de ne pas avoir à faire face à ses responsabilités sociales : « La falta de salud no es negativa, hay hasta cierto punto una celebración de la enfermedad, dado que hace posible el desarrollo de la vida interior [...]. La enfermedad es vista también como un pretexto para no asumir las responsabilidades que su familia y la sociedad le imponen » (ESPARZA, Cecilia, « Julio Ramón Ribeyro. El diario como acompañante del artista », *El Perú en la memoria: sujeto y nación en la escritura autobiográfica*, *op. cit.*, p. 131).

¹²³⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, [Paris, 15/02/56], *op. cit.*, p. 129.

¹²³⁷ *Ibid.*

(palabra horrible) descorazonamiento. Me siento inútil, incomunicado, una especie de larva viviendo artificialmente bajo una campana neumática. Mi madre me escribe contándome su convalecencia, la enfermedad de mi hermano, la desesperación de estar los dos en cama, sin poder prestarse auxilio, con las letras de cambio que se vencen, la vergüenza de pedir préstamos... Todo eso es horrible. Por momentos me provoca acabar con esta farsa de intelectual y regresar a mi casa para levantar con mi hermano un hogar que se arruina. ¿Por qué no podré hacerlo? Respondo: por fidelidad a mi vocación¹²³⁸.

Si l'opposition entre sa « vie quotidienne » d'artiste, rythmée par un travail préparatoire et une maigre production (« lectures, meditaciones, páginas de crítica, líneas añadidas a mi novela »), et la « vie réelle », teintée du pragmatisme bourgeois (« lo que sucede fuera de mi ventana »), est déjà culpabilisante, les difficultés de ses proches semblent bien plus pressantes par contraste. La gratuité de la littérature, et notamment l'écriture de son journal, semblent relever du caprice (« esta farsa de intelectual ») lorsqu'il l'oppose à des problèmes plus concrets, comme l'ajoute Cecilia Esparza : « La vida burguesa, dedicada a las actividades "productivas", contrasta con la sensación de sentirse dominado por una pasividad que hace que el diarista se sienta incapaz de actuar en el mundo »¹²³⁹.

La prégnance de la culpabilité contribue à noircir le tableau d'une situation familiale déjà pathétique : en 1956, la maladie de sa mère vient s'ajouter à celle de son frère, créant ainsi une situation critique qui pourrait l'obliger à rentrer à Lima en sauveur afin de porter secours à ses proches. Par ailleurs, leur faiblesse circonstancielle n'est pas seulement physique mais aussi sociale puisqu'ils sont dans l'obligation déshonorante d'avoir à solliciter des prêts (« la vergüenza de pedir préstamos ») : la renommée de la lignée pourrait être compromise. Or, au lieu de le pousser à mettre un terme à son projet artistique pour prendre la relève du *pater familias* des Ribeyro, la culpabilité suscite un mouvement d'allégeance vers sa propre vocation : « ¿Por qué no hacerlo? Respondo: por fidelidad a mi vocación ». La conséquence affective de la dissidence sociale aboutit à un renforcement d'un engagement vocationnel : afin d'éviter de tomber dans le schéma d'une reproduction sociale qui puisse entamer sa singularité personnelle et artistique, ce sursaut de la pulsion de vie protège son désir profond qui, rappelons-le, avait été transmis par son père en tant que figure normativante qui l'initie à la lecture des classiques.

¹²³⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Munich, 17/04/56], *op. cit.*, p. 103-104.

¹²³⁹ ESPARZA, Cecilia, « Julio Ramón Ribeyro. El diario como acompañante del artista », *El Perú en la memoria: sujeto y nación en la escritura autobiográfica*, *op. cit.*, p. 114.

D. Honorer la mémoire paternelle : perte d'acquis et reclassement symbolique

Sur le plan imaginaire, le jeune Ribeyro est donc traversé par la crainte de ne pas réussir à pro-créeer un héritage à la fois familial (transmettre un patronyme prestigieux condamné « biologiquement » à disparaître, honorer les réussites de ses aïeux en devenant à son tour avocat ou universitaire, pourvoir aux besoins matériels des siens alors qu'il s'achemine vers une vie de bohème) et vocationnel (être celui qui réalise un potentiel artistique en sommeil depuis plusieurs générations en compensant, notamment, l'inhibition de son père). Néanmoins, cette impression de pouvoir échouer à transmettre/réaliser la tradition familiale constitue, plus largement, le pendant métaphorique d'une réflexion sur la gestion de la Tradition cette fois-ci littéraire : en ce sens, notre hypothèse consiste à penser que le rapport à ce passé individuel impropolongeable encourage son adhésion ultérieure à un certain passé littéraire où dominant les valeurs classiques de conservation, de perpétuation et de transcendance, transmises par son père autour de l'orthodoxie comme modèle. Ainsi, sa quête de classicité s'expliquerait aussi par une volonté de retrouver un héritage irreproductible, voire perdu, que les aléas de l'à-présent, et donc de la modernité, ont mis à mal : autrement dit, la mutabilité du présent social, individuel et collectif, l'encouragerait à privilégier une axiologie classique sur le plan littéraire.

Tout d'abord, il s'avère que la passation de l'impératif de pro-créeation entre Julio Ramón Ribeyro Bonello et son fils est compromise par l'impécuniosité de cet adulte qui, certes gérant de l'entreprise Ferreyros¹²⁴⁰, ne dispose plus de la fortune de son père, Julio Eduardo, dilapidée avant d'avoir eu trente ans¹²⁴¹. Matériellement, le père de Ribeyro

¹²⁴⁰ « Respecto a su origen, muchos creen que por el hecho de provenir de una familia cuyos antepasados destacaron en la actividad pública y formábamos parte de una familia más o menos bien asentada en la etapa republicana; y porque vivió en Miraflores y tuvo una larga estadía en Europa, Julio era poco menos que un aristócrata. Nada más falso, pues su padre trabajaba como gerente en la compañía Ferreyros, con lo cual mantenía una vida de clase media, sin lujos pero tampoco sin privaciones, e invirtió lo poco que tenía en su casa de Comandante Espinar en Miraflores y en la educación de su hijos en colegios que tampoco eran los más caros —a Julio y a mi padre los matriculó en el Champagnat. De hecho, a la muerte de su padre no les quedó a los hijos una herencia apreciable » (RIBEYRO, Juan Ramón, « Vida cotidiana de un escritor: un testimonio personal sobre Julio Ramón Ribeyro », in PÉREZ ESÁIN, Crisanto et PALACIOS RUIZ, Víctor (Éds.), *Julio en el Rosedal: memorias de una escritura*, Piura, Universidad de Piura, 2008, p. 174).

¹²⁴¹ « Cuando mi abuelo murió a los cincuenta años de un ataque cerebral, mi padre se encontró como único titular de un nombre distinguido y de una mediana herencia que, bien administrada, le garantizaba una vida holgada. Pero esta disciplina no le interesaba y siguió la carrera a regañadientes, dedicado más bien a la lectura, la bohemia y el dandismo. [...] Mi padre contaba que pasó cerca de diez años sin trabajar, viviendo del dinero que su padre había dejado en la Caja de Ahorros. [...] De este modo al cumplir los treinta años, se dio cuenta que no había sacado su título de abogado, que su menguada salud hipotecaba para siempre su porvenir y que la

l'engage donc à préserver quelque chose qu'il ne possède plus, un patrimoine virtuel qui n'a de réalité que dans sa mémoire. Par ailleurs, à l'échelle de la société péruvienne, les Ribeyro n'occupent plus une place de choix, contrairement à leurs aïeux, et ont intégré la classe moyenne avec une mère au foyer et une famille relativement nombreuse de trois enfants qui, avant d'habiter Miraflores, s'était installée à Santa Beatriz dans un quartier plus modeste¹²⁴². Plus largement, la crainte de ne plus bénéficier d'une position de force s'inscrit aussi dans un contexte de modernisation sociale qui secoue une société hiérarchisée et conservatrice où soudainement « rangs et dignités cessent d'être protégés par l'hérédité, mais doivent être remis en jeu à chaque génération. C'est la raison pour laquelle la diffusion extraordinaire de cette peur trouve son point d'origine dans les attitudes des nantis et des plus protégés »¹²⁴³.

Issu d'une lignée patricienne, Ribeyro prend conscience de son déclassement lorsqu'il s'aperçoit que les acquis sociaux de ses ancêtres sont compromis par un concours de circonstances défavorables tant sur le plan biographique que socio-économique : il en découle un sentiment de déchéance que l'on retrouve, par exemple, dans *Los geniecillos dominicales* (1965) à propos de « la decadencia de una familia que había tenido un pasado ilustre y que, poco a poco, económicamente, va cayendo y los últimos representantes son un par de hermanos que llevan una vida bohemia sin horizonte ni perspectivas, dedicados más a pensar en ser escritores, aunque no escriben »¹²⁴⁴. De plus, son départ en Europe et les petits boulots qu'il devra assurer, notamment à Paris, renforcent le sentiment d'injustice de ce petit bourgeois déclassé. Ainsi, nous montrerons que l'importance accordée à la Tradition et aux valeurs classiques constitue une tentative de reclassement culturel pour sauvegarder la tradition familiale, à la fois sociale et littéraire, en la préservant de la muabilité du présent.

L'enfance et la jeunesse de Ribeyro sont marquées par l'expérience d'un déclassement partiel qui repose sur la contradiction entre une autoreprésentation « aristocratique », construit

herencia paterna había sido dilapidada. Un día fue a la Caja de Ahorros a recoger su mesada, el Director, que era amigo de la familia, lo llamó a su despacho para decirle que ya no le quedaba nada [...]. Es así que sin profesión, sin salud, sin fortuna, sin relaciones con su rica familia paterna, se encontró por primera vez enfrentado brutalmente a la vida » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Ancestros » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 25).

¹²⁴² « La plupart des gens pensent que Ribeyro était issu du quartier de Miraflores mais, en fait, il est né à Santa Beatriz et ce n'est qu'en 1937, à l'âge de sept ans, que sa famille déménage dans le quartier de Santa Cruz » (COAGUILA, Jorge, « Between fiction and life », *Chasqui: peruvian mail, Cultural bulletin of the Ministry of Foreign Affairs*, n° 15, Lima, 2009, p. 4). La traduction de l'anglais nous appartient.

¹²⁴³ MAURIN, Éric, *La peur du déclassement : une sociologie des récessions*, Paris, Seuil/La République des Idées, 2009, p. 8.

¹²⁴⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par ROSAS, Patrick, « Las respuestas del mudo » [1987], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 210.

autour de la tradition orale familiale qui ne cesse de lui rappeler ses responsabilités en tant qu'héritier d'une destinée généalogique, et un paraître plus modeste puisque, comme le remarque Cecilia Esparza : « a pesar de pertenecer a la clase media y de contar con personajes destacados en el ámbito de las letras y el derecho, la familia Ribeyro [...] ha pasado por un proceso de empobrecimiento y pérdida de relaciones influyentes »¹²⁴⁵. Cependant, en sortant du Lycée Champagnat, cette discordance sociale l'encourage à embrasser des études de droit par besoin afin de pouvoir soutenir sa famille, qui souffre encore des conséquences de la disparition de Julio Ramón Ribeyro Bonello en 1946, mais surtout de garder les apparences d'un train de vie à la hauteur de son patronyme : « El joven Ribeyro siente que debe seguir la carrera de abogado para sacar a flote a su familia y, como representante de una clase media que ha perdido sus privilegios, debe mantener el decoro y la apariencia de bienestar »¹²⁴⁶.

De toute évidence, cet exercice de faux-semblants propre du déclassement marque sa personnalité et sa production — à l'instar de Jorge Edwards¹²⁴⁷ que María del Pilar Vila compare avec Ribeyro — puisque la thématique du travestissement social et, plus largement, de l'illusion se décline amplement par la suite¹²⁴⁸. D'ailleurs, comme le remarque Antonio González Montes, dans son article « Arguedas o la destrucción de la arcadia » (1970) à propos de *Todas las sangres* (1964), Ribeyro s'intéresse tout particulièrement aux « [chevaliers appauvris] qui sont les descendants de vieilles familles riches et qui, à cause des grands changements socio-économiques, ont perdu leurs moyens »¹²⁴⁹ : avatars du déclassement, ces seigneurs dont le pouvoir devient strictement honorifique renvoient certainement à l'antagonisme de l'être et du paraître qui caractérise ses premières années puisque ces

¹²⁴⁵ ESPARZA, Cecilia, « Julio Ramón Ribeyro. El diario como acompañante del artista », *El Perú en la memoria: sujeto y nación en la escritura autobiográfica, op. cit.*, p. 119.

¹²⁴⁶ *Ibid.*

¹²⁴⁷ « Ribeyro y Edwards desnudan facetas de una sociedad que se resiste a perder su poderío, sociedad que encubre bajo la máscara de la protección de un tiempo pasado —del *hortus clausum*— los rasgos más decadentes de un tiempo. Sus obras dejan al descubierto los comportamientos de un grupo social incapaz de asumir los cambios demandados por los nuevos tiempos. Ambos abordan con vigor una relación singular con su propia clase despojando a los personajes de vínculos con sectores a los que por tradición no pertenecen » (VILA, María del Pilar, « El deterioro de una clase en los relatos de Julio Ramón Ribeyro y de Jorge Edwards », in GARCÍA-BEDOYA, Carlos (Éd.), *Memorias de JALLA: sextas jornadas andinas de literatura latinoamericana*, III, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004, p. 2063).

¹²⁴⁸ Voir les récits courts suivants : « La careta » (1952), « Los merengues » (1952), « La botella de chicha » (1955), « El profesor suplente » (1957), « Las botellas y los hombres » (1958), « La piel de un indio no cuesta caro » (1961), « De color modesto » (1961), « Alienación » (1975), « El embarcadero de la esquina » (1977), entre autres.

¹²⁴⁹ GONZÁLEZ MONTES, Antonio, « El proyecto novelístico de José María Arguedas según Julio Ramón Ribeyro », *Letras: órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*, vol. 79, n° 114, janvier-décembre, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2008, p. 191. La traduction nous appartient.

« vástagos de propietarios de minas cuyas vetas se agotaron [...] carecen de poder de decisión y se van consumiendo en la añoranza de su grandeza perdida »¹²⁵⁰.

À la fin de ses études supérieures à l'Université catholique, bien que le périple européen soit financé à l'origine par plusieurs bourses, ses conditions de vie se dégradent à nouveau puisqu'il n'habite plus le domicile parental, qu'il doit subvenir à ses besoins avec des moyens restreints et qu'il découvre un certain isolement social. C'est à Paris, à partir de 1953, que le déclassement partiel de Lima s'aggrave et devient presque total. Cependant, ce contretemps produit un changement dans son discours à propos de son identité de classe car, privé du confort relatif de la classe moyenne péruvienne, Ribeyro se retrouve au milieu d'autres étudiants étrangers désargentés mais surtout d'ouvriers, comme l'écrit Ribeyro le 2 février 1955 à Madrid : « [...] mi experiencia europea me ha desarraigado y me ha dejado en la situación flotante del estudiante becado o pobre, sin ubicación social precisa. En París he alternado la época del señorito con la del obrero. Hay una contradicción insalvable que no sé cómo solucionar »¹²⁵¹.

L'importance accordée à cette indétermination identitaire en France (« situación flotante ») révèle, par contraste, le poids de l'identité de classe dans son passé, comme l'affirme María Rosario Alfani : « Muy cerca de esta aún no definida clase social, se encuentra por una no rara historia de decadencia familiar, el mismo escritor a veces cobrador, a veces representante de comercio, siempre en tareas aleatorias que le permiten sostener el vicio de la lectura »¹²⁵². En l'espace de quelques années, un nouveau paradoxe se présente dans la mesure où, coupé de ses origines mésocratiques, le prolétariat local ne l'intègre pas non plus. Néanmoins, l'expérience de cette mobilité descendante produit un changement idéologique beaucoup plus radical. Elle lui permet de se rapprocher affectivement des plus démunis et intellectuellement du marxisme, comme le souligne Jorge Coaguila : « [Ribeyro] tuvo que trabajar en oficios muy penosos. Fue portero de hotel, recogedor de periódicos, cargador de estación de tren. Comprendió la vida dura de los obreros, lo que le aproximó al marxismo »¹²⁵³. En effet, le déclassement parisien représente sa première expérience de la marginalité en chair propre et contribue à asseoir les fondements d'une sensibilité progressiste

¹²⁵⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, « Arguedas o la destrucción de la arcadia » [1970], *La caza sutil*, *op. cit.*, p. 91.

¹²⁵¹ *Id.*, *La tentación del fracaso*, [Madrid, 02/02/55], *op. cit.*, p. 53-54.

¹²⁵² ALFANI, María Rosario, « Escritura en contumacia: la escritura horizontal de Julio Ramón Ribeyro », *Revista de crítica latinoamericana*, *op. cit.*, p. 141.

¹²⁵³ COAGUILA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro: trayectoria ideológica » [21/05/95], *La República*, *op. cit.*, p. 25.

que l'on retrouve rapidement dans l'esthétique néoréaliste de *Los gallinazos sin plumas* (1955) :

He pasado esta semana haciendo *ramassage* de periódicos viejos por las calles de París. Este tipo de trabajo, el único que pueden hacer los estudiantes extranjeros que residen en París, no me ha parecido tan fatigoso y destructor como hace un año, esa memorable tarde en que me "hice" íntegramente el bulevar des Gobelins. El trabajo físico es además para mí, desde el punto de vista moral, un poderoso reconstituyente. Rendido de fatiga, tengo sin embargo el consuelo de no haber desperdiciado mi tiempo, de haberme "ganado el pan de cada día". Comprendo ahora mejor la situación mental de los obreros, sus luchas, sus aspiraciones. Lo que los caracteriza radicalmente es su *ausencia de porvenir*. Jornaleros de su propia vida, cada día que termina es un destino, un combate, un epílogo siempre prorrogado. Por eso es que el ahorro, siendo en algunos casos posible, no tiene sentido en ellos, pues están "exonerados" del mañana¹²⁵⁴.

L'anecdote du ramassage de journaux en 1955, que l'on retrouve transposée sous la modalité picaresque dans « Solo para fumadores » (1987), constitue une activité prolétaire au sens étymologique du terme puisque Ribeyro se limite à vendre sa force de travail, sans mettre à profit ses compétences techniques et intellectuelles acquises au Pérou : il lui faudra attendre le début des années 1960 avec son entrée à l'Agence France Presse pour se consacrer, par exemple, à la traduction de dépêches. Cette occupation éreintante se caractérise par les efforts physiques qu'elle demande à cet étudiant chétif mais surtout par la dialectique qu'elle suscite entre corps, morale et conscience politique.

Bien que la fatigue l'épuise (« fatigoso », « destructor »), elle permet aussi de justifier sa présence à Paris en « rachetant » la culpabilité qu'il éprouve après avoir quitté sa famille qui se trouve dans le besoin, notamment sa mère, au profit d'une destinée incertaine en tant qu'artiste. En résonance avec son horizon culturel chrétien (« ganado el pan de cada día »), la contrainte corporelle le fortifie spirituellement en compensant l'individualisme de son choix car, comme le rappelle Cecilia Esparza, « [...] en determinadas instancias el trabajo físico apare[ce] como un alivio frente al imperativo personal que Ribeyro se ha impuesto, la dedicación a la vida intelectual. Al sentirse incapaz de producir la "gran obra" que justifique su exilio en Europa y las privaciones de la vida de estudiante pobre, [...] siente que su vida carece de sentido y necesita encontrar una manera de sentirse productivo »¹²⁵⁵. Cependant,

¹²⁵⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 02/10/55], *op. cit.*, p. 80.

¹²⁵⁵ ESPARZA, Cecilia, « Julio Ramón Ribeyro. El diario como acompañante del artista », *El Perú en la memoria: sujeto y nación en la escritura autobiográfica*, *op. cit.*, p. 121.

bien que ses *a priori* conservateurs se soient confrontés à des opinions plus progressistes quelques années plus tôt en Espagne¹²⁵⁶, c'est par l'expérience physique du travail que Ribeyro prend conscience des inégalités sociales et de la problématique de l'exclusion qui jalonne toute son œuvre, comme il l'avoue dans un entretien avec César Calvo en 1971 : « Comprendí la vida durísima del que tiene que trabajar ocho a diez horas diarias, usando sus brazos, su fuerza física, y después no le queda tiempo ni curiosidad para leer ni educarse, ni para ir a un espectáculo, y lo único que le provoca es quedase a dormir »¹²⁵⁷.

Cette expérience de déclassement au Pérou et en Europe, qui concerne globalement la période de sa jeunesse, correspond certes à des choix personnels riches d'enseignements éthiques et politiques mais elle prend racine surtout, comme nous l'avons vu, dans cet amont biographique où Julio Ramón Ribeyro Bonello a dilapidé le patrimoine familial. En ce sens, ce sentiment d'être dépossédé progressivement d'une position avantageuse sur plan social peut sembler paradoxal puisque son père l'incite à préserver un patrimoine matériel — en prolongeant la lignée, par exemple — que lui-même ne possède plus. Par conséquent, Ribeyro est face à une contradiction anxigène¹²⁵⁸ — être chargé de conserver quelque chose d'inexistant — qu'il va résoudre autrement. En effet, s'il ne peut conserver les acquis patrimoniaux de la famille, Ribeyro réinterprète son devoir de pro-création en se donnant pour tâche de préserver ses acquis symboliques. Ainsi, la perte du social encourage un

¹²⁵⁶ « Antes de ello, hasta 1952, en mis discusiones y conversaciones universitarias yo adoptaba una actitud retrógrada. Incluso pensaba, por ejemplo, que el indígena peruano era un ser completamente degenerado, que los gamonales tenían la razón, que las comunidades eran improductivas y atrasadas, en fin... Ya en Madrid, alternando con latinoamericanos más lúcidos que yo, comencé a darme cuenta de que estaba equivocado. En 1954, cuando viajé a París, se operó definitivamente un gran cambio en mí. Eso se debió, en gran parte, al hecho de que tuve que trabajar en oficios penosos... Fui obrero en una estación de ferrocarril, portero en un hotel sórdido. [...] Me di cuenta de que era una situación despiadada y sin salida, que los trabajadores en nuestro mundo llamado libre estaban como exonerados del porvenir y que eso se debía cambiar radicalmente » (RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par CALVO, César, « Ribeyro, la anticipada nostalgia » [1971], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 35).

¹²⁵⁷ *Ibid.*

¹²⁵⁸ Dans une entrée du 18 janvier 1965, lorsque Ribeyro passe en revue l'œuvre de Racine, il affirme ne retenir que deux vers dont les échos sémantiques et symboliques permettent une parfaite articulation entre déclassement et somatisation : « [...] En cuanto a *Les Plaideurs*, inútil decirme que es una buena comedia. La he releído atentamente. Qué osadía comparar esta obra con las de Molière. Con razón dijo éste, según se cuenta, que la pieza de Racine “no valía nada”. Sólo he encontrado en ella dos versos citables: “*Mais sans argent l'honneur n'est qu'une maladie*” y “*Pour dormir dans la rue on n'offense personne*” (respuesta que podría dar un *clochard* a un *flic*) » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 18/01/65], op. cit., p. 299-300). La rémanence de l'honneur se change en maladie lorsque la fortune a été dilapidée, autrement dit, lorsqu'il n'est guère suivi d'un corrélat économique. L'honneur perd son sens et ne peut se resémantiser que par la somatisation : avoir eu à porter la renommée paternelle sur ses épaules, sans qu'il puisse avoir joui durablement de ses prérogatives pécuniaires, c'est avoir eu affaire à un signe vide, tel l'ulcère cancéreux qui se creuse dans son estomac.

reclassement culturel qui porte notamment sur la sauvegarde de l'héritage littéraire classique de Julio Ramón Ribeyro Bonello.

Afin d'illustrer ce processus symbolique qui concerne la gestion de la Tradition, il convient d'aborder les dynamiques de perte et de conservation dans le récit fortement autobiographique « El polvo del saber » (1974) où, selon James Higgins : « la decadencia de los Ribeyro está trazada nuevamente mediante la historia de una reliquia de familia, esta vez la magnífica biblioteca del bisabuelo, símbolo del status de una familia que formaba parte de la élite socio-cultural del país »¹²⁵⁹. Le grand-oncle du narrateur, Ramón, est professeur à l'université et hérite de la bibliothèque de son père, « ce qui signifiait en même temps l'espoir d'un héritage et une source d'obligations »¹²⁶⁰, précise-t-on. Malheureux dans son mariage et sans enfants, il compte la léguer à son tour à son neveu préféré, le père du narrateur :

Mientras tío Ramón vivió, mi padre iba regularmente a leer a su casa. Ya desde entonces se familiarizaba con un bien que algún día sería suyo. Como mi bisabuelo había sido un erudito, su biblioteca era la de un humanista y constituía la suma de lo que un hombre culto debía saber a fines del siglo XIX. [...] Pero estaba escrito que [mi padre] nunca entraría en posesión de ese tesoro. Tío Ramón murió súbitamente sin testar y la biblioteca con el resto de sus bienes pasaron a propiedad de su viuda. Como tío Ramón murió además en casa de una querida, su viuda guardó a nuestra familia [...] un odio eterno. [...] Mi padre pasaba entonces a menudo delante de esa casa, miraba su verja, sus ventanas cerradas e imaginaba las estanterías donde continuaban alineados los libros que nunca terminó de leer. / Y cuando mi padre murió, yo heredé esa codicia y esa esperanza. Me parecía un crimen que esos libros que un antepasado mío había tan amorosamente adquirido, coleccionado, ordenado, leído, acariciado, gozado, fueran ahora patrimonio de una vieja avara que no tenía interés por la cultura ni vínculos con nuestra familia. Las cosas iban a parar así a las manos menos apropiadas pero como yo creía aún en la justicia inmanente, confiaba en que alguna vez regresarían a su fuente original¹²⁶¹.

Le motif de la bibliothèque fonctionne comme une métaphore du patrimoine immatériel, en particulier culturel et littéraire, que la famille du narrateur, *alter ego* de Ribeyro, transmet de génération en génération : cette succession contient la quintessence d'un savoir classique qui se mesure à l'aune de son étendue (« erudito »), de sa nature (« humanista ») et de son époque (« fines del siglo XIX »). Par ailleurs, l'incapacité de l'oncle

¹²⁵⁹ HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, op. cit., p. 20.

¹²⁶⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, « El polvo del saber » [1974], *Cuentos completos*, op. cit., p. 418. La traduction nous appartient.

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 419.

Ramón à avoir des enfants déplace le transfert d'hérédité du biologique vers le symbolique : la tradition qu'il cherche à transmettre devrait circuler par ce don car il est impossible de la perpétuer autrement. Or, cette continuité historique est brisée par l'avènement d'une nécessité tragique (« estaba escrito que ») : la mort inopinée de l'oncle Ramón, à l'instar de celle de Julio Ramón Ribeyro Bonello, l'empêche de réaliser son souhait (« murió súbitamente sin testar ») puisque sa femme, un membre externe de la lignée, conserve jalousement ses ouvrages pour se venger des frasques de son mari.

Promis à cet héritage, et donc responsable de sa conservation, le père du narrateur demeure donc en marge de sa possession et même de son usufruit comme le signifie le cloisonnement de la maison (« miraba su verja, sus ventanas cerradas ») : « al quedar excluido de la casa del tío abuelo y de la biblioteca donde pasó los años más felices de su vida, el padre se encuentra expulsado del mundo privilegiado de sus antepasados »¹²⁶², affirme James Higgins. Autrement dit, à l'image de Ribeyro face à l'impératif de pro-création, le père du narrateur est face à un paradoxe anxiogène sensiblement identique : protéger un patrimoine qu'il ne possède pas matériellement.

À son décès, dans la mesure où il ne peut transmettre ce dont il ne dispose guère, son fils hérite sa responsabilité en s'identifiant à sa mission de gardien : l'inaccessibilité de la bibliothèque ou l'absence de l'objet sont compensés par un surinvestissement psychique qui se cristallise, en l'occurrence, autour de la cupidité afin de combler ce vide (« yo heredé esa codicia »). La responsabilisation du narrateur, enfin, dont l'indignation est la preuve (« Me parecía un crimen »), se décline autour d'une accumulation de participes passés traduisant les soins de ses ancêtres à l'égard de ce patrimoine aujourd'hui perdu et pour lequel il se doit de combattre pour le restituer à sa famille avec la même ardeur (« adquirido, coleccionado, ordenado, leído, acariciado, gozado »). Ainsi, la problématique du déclassement resurgit en filigrane car aussi bien le père que le narrateur sont définis par la dépossession d'un patrimoine matériel qu'ils estiment constitutif de leur identité de classe. Dorénavant, cette bibliothèque en déshérence entame un véritable périple qui l'éloigne progressivement de son origine, et donc de son sens, en échouant dans de « mauvaises » mains :

Al poco tiempo de regresar a Buenos Aires [mi tía] falleció. Su casa de la calle Washington y todo lo que contenía fue heredado por sus parientes y de este modo la biblioteca se alejó aún más de mis manos. El destino de estos libros, en verdad, era derivar cada vez más, por el mecanismo de las

¹²⁶² HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, op. cit., p. 20.

transmisiones hereditarias, hacia personas cada vez menos vinculadas a ellos, chacareros del sur o anónimos bonaerenses que fabricaban tal vez productos en los que entraba el tocino y la rapiña¹²⁶³.

Le narrateur, en tant qu'héritier dépossédé à l'instar de Ribeyro¹²⁶⁴, contemple à distance le trajet de son patrimoine qui, conformément à la métaphore de l'arbre généalogique, s'éloigne de son centre légitime en se ramifiant vers des bénéficiaires qu'il considère de plus en plus illégitimes. Cette distanciation est spatiale mais aussi sociale dans la mesure où le narrateur imagine des détenteurs issus de milieux plus populaires (« chacareros del sur ») dont l'indétermination renforce le sentiment d'incompatibilité avec la succession qu'ils ont reçue (« anónimos bonaerenses ») : dépourvus *a priori* des compétences herméneutiques pour juger de la valeur de ce qui leur est échu, ces commerçants héritent des acquis patrimoniaux d'une famille étrangère dont l'intérêt fondamental ne peut être pleinement exploité que lorsqu'on possède aussi les acquis culturels¹²⁶⁵.

Autrement dit, l'image patrimoniale de la bibliothèque est un objet décentré que le narrateur se donne pour tâche de resituer dans l'axiologie de sa tradition et, plus largement, de la Tradition. La référence humoristique à ce que produisent ces héritiers fortuits (« fabricaban tal vez productos en los que entraba el tocino y la rapiña ») caricature la bourgeoisie par opposition à l'idéal aristocratique de ses ancêtres qui amassèrent un savoir humaniste qui constituait sa propre finalité. Quelques années plus tard, la maison de la rue Washington

¹²⁶³ RIBEYRO, Julio Ramón, « El polvo del saber » [1974], *Cuentos completos*, *op. cit.*, p. 419.

¹²⁶⁴ « Ribeyro es el vástago de una rama empobrecida de una vieja familia de la aristocracia civilista y su historia personal sirve de base para la novela *Los geniecillos dominicales* y varios relatos que describen las humillaciones ocasionadas por la decadencia social. Así, su marginalidad se presta a ser interpretada como condicionada por su experiencia como miembro de una clase que, al ser desplazada por el cambio socio-económico, se halla reducida a mirar impotente mientras otros sectores se apoderan de su mundo » (HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, *op. cit.*, p. 12).

¹²⁶⁵ En ce sens, ils sont aux antipodes des nouveaux riches décrits par Robert Musil dans *L'homme sans qualités* (1930) car, sur son exemplaire du premier tome, Ribeyro souligne le paragraphe suivant : « La classe des nouveaux riches, en revanche, éprise des grandes heures de ceux qui l'avaient précédée, avait fait un choix plus exigeant et plus raffiné. Quand un château devenait propriété bourgeoise, on ne se contentait pas de le doter de tout le confort moderne, comme on adapte à l'électricité un vieux lustre de famille : dans son ameublement même, on éliminait le moins beau, qu'on remplaçait par des objets de valeur, en suivant son propre goût ou le conseil irréfutable des experts. D'ailleurs, ce n'était pas dans les châteaux que ce raffinement se manifestait avec le plus de force, mais bien dans les demeures citadines qui, pour obéir au goût du temps, étaient installées avec le même luxe qu'un transatlantique, mais savaient sauvegarder, dans ce pays d'ambition sociale raffinée, par une indéfinissable nuance, une manière presque insensible d'établir les distances entre les meubles ou la situation dominante d'un portrait sur un mur, l'écho délicatement perceptible des grandes sonorités depuis longtemps éteintes » (voir annexe A2. 10 : MUSIL, Robert, *L'homme sans qualités*, I, *op. cit.*, p. 334). En effet, ces héritiers circonstantiels, ne connaissant pas l'usage social et symbolique de ce mobilier, ne peuvent que se livrer à une redistribution purement spatiale et n'ont pas su adopter, justement, cette « manière presque insensible d'établir les distances entre les meubles » qui relève d'un apprentissage culturel.

devient une résidence pour étudiants, autre dégradation cette fois-ci fonctionnelle, et le narrateur s'y aventure à la recherche de son patrimoine perdu :

Yo entré a la casa devotamente [...] en busca de la legendaria biblioteca. No me fue difícil reconocer sofás, consolas, cuadros, alfombras, que hasta entonces sólo había visto en los álbumes de fotos de familia. Pero todos aquellos objetos que en las fotografías parecían llevar una vida serena y armoniosa habían sufrido una degradación, como si los hubieran despojado de sus insignias, y no eran ahora otra cosa que un montón de muebles viejos, destituidos, vejados por usuarios que no se preocupaban de interrogarse por su origen y que ignoraban muchas veces su función. / —Aquí vivió un tío abuelo mío —dije al notar que mi amigo se impacientaba al verme contemplar absorto un enorme perchero, del que antaño pendían pellizas, capas, sombreros y aunque ahora servía para colgar plumeros y trapos de limpieza—. Estos muebles fueron de mi familia¹²⁶⁶.

Comme dans « Página de un diario » (1958) lorsque le narrateur pénètre enfin dans le bureau de son père, l'accès à cette maison fait l'objet d'un respect presque sacré (« devotamente »). Les objets qui s'y trouvent, de même que la bibliothèque, sont examinés par un sujet qui possède une connaissance sociale de leur fonction (« no me fue difícil reconocer ») : en dernière instance, ce savoir fonde la légitimité du narrateur à réclamer la restitution de ses biens de famille qui ont été malmenés par leurs nouveaux propriétaires (« un montón de muebles viejos, destituidos, vejados por usuarios que no se preocupaban de interrogarse por su origen y que ignoraban muchas veces su función »).

Ces héritiers circonstanciels ne les ont pas endommagés en portant atteinte à leur dimension matérielle mais leur usage erroné démontre l'absence des compétences critiques nécessaires pour les intégrer à une tradition pratique et à une pratique de la tradition. En effet, comme le souligne Pierre Bourdieu dans *La distinction : critique sociale du jugement* (1979), « il n'est pas à proprement parler d'héritage matériel qui ne soit, simultanément, un héritage culturel et les *biens de famille* ont pour fonction non seulement d'attester physiquement l'ancienneté et la continuité de la lignée et, par là, de consacrer son identité sociale, indissociable de la permanence dans le temps, mais aussi de contribuer pratiquement à sa reproduction morale, c'est-à-dire à la transmission de valeurs, de vertus et de compétences qui fondent l'appartenance légitime aux dynasties bourgeoises »¹²⁶⁷. Privé du patrimoine qu'il s'était promis de conserver à la suite de son père, à l'instar de Ribeyro, le narrateur possède

¹²⁶⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, « El polvo del saber » [1974], *Cuentos completos*, op. cit., p. 420.

¹²⁶⁷ BOURDIEU, Pierre, *La distinction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 83.

cependant l'héritage culturel qu'il pourrait retransmettre à son tour, assurant ainsi la « reproduction morale » de la lignée :

Apenas abrí la puerta recibí en plena cara una ruma de papel mohoso. En el piso de cemento quedaron desparramadas encuadernaciones y hojas apolilladas. A esa habitación no se se podía entrar sino que era necesario escalarla. Los libros habían sido amontonados casi hasta llegar al cielo raso. Empecé la ascensión, sintiendo que mis pies, mis manos se hundían en una materia porosa y polvorienta, que se deshacía apenas trataba de aferrarla. De vez en cuando algo resistía a mi presión y lograba rescatar un empaste de cuero. / —¡Sal de allí! —me dijo mi amigo—. Te va a dar un cáncer. Eso está lleno de microbios. / Pero yo persistí y seguí escalando esa sapiente colina, consternado y rabioso, hasta que tuve que renunciar. Allí no quedaba nada, sino el polvo del saber. La codiciada biblioteca no era más que un montón de basura. Cada incunable había sido roído, corroído por el abandono, el tiempo, la incuria, la ingratitud, el desuso. Los ojos que interpretaron esos signos hacía años además que estaban enterrados, nadie tomó el relevo y en consecuencia lo que fue en una época fuente de luz y de placer era ahora excremento, caducidad. A duras penas logré desenterrar un libro en francés, milagrosamente intacto, que conservé, como se conserva el hueso de un magnífico animal prediluviano¹²⁶⁸.

L'issue de cette expédition ponctuelle dans la résidence d'étudiants condense tous les éléments métaphoriques qui configurent le rapport de Ribeyro à la tradition à partir de son expérience du déclassement. En effet, tout d'abord, le motif de la tradition/bibliothèque apparaît dégradé par le temps (« una ruma de papel mohoso ») : le narrateur ne peut accéder qu'à une version détériorée de son héritage puisque, comme Ribeyro, sa découverte du patrimoine matériel est décevante et, plus largement, l'expérience présente de la tradition est toujours en-deçà de sa richesse virtuelle (« hojas apolilladas »), à l'instar des personnages de *La palabra del mudo* « [que] privilegian la ilusión a la realidad, instaurando así un universo dicotómico que opone el pasado al presente, el mito al antimito (modernidad decadente) »¹²⁶⁹.

Cependant, responsabilisé par le devoir de conservation, il entame l'ascension de cette « sapiente colina » malgré les avertissements de son camarade (« Eso está lleno de microbios ») : dépossédé de cet héritage, il se doit de se hisser jusqu'au sommet de cet amoncellement, c'est-à-dire, d'être à la hauteur de ce savoir qui se pulvérise littéralement sous ses pieds. Ainsi, « El polvo del saber » renvoie certes à une tradition malmenée par les aléas

¹²⁶⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, « El polvo del saber » [1974], *Cuentos completos*, op. cit., p. 421.

¹²⁶⁹ ÁLVAREZ, Christiane, « Crisis de identidad en el Perú: mito y decadencia en el universo ribeyriano », in TENORIO REQUEJO, Néstor, et COAGUILA, Jorge, *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, op. cit., p. 191.

du présent mais aussi à la possibilité de retrouver sa quintessence dans le présent et, par conséquent, de la prolonger dans l'avenir.

La dimension immatérielle des acquis culturels transmis de génération en génération est signifiée par la décomposition des livres (« se deshacía apenas trataba de aferrarla ») qui contraste avec la solidité du seul ouvrage intact. En effet, la fin de cette quête cauchemardesque se solde par une trouvaille heureuse, véritable épiphanie qui récompense le narrateur : l'objet assurément pérenne qui réussit à vaincre non seulement le temps mais aussi les vicissitudes historiques qui auraient pu compromettre la tradition n'est autre qu'un « livre en français ». Cette métonymie du patrimoine français que son père avait transmis oralement à Ribeyro lors des lectures à voix haute condense le pouvoir de la tradition classique à se transhistoriser. Ainsi, la découverte d'une tradition perdurable, grâce à l'héritage paternel et malgré les préjudices matériels du déclassé, constitue une révélation esthétique qui engage le narrateur à la préserver et qui marque Ribeyro au point de susciter une réflexion parafictionnelle autour d'une littérature perdurable (« que conservé, como se conserva el hueso de un magnífico animal prediluviano »).

CHAP. 8 : INFLEXIONS DU CONSERVATISME

A. Au risque du présent : à propos du traditionalisme dans *La palabra del mudo*

D'un point de vue sociocritique et psychanalytique, la réflexion sur le classique dans le corpus parafictionnel repose donc aussi sur une allégeance symbolique à l'héritage paternel que Ribeyro se promet de conserver, c'est-à-dire, avions-nous dit, « [de] maintenir hors de toute atteinte destructive, [de] s'efforcer de faire durer, de garder en bon état ou dans le même état »¹²⁷⁰. Toutefois, nous avons vu que la complexité de ce legs s'explique par sa double nature à la fois esthétique et sociale. En effet, l'impératif de pro-création engage Ribeyro à poursuivre une axiologie classique sur le plan littéraire — transition de l'avant-garde vers l'arrière-garde, quête d'une pérennisation esthétique pour contrecarrer la caducité humaine et capacité à faire du fragment une nouvelle forme de totalisation — mais aussi à redorer son blason familial suite au déclassement car, à l'origine, ne serait-ce qu'étymologiquement, « *classique* vient du latin *classicus*, lui-même formé sur *classis*, *classe*, qui est avant tout une catégorie sociale, une section de l'ordre dans lequel on distribue les composantes de la société [:] le terme semble s'être appliqué tôt à la classe par excellence, la première, la plus éminente »¹²⁷¹, comme le rappelle Alain Viala.

De fait, l'accession aux fonctions diplomatiques à partir des années 1970 peut être lue comme un reclassement classiste mais aussi et surtout comme un renouement avec la tradition professionnelle familiale qui marque la fin d'une dissidence nécessaire pour trouver sa voix. Ainsi, la problématique poétique de Ribeyro, son idée de littérature comme un patrimoine symbolique qu'il se doit de protéger contre l'inconstance de la modernité, est intrinsèquement liée à une dimension humaine et politique individuelle qui se reflète à travers quelques marques « traditionalistes » dans *La palabra del mudo*.

Contrairement à l'image progressiste véhiculée par la mythographie d'un Ribeyro « de gauche », son univers idéologique est traversé simultanément par des constantes

¹²⁷⁰ CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (CNRTL), [Consulté le 09/05/15 dans : <http://www.cnrtl.fr/definition/conserver>].

¹²⁷¹ VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, op. cit., p. 14.

conservatrices qui s'expliquent par son rapport à la Tradition au sens large. En l'occurrence, être ce classique implique d'avoir à préserver l'héritage culturel paternel des évolutions du présent esthétique — en s'acheminant, par exemple, vers une antimodernité qui rejette le rupturisme — mais aussi de protéger l'héritage social qui y est associé en le maintenant à l'abri des bouleversements sociaux qui le compromirent lors des déclassements successifs.

En ce sens, comment et pourquoi la conservation de la tradition bascule-t-elle vers le traditionalisme ? Cette tension entre une tradition de prix et une modernité qui pourrait l'anéantir, comme nous le verrons dans un premier temps, se retrouve transposée dans la fiction autour d'une représentation idéalisée du passé que les aléas du présent menacent : ainsi, son traditionalisme conceptualise le temps révolu comme un repaire où les personnages se réfugient à la recherche de valeurs qui les rassurent contre les évolutions historiques. Par ailleurs, comme nous l'étudierons dans un deuxième temps, dans la mesure où cette « catastrophe » se produit suite à l'avènement d'une classe émergente, nous analyserons comment le traditionalisme ribeyrien tend vers une idéologie conservatrice qui résiste subtilement au progrès social : la figure du parvenu, par exemple, amplement relevée au fil de ses lectures des classiques français du XIX^{ème} siècle comme nous avons pu le constater dans sa bibliothèque à Paris, apparaît tantôt comme une menace tantôt comme un être ridicule, incapable de se hisser à la hauteur de son identité acquise. Finalement, dans un troisième temps, nous montrerons que le motif de la tradition malmenée est constamment associé à sa mauvaise gestion par des personnes issues d'un milieu plus modeste, qui ne disposent pas des savoirs suffisants ni pour en tirer profit actuellement ni pour la prolonger dans la durée : sa perte actuelle est donc attribuée à l'origine socio-économique de ses gestionnaires circonstanciels.

La relation entre texte et idéologie a fait l'objet d'une réflexion précoce chez Ribeyro¹²⁷² mais en particulier d'une remarque de James Higgins dans *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro* (1991) à propos de la thèse d'Alejandro

¹²⁷² « Ya Mario Vargas, con quien estuve ayer, me previno que Reynoso nos había atacado en entrevista. De todos modos el gordo me es simpático y no tengo la menor intención de refutar sus alegaciones. Tengo la impresión de que yo nunca he dicho nada malo de él y fui uno de los primeros en leer los originales de *Los inocentes* y en alentarlos a su publicación. Eso de que no tengo *ideología* me ha dejado preocupado, porque es falso e ingenuo por una parte, pero cierto por otra. Creo que no se ha expresado claramente: lo que él ha querido decir, sin duda, es que mi ideología —porque todos la tienen, aun aquellos que lo niegan— no aparece muy clara en mis obras o que mi ideología no está confirmada a través de mi vida » (RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 12/65], *op. cit.*, p. 140).

Losada Guido dans *Creación y praxis: la producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú* (1976)¹²⁷³.

Ce dernier, professeur argentin qui enseigne à l'époque à l'Université San Marcos de Lima et que l'on compte parmi les fondateurs de la *Revista de crítica latinoamericana*, se consacre à élaborer une histoire sociale de la littérature latino-américaine en s'intéressant aux conditionnements socio-culturels qui la déterminent. Il y définit l'œuvre de Ribeyro, en pensant très certainement à *Prosas apátridas* qui venait de paraître en 1975, comme le reflet de la condition de l'artiste contemporain dans une société où il ne joue aucun rôle décisif, étant délaissé par le pouvoir et méconnu du peuple. Cette marginalité est certes produite par un contexte de crise de la culture mais surtout, ajoute-t-il, par lui-même : « [su] praxis que la asume como propia y no lucha por la fundación de una nueva cultura, por la creación de un nuevo horizonte que permita la producción de un nuevo tipo de hombre y sociedad »¹²⁷⁴. Losada Guido souligne avec raison que Ribeyro n'est pas seulement « victime » de sa marginalisation, en l'occurrence par le *boom* et plus largement par le monde bourgeois dans sa jeunesse, mais qu'il en est aussi l'acteur : cependant, en préférant transformer cette marginalité en un atout par l'élaboration d'une « écriture différentielle »¹²⁷⁵, Ribeyro refuserait de lutter contre les pouvoirs conservateurs qui encouragèrent son exclusion. Ainsi, continue-t-il, celui-ci entre en « complicité avec son propre déracinement »¹²⁷⁶ dans la mesure où « sans le savoir et sans le vouloir, il prend position contre ceux qui essayent de le transformer »¹²⁷⁷.

Une quinzaine d'année plus tard, James Higgins cite l'ouvrage d'Alejandro Losada Guido en s'insurgeant contre cette appréciation politique qu'il tient pour erronée : « Es igualmente injustificado el juicio de aquellos críticos que acusan a Ribeyro ser en última instancia un escritor reaccionario »¹²⁷⁸. En s'appuyant sur un argument d'autorité, Higgins

¹²⁷³ Voir le chapitre de LOSADA GUIDO, Alejandro, « Julio Ramón Ribeyro: la creación como existencia marginal y el subjetivismo negativo », *Creación y praxis: la producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*, Lima, Universidad Nacional de San Marcos, 1976, p.82-94.

¹²⁷⁴ *Ibid.*, p. 93-94.

¹²⁷⁵ GARBATZKY, Irina, « Las derivas del fracaso. Sobre los diarios de Julio Ramón Ribeyro », *op. cit.*, p. 125-126. La traduction nous appartient.

¹²⁷⁶ LOSADA GUIDO, Alejandro, « Julio Ramón Ribeyro: la creación como existencia marginal y el subjetivismo negativo », *Creación y praxis: la producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*, *op. cit.*, p. 94. La traduction nous appartient.

¹²⁷⁷ *Ibid.* La traduction nous appartient.

¹²⁷⁸ HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, *op. cit.*, p. 12.

relaie la mythographie progressiste d'un Ribeyro proche des marginaux puisqu'il a vécu la marginalisation en chair propre : « Al contrario, como reconoce Miguel Gutiérrez, un crítico de impecables credenciales de izquierda, su experiencia personal lo ha llevado a “una suerte de apertura humana y democrática [...] por las clases más explotadas de nuestra patria” y “le ha permitido escribir con convicción y autenticidad ciertas historias acerca de las capas sociales y grupos humanos más desamparados” »¹²⁷⁹.

Les deux thèses portent sur la marginalisation de Ribeyro que nous avons étudiée, entre autres, comme la conséquence d'une dissidence volontaire mais culpabilisante qui l'encourage à renouer avec la tradition paternelle tant sur plan esthétique que social. En effet, alors que Losada Guido condamne une attitude conservatrice par défaut à l'égard de son positionnement marginal — il aurait pu s'insurger durablement contre l'axiologie bourgeoise péruvienne qui le repoussa vers l'étranger —, Higgins, en revanche, valorise ce positionnement comme une source d'enseignements progressistes en citant Miguel Gutiérrez, romancier du « Grupo Narración » (1966-1980) que l'on connaît aussi pour ses postures marxistes.

Par conséquent, l'un et à l'autre tâchent de penser la coloration idéologique du texte ribeyrien en s'appuyant uniquement sur le rapport de Ribeyro à la marge et aux marginaux : exclu du *boom* et de la société bourgeoise, c'est un « réactionnaire » parce qu'il ne critique pas (assez) les acteurs de cette discrimination pour Losada Guido et, à l'autre extrême, c'est un « défenseur » du prolétariat qui s'identifie avec ses déboires pour Higgins avec la caution de Gutiérrez. Dans la mesure où ces deux approches s'efforcent de faire coïncider un argumentaire politique avec l'ensemble bio-bibliographique ribeyrien, on s'aperçoit que l'intérêt de cette méthode est assez limité puisqu'il applique un *a priori* exogène, ici théorique, à la recherche d'une confirmation : ainsi, les réponses se polarisent rapidement en tendant vers une binarité politicienne peu porteuse.

À l'inverse, suivant Pierre V. Zima dans *Pour une sociologie du texte littéraire* (1978), il apparaît que « la recherche d'éléments sociaux dans le domaine formel de la production littéraire, dans le domaine de l'*écriture*, ouvre une nouvelle voie à la sociologie de la littérature : au lieu de rattacher [...] des œuvres littéraires à des idéologies en les identifiant à des sens univoques, il s'agit de faire ressortir les implications sociales (idéologiques) de leur

¹²⁷⁹ *Ibid.*

écriture »¹²⁸⁰. Dans cette même continuité, lecteur de Bourdieu, Vincent Jouve propose d'analyser les liens entre valeurs et textualité dans l'œuvre même en ayant recours à « une approche “ génétique ” (d'où viennent les valeurs que l'on retrouve dans le texte ?) et [à] une approche sémiologique (par quels procédés le texte rend-il sensibles les valeurs dont il se réclame ?) »¹²⁸¹.

Contrairement à Losada Guido ou Higgins, et forts des analyses de Zima et de Jouve, nous postulons que les traits conservateurs l'œuvre ribeyrienne ne s'expliquent pas seulement dans son rapport à la marge mais aussi et surtout dans son rapport à la Tradition : en l'occurrence, les figurations fictionnelles de sa transmission, de sa conservation ou de sa perte dessinent *a posteriori* une sensibilité traditionaliste car les personnages s'attachent souvent à un passé où elle demeure inentamée¹²⁸², comme le remarque Javier de Navascués : « El recuerdo, aliado con la imaginación, expresa la posibilidad de otro hábitat ideal que se ligue con un espacio pretérito, familiar y arcádico. [...] La casa ideal con la que se deleitan ciertos personajes de Ribeyro está ligada a su pasado, autobiográfico o ancestral »¹²⁸³. Dans « Los eucaliptos » (1956), par exemple, ce récit nostalgique s'articule autour de la disparition de ces arbres qui symbolisaient les souvenirs d'enfance du narrateur mais aussi la mémoire d'un quartier en proie à la modernisation de Lima. En effet, l'évocation de la douceur et de l'innocence de ce temps révolu s'interrompt subitement avec l'arrivée d'élagueurs qui menacent ces génies tutélaires de leurs scies et machettes face au regard impuissant du protagoniste :

Una mañana se detuvo frente a nuestra casa, un camión. De su caseta descendieron tres negros portando sierras, machetes y sogas. Por su aspecto, parecían desempeñar un oficio siniestro. La noticia de que eran podadores venidos de Chíncha, circuló por el barrio. En un santiamén se encaramaron en los eucaliptos y comenzaron a cortar sus ramas. Su trabajo fue tan veloz que no

¹²⁸⁰ ZIMA, Pierre V., *Pour une sociologie du texte littéraire* [1978], Paris, L'Harmattan, 2000, p. 236.

¹²⁸¹ JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 6-7.

¹²⁸² « Atusparia, aunque rechace reinstaurar el Incario, es también un pasatista en el siglo XIX: se detiene en reivindicaciones menores, no cuestiona al sistema, y rehúsa una acción revolucionaria de proyecciones que le propone un asesor. Está cómodo en lo que fue, está de espaldas a la historia social. [...] Lo inquietante respecto a Ribeyro es que esta “ineptitud” revolucionaria en Atusparia no está compensada por el nervio ni la visión de otro personaje positivamente “histórico”. El “Tinterillo”, que es quien aconseja quebrar el sistema, ampliar la rebelión a una revolución, es también el personaje más “antipático”; y, al final, se lo lapida mostrándolo como delator. Esa impugnación niega toda validez a su “pensamiento”, y, en cambio se encumbra ritualmente el “fracaso”, la inmolación pasatista de Atusparia, rodeándolo de una aureola de dignidad. Utilizo aquí el término “pasatismo” para no emplear el de “reaccionario” » (LA TORRE, Alfonso, « ¿Atusparia es Ribeyro? », *La República* [18/06/82], Lima, 1982, p. 11).

¹²⁸³ NAVASCUÉS, Javier de, *Los refugios de la memoria*, op. cit., p. 45-46.

tuvimos tiempo de pensar en nada. Solamente les bastó una semana para tirar abajo los cincuenta eucaliptos. Fue una verdadera carnicería. El tráfico se había suspendido. Nosotros, los que durante quince años habíamos crecido a la sombra de aquellos árboles, contemplamos el trabajo, desolados. Vimos caer uno a uno todos aquellos troncos: aquel donde se anidaban las arañas; aquel otro donde escondíamos soldados, papelitos; el grueso, el de la esquina, que sacudía su crin durante las ventoleras y saturaba el aire de perfumes. Cuando la sierra los dividió en trozos de igual longitud, nos dimos cuenta que había sucedido algo profundo; que habían muerto como árboles para renacer como cosas. Sobre los camiones sólo partieron una profusión de vigas rígidas a las que aguardaba algún tenebroso destino. / La ciudad progresó. [...] Nuevos niños vinieron y armaron sus juegos en la calle triste. Ellos eran felices porque lo ignoraban todo. No podían comprender por qué nosotros, a veces, en la puerta de la casa, encendíamos un cigarrillo y quedábamos mirando el aire, pensativos¹²⁸⁴.

Ribeyro pose un avatar de la tradition, les eucalyptus, que le présent compromet. Sur le plan temporel, le présent se charge d'une connotation péjorative et le passé d'une connotation méliorative dans la mesure où le premier implique la destruction potentielle et finalement effective du second¹²⁸⁵ : en l'occurrence, dans cette évocation, le prétérit fonctionne comme un présent de césure alors que l'imparfait est réservé à l'idéalisation du passé historique désormais inatteignable (« que sacudía su crin durante las ventoleras y saturaba el aire de perfumes »). L'aspect perfectif des prétérits renvoie à l'irréversibilité de ce processus de dévastation (« Fue una verdadera carnicería », « les bastó una semana para tirar », « vimos caer », « la sierra los dividió »), mais aussi à la stupéfaction du narrateur qui contemple une hécatombe définitive (« contemplamos el trabajo, desolados »). À l'issue de cette opération douloureuse, Ribeyro est coupé du support mémoriel qui le rattachait à la tradition du quartier de Santa Cruz comme le suggère l'anaphore du pronom démonstratif

¹²⁸⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, « Los eucaliptos » [1956], *Cuentos completos, op. cit.*, p. 121.

¹²⁸⁵ Cette alternance est aussi patente dans « Mayo 1940 » (1992) où la représentation de l'inconstance du présent se matérialise par la métaphore du tremblement de terre qui ravagea plusieurs quartiers de Lima en 1940 et que Ribeyro connut à l'âge de onze ans. En effet, on y retrouve la même opposition entre la valeur méliorative de l'imparfait qui traduit la stabilité des us et coutumes des habitants de Miraflores et, par opposition, une accumulation de passés simples qui marquent la destruction de ce passé : « Los limeños vacaban a sus ocupaciones cotidianas [...]. El centro comercial hormigueaba de peatones [...]. El Parlamento se aprestaba a recibir esa tarde a los Padres de la Patria [...]. En el Callao los estibadores ganaban las fondas para regalarse con cebiches [...]. En ómnibus y tranvías, viajeros se dejaban transportar cómodamente [...]. Las emisoras mecían a las amas de casa [...]. Nosotros tampoco vimos ni presentimos nada. [...] No habíamos hecho más que traspasar el portón y avanzar hacia la alameda Pardo cuando escuchamos un ruido sordo, lejano, que parecía provenir de las profundidades de la tierra [...]. La vereda empezó a ondular [...]. Nuestra fila se disgregó despavorida [...]. Algunos alumnos huyeron rumbo al parque [...]. El ruido subterráneo cesó » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Mayo 1940 » [1992], *La palabra del mudo, II, op. cit.*, p. 395-397).

« aquel », introduisant une distance temporelle et affective dorénavant irréparable (« aquel donde se anidaban las arañas; aquel otro donde escondíamos soldados »).

Par conséquent, le traditionalisme se manifeste par une nostalgie de la stabilité que l'imparfait s'efforce de faire perdurer (« quedábamos mirando el aire, pensativos ») contre la dimension aléatoire et destructrice du présent¹²⁸⁶ : en effet, comme le remarque Alain Montandon, « face aux phénomènes de mode, la tradition revendique la stabilité des valeurs acquises d'un point de vue à la fois sociologique et moral, mais également religieux et esthétique. C'est la raison pour laquelle la tradition est souvent apparue comme un élément conservateur »¹²⁸⁷. Dès lors, le conservatisme ribeyrien renvoie d'abord aux risques que connaît toute tradition dans sa confrontation à un présent qui peut assurer aussi bien sa renaissance¹²⁸⁸, vers une nouvelle « stabilité », que son anéantissement.

Cette méfiance traditionaliste à l'égard du présent comme facteur d'instabilité conditionne à long terme sa poétique du classique dans la mesure où, comme nous l'avons vu, Ribeyro refuse la dimension valorisante et valorisée de l'innovation au regard du canon contemporain. Ainsi, sa recherche de formes pérennisantes s'opère aussi en réaction à la crainte que suscite l'à-présent dans sa capacité à compromettre les acquis du passé : symboliquement, de même que l'arrivée inopinée de ces élagueurs dans « Los eucaliptos » (1956) peut mettre un terme à un avatar de la tradition, de même le caractère muable de la modernité¹²⁸⁹ qui, selon Octavio Paz, « déloge la tradition dominante [...] mais elle la déloge

¹²⁸⁶ « A pesar de las diferencias entre uno y otro texto, desde “Los gallinazos sin plumas” hasta “Mayo 1940” se recorre un extenso caudal que desemboca en la misma cuestión: el repudio de las formas modernas de la civilización burguesa que, entre otras catástrofes, ha procurado la destrucción de la Arcadia personal » (NAVASCUÉS, Javier de, *Los refugios de la memoria*, op. cit., p. 21).

¹²⁸⁷ MONTANDON, Alain, « Poétique de la tradition : entre nostalgie et innovation », in CONSTANTINESCU, Muguras, BIRLEANU, Ion Horia et MONTADON, Alain (Éds.), *Poétique de la tradition*, op. cit., p. 184.

¹²⁸⁸ « La tradition ne se borne pas [...] à la conservation ni à la transmission des acquis antérieurs : elle intègre, au cours de l'histoire, des existants nouveaux en les adaptant à des existants anciens. Sa nature n'est pas seulement pédagogique ni purement idéologique : elle apparaît aussi comme dialectique et ontologique. La tradition fait être de nouveau ce qui a été ; elle n'est pas limitée au faire savoir d'une culture, car elle s'identifie à la vie-même d'une communauté » (ALLEAU, René, « Tradition », *Enciclopædia universalis*, XXII, Paris, Enciclopædia universalis France, 1995, p. 826).

¹²⁸⁹ Dans un entretien avec Germán Carnero Roque pour *Caretas* en 1971, Ribeyro place à nouveau le présent sous le signe de l'incertitude. Si la révolution constitue l'avatar historiographique par excellence du bouleversement, il n'est point étonnant de constater un grand scepticisme à l'égard de ses conséquences (un paragraphe très bref est consacré à l'« impossibilité » de narrer les faits de mai 1968 dans *La tentación del fracaso*, voir RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Madrid, 02/02/55], op. cit., p. 338) puisque Ribeyro envisage systématiquement le présent historique comme une charnière temporelle qui risque de compromettre la continuité du passé : « Carnero Roque : [...] Yendo al compromiso que podría o no existir del escritor con la Revolución, yo les pido a ustedes su opinión. / [...] JRR: Frente a qué Revolución habría que preguntarse también. Porque hay Revoluciones y Revoluciones... En ese sentido yo soy un poco escéptico. Si tú

pour, un instant après, ne céder sa place qu'à une tradition qui, à son tour, représente une manifestation momentanée de l'actualité »¹²⁹⁰, se construit comme une anti-valeur qui oriente sa réflexion parafictionnelle vers la quête d'une « stabilité » classique. Cette dernière ne s'obtient que par le dialogue esthétique et transhistorique avec ses propres autorités, c'est-à-dire, par l'entretien d'un rapport privilégié avec le passé que Ribeyro tâche de conserver en se réappropriant cet imaginaire de l'intemporel. Ainsi, contrairement à la définition dynamique qu'en donne Alain Montandon — « [la tradition est] un processus d'intégration active en tant qu'elle fait être de nouveau ce qui a été »¹²⁹¹ —, la définition statique de Ribeyro ne l'envisage point comme une dimension qui s'alimente du passé pour éclairer le présent mais, au contraire, qui lui résiste pour conserver le passé.

Cependant, la « stabilité » de la tradition est menacée par la représentation du présent dans sa dimension aléatoire mais surtout par le surgissement d'agents dont le capital social prive des compétences culturelles nécessaires pour en assurer la continuité. Cette approche idéologiquement conservatrice est aussi la conséquence d'une superposition entre son expérience du déclassement et ses lectures de certains classiques français du XIX^{ème} siècle qui traitent la question de l'arrivisme.

Ce phénomène historique, transposé dans ces romans que Ribeyro lit et relit, trouve un écho singulier dans son passé puisqu'il rejoue la perte d'influence sociale de sa famille, l'essor d'une bourgeoisie commerciale qui s'empare des postes de pouvoir à Lima, ainsi que l'arrivée de migrants andins qui s'installent autour de la capitale à partir des années 1940 et 1950. En effet, Julien Sorel dans *Le rouge et le noir* (1830) de Stendhal, Georges Duroy dans *Bel-Ami* (1885) de Maupassant, ou Frédéric Moreau dans *L'éducation sentimentale* (1869) de Flaubert, sont des personnages ambitieux qui cherchent à se faire une situation par tous les moyens en gravissant les échelons sociaux d'une nation post-révolutionnaire où la ruse est tout aussi utile que la naissance : issus des couches populaires, ces archétypes de

analizas las revoluciones de los últimos trescientos años, en todas se ha llegado siempre a una dictadura. No sé por qué motivo. En el caso de la Revolución inglesa contra Carlos I o Carlos II, no recuerdo bien, se llegó a la dictadura de Cromwell, el caso de la Revolución francesa, terminó con la dictadura de Napoleón, en el caso de la Revolución Soviética, pasó por la dictadura de Stalin... y paso por alto pequeñas revoluciones, tipo Argelia, tipo Egipto o tipo Yugoslavia, que han terminado siempre con un líder máximo que domina a la masas y establece una forma de gobierno, si se puede decir, autoritaria » (RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par CARNERO ROQUE, Germán, « Los escritores frente al poder » [16/07/71], *Caretas*, Lima, 1971, p. 26).

¹²⁹⁰ PAZ, Octavio, « Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia », *Obras completas*, I, *op. cit.*, p. 333. La traduction nous appartient.

¹²⁹¹ MONTANDON, Alain, « Poétique de la tradition : entre nostalgie et innovation », in CONSTANTINESCU, Muguras, BIRLEANU, Ion Horia et MONTADON, Alain (Éds.), *Poétique de la tradition*, *op. cit.*, p. 184.

l'opportunisme convoitent puis accèdent aux biens et aux codes culturels de l'aristocratie détentrice d'une tradition de classe. À leur image, Ribeyro imagine des personnages qui s'approprient d'un imaginaire social exogène et valorisant dans l'espoir de bénéficier des prérogatives qui y sont attachées.

Dans « Alienación » (1975), par exemple, le métis Roberto López transforme son nom à la recherche d'une consonance anglaise qui lui garantisse une promotion sociale et, à moyen terme, l'amour de Queca, une fille plus blanche qui le rejette pour des raisons raciales : « Precisemos que se llamaba Roberto, que años después se le conoció por Boby, pero que en los últimos documentos oficiales figura con el nombre de Bob. En su ascensión vertiginosa hacia la nada fue perdiendo en cada etapa una sílaba de su nombre »¹²⁹². Dans cette satire de l'aliénation identitaire, le protagoniste choisit la même stratégie que Julien Sorel dans *Le rouge et le noir* (1830), fils d'un employé d'une scierie à Verrières — métier métaphoriquement analogue à celui des élagueurs dans « Los eucaliptos » (1956) — qui souhaite obtenir aussi une métamorphose onomastique et sociale en devenant Julien Sorel de la Vernaye, après avoir obligé le marquis de La Mole à le faire chevalier afin d'épouser sa fille, Mathilde, avec laquelle il a entretenu des rapports charnels.

De même, son stratagème est comparable à celui de Georges Duroy dans *Bel-Ami* (1885), employé aux chemins de fer qui devient progressivement Georges Du Roy afin de légitimer son entrée en société et son mariage avec la veuve de Charles Forestier qui fréquente l'élite parisienne. Dans « Alienación » (1975), en l'occurrence, il s'agit donc d'une critique des inégalités sociales mais aussi de l'arrivisme de ceux qui, outrancièrement et même au prix de leur vie (Roberto y trouve la mort), cherchent à s'emparer du patrimoine symbolique des classes dominantes. Ribeyro s'imprègne de cette inquiétude conservatrice à propos d'un opportunisme qui compromet les acquis sociaux à la lecture de ces classiques comme l'attestent les notules qu'il inscrit, par exemple, en marge de ses deux exemplaires de *L'éducation sentimentale* (1869)¹²⁹³.

¹²⁹² RIBEYRO, Julio Ramón, « Alienación (*cuento edificante seguido de breve colofón*) » [1975], *Cuentos completos, op. cit.*, p. 452.

¹²⁹³ Comme nous avons pu le constater en la compulsant dans sa bibliothèque personnelle à Paris, l'édition de 1948 chez La Bibliothèque Française, achetée le 14 janvier 1954 (voir annexe A1) lors du voyage effectué à Paris pour commencer une thèse sur les idées politiques de Flaubert à la Sorbonne, introduit deux crochets annotés sur la marge gauche. Le premier — « Ideas políticas — Se repite hoy en la burguesía oportunista » — concerne le paragraphe suivant : « Maintenant, elle roulait sur le paupérisme, dont toutes les peintures, d'après

Finalement, l'origine sociale de ces arrivistes qui risquent de compromettre la tradition suscite un comportement de rejet et de crainte chez le narrateur car ils renvoient, entre autres, au souvenir du déclassement de Ribeyro. Dans « Los eucaliptos » (1956), il n'est pas anodin que ces noirs soient des « podadores venidos de Chíncha », c'est-à-dire, dans l'imaginaire liménien classiste, raciste et bourgeois de l'époque, des « subalternes »¹²⁹⁴ en provenance d'une périphérie qui menace la tranquillité de la vie intra-muros de la capitale dans la première moitié du XX^{ème} siècle¹²⁹⁵ : leur mission, tronçonner ces arbres pour installer des poteaux électriques, métonymies de la modernité, est indissociable de leur appartenance socio-raciale qui, comme le démontre amplement Wolfgang A. Luchting¹²⁹⁶, est toujours associée chez Ribeyro à des occupations modestes ou archétypales (« chóferes, porteros de

ces messieurs, étaient fort exagérées. / —“ Cependant ”, objecta Martinon, “ la misère existe, avouons-le ! Mais le remède ne dépend ni de la Science ni du Pouvoir. C'est une question purement individuelle. Quand les basses classes voudront se débarrasser de leurs vices, elles s'affranchiront de leurs besoins. Que le peuple soit plus moral, et il sera moins pauvre ! ” » (voir annexe A2. 23 : FLAUBERT, Gustave, *L'éducation sentimentale*, Paris, La Bibliothèque Française, 1948, p. 230). Le deuxième, plus bref — « Capitalistas » — relève ce qui suit : « Suivant M. Dambreuse, on n'arriverait à rien de bien sans une surabondance du capital. Donc, le seul moyen possible était de confier, comme le voulaient, du reste, les saint-simoniens (mon Dieu, ils avaient du bon !) soyons justes envers tout le monde, de confier, dis-je, la cause du Progrès à ceux qui peuvent accroître la fortune publique » (*ibid.*). Postérieurement, Ribeyro rachète une nouvelle édition chez Garnier en 1958, où il prend le soin de recopier presque les mêmes remarques, peut-être pour disposer d'un exemplaire pour sa lecture de plaisir qui ne soit pas aussi usagé que son exemplaire de travail : « Genial—Se repite hoy en la burguesía oportunista », pour le premier crochet, et « Capitalistas—Oligarcas », pour le deuxième crochet. Cependant, cette fois-ci, un troisième crochet est introduit — « Capitalistas—Comodones—Vendidos—Oportunistas Arrivistas »— pour indiquer l'importance d'un autre segment : « La plupart des hommes qui étaient là avaient servi, au moins, quatre gouvernements ; et ils auraient vendu la France ou le genre humain, pour garantir leur fortune, s'épargner un malaise, un embarras, ou même par simple bassesse, adoration instinctive de la force. Tous déclarèrent les crimes politiques inexcusables. Il fallait plutôt pardonner à ceux qui provenaient du besoin ! Et on ne manqua pas de mettre en avant l'éternel exemple du père de famille, volant l'éternel morceau de pain chez l'éternel boulanger » (voir annexe A2. 19 : FLAUBERT, Gustave, *L'éducation sentimentale*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1958, p. 237). Ce que critique le premier et le deuxième crochet aussi bien sur l'édition de 1948 que sur celle de 1958, c'est l'appropriation maladroite de la tradition par ces parvenus, ainsi que leur inconstance morale : la légitimité du pouvoir politique et social revient, par conséquent, aux élites traditionnelles.

¹²⁹⁴ Nous utilisons et utiliserons ce terme dans le sens idéologique que lui confère originellement Gramsci et que rappelle Gustavo V. García, à savoir « aquél que por cuestiones de clase, raza, género, nivel económico, comportamiento sexual o de otra índole es marginalizado por las estructuras e instituciones del poder oficial » (GARCÍA, Gustavo V., *La literatura testimonial latinoamericana: (re)presentación y (auto)construcción del sujeto subalterno*, Madrid, Editorial Pliegos, 2003, p. 12).

¹²⁹⁵ De toute évidence, malgré une distance critique croissante qui s'alimente de son expérience européenne et du contact avec des intellectuels plus libéraux, Ribeyro est marqué par cet imaginaire qui transparait de temps à autres comme le souligne Alicia Adreu : « El propósito de nuestro estudio es el de demostrar cómo el discurso que domina la obra de Ribeyro responde esencialmente a ciertas demandas culturales y económicas vinculadas a la sociedad peruana contemporánea. Siguiendo las teorías de Certeau, trataremos de esclarecer cómo el discurso ribeyriano está constituido tanto por el peso de su propia tradición como por formas de interacción y prácticas sociales actuales » (ANDREU, Alicia, « Legitimidad literaria y legitimidad socio-económica en el relato de Julio Ramón Ribeyro », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, n° 39, 1994, p. 169).

¹²⁹⁶ Voir LUCHTING, Wolfgang A., « Zambas y zambos en la obra de Julio Ramón Ribeyro », *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 319-333.

banco, mayordomos, jardineros, taxistas, guardaespaldas [...], cantantes, bailarines, guitarristas »¹²⁹⁷), voire criminelles (« violadores de menores [...], violadores de presos »¹²⁹⁸).

Ces représentants d'une modernisation aveugle qui fait table rase du passé sont de simples exécutants, mus par le besoin et qui, contrairement au narrateur, détruisent la valeur traditionnelle que ces eucalyptus recèlent : ainsi le conservatisme temporel se change en conservatisme social lorsque des « ignares » portent préjudice à la tradition. Deux ans plus tard, dans « Los huaqueros » (1958), récit inédit jusqu'à la réédition de *La palabra del mudo* en 2009 chez Seix Barral qui reprendrait, d'après nous, de nombreux éléments thématiques appartenant à « El carbunco del Diablo » de Ricardo Palma¹²⁹⁹, il en va de même avec un groupe de pilleurs de tombes qui fouillent la Huaca Pucllana à Miraflores. Tobías et Filiberto y travaillent de nuit : surpris par des policiers véreux en pleine excavation, ils décident de partager les profits de leur prochaine trouvaille. Les « huaqueros » s'exécutent d'arrache-pied mais tombent sur le cercueil en bois d'un enfant momifié :

Toledo y el zapatero se retiraron, con sus instrumentos al hombro. En la fosa sólo quedaron Tobías y Filiberto, la mirada en el cajón, en la calavera que mostraba al alba su carcajada de hueso. En el desorden, sus miembros se habían removido y una de sus manos salía por un costado de la caja, abierta y lívida, como una flor subterránea. / —¡Otro ensarte más! —suspiró Tobías, al cabo de un rato—. Esto no da ni para los frejoles. / Filiberto encendió un cigarrillo. / —¿Y si nos llevamos el cajón? —sugirió—. Podría servirnos para leña. / Tobías lo miró atónito. / —¡Pues no eras tan bruto! —dijo y, cogiendo la caja, le dio un volteretazo, de modo que su contenido cayó crujiendo contra el suelo. Luego se la puso al hombro y se echó a andar hacia los corralones. A mitad del camino se había olvidado de los “tapados”, se había olvidado de todo y, feliz, pensaba en los buenos camotes que asaría en la brasa de aquella madera vieja¹³⁰⁰.

De nouveau, Ribeyro imagine un avatar de la tradition, la momie, qui se retrouve à la merci de personnages nécessaires et sans scrupules. Exhumé de la terre, ce butin ancestral est transporté vers le présent dans le cadre d'une activité illégale qui n'a rien à voir avec

¹²⁹⁷ *Ibid.*, p. 323.

¹²⁹⁸ *Ibid.*

¹²⁹⁹ En effet, ce récit de Palma constitue le véritable hypotexte de « Los huaqueros » (1958). Il s'agit de l'histoire de trois arbalétriers de la compagnie du capitaine Diego Gumiel qui fouillent dans les « huacas » de Miraflores au XVI^{ème} siècle à la recherche de pierres précieuses. La réécriture de Ribeyro change, cependant, l'issue de l'aventure. Chez Palma, la dispute pour un « carbunco » ou joyau qu'ils viennent de trouver sur une momie aboutit, dans un contexte superstitieux, à la mort de deux des trois personnages, alors que Ribeyro se concentre sur la momie et son cercueil, « joyaux » archéologiques que ces maraudeurs ne savent pas apprécier (voir PALMA, Ricardo, « El carbunco del diablo », *Tradiciones peruanas completas, op. cit.*, p. 115-116).

¹³⁰⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, « Los huaqueros » [1958], *La palabra del mudo*, II, *op. cit.*, p. 31-32.

l'archéologie : la densité temporelle qu'il contient est le pendant d'une valeur historique qui ne peut s'actualiser que par la connaissance du monde précolombien. Cependant, cette incarnation de la tradition tombe entre les mains d'interprètes improvisés qui ne cherchent qu'à en tirer un bénéfice mercantile. En effet, incapable d'en inférer la valeur symbolique par ignorance, Tobías ne peut que regretter que ce butin ne soit pas sonnante et trébuchant (« ¡Otro ensarte más! ») : par conséquent, il n'accède qu'à sa valeur d'échange qu'il sous-évalue sous les espèces d'une maigre récompense (« Esto no da ni para los frejoles »). Filiberto ne s'intéresse pas non plus à son contenu, c'est-à-dire à sa « traditionalité », et ne s'attarde que sur le contenant (« Podría servirnos para leña ») : en proposant à son camarade de démonter le cercueil et d'utiliser le bois pour faire du feu, le voleur condamne l'avatar de la tradition à être littéralement mis en pièces.

La configuration traditionaliste du récit distingue, cependant, la compétence herméneutique du narrateur, derrière lequel se trouve Ribeyro, de l'incompétence critique de ces maraudeurs : au détour d'une description, celui-ci compare la valeur de cet avatar de la tradition à une « fleur sousterraine » (« una de sus manos salía por un costado de la caja, abierta y lívida, como una flor subterránea »), métaphore de son potentiel germinatif, alors que Tobías rentre chez lui « [pensando] en los buenos camotes que asaría en la brasa de aquella madera vieja ». Ainsi, la distribution idéologique des rôles rend illégitime la possession circonstancielle de la tradition par des subalternes et, en même temps, restitue cette légitimité à Ribeyro en tant que juste héritier.

B. Représentations du subalterne : de l'image maternelle aux altérités menaçantes

Dans la mesure où Ribeyro associe la mise en péril de la tradition à sa gestion par des personnes issues d'un milieu plus modeste, il convient de s'interroger sur les origines de cette dynamique imaginaire en nous intéressant aux représentations du « subalterne », pour reprendre le terme de Gramsci utilisé ultérieurement par les *subaltern studies* aux États-Unis et en Amérique latine suite au tournant décolonial des années 1990, c'est-à-dire, aux figurations parafictionnelles et fictionnelles des personnes qui « pour des questions de classe, race, genre, niveau de vie, comportement sexuel ou de toute autre sorte [sont] marginalisée[s] par les structures et les institutions du pouvoir officiel »¹³⁰¹.

Afin de comprendre pourquoi l'imaginaire traditionaliste de Ribeyro transforme parfois le peuple en une altérité subalterne et menaçante, nous nous intéresserons, dans un premier temps, au noyau « contradictoire » de sa propre origine sociale qui repose sur l'union de la branche européenne, aristocratique et blanche de son père avec la branche péruvienne, populaire et métisse de sa mère. En effet, dans « Ancestros » (1994), le second rôle que Ribeyro accorde à cette dernière dans la construction de sa destinée littéraire, et que l'on retrouve dans la transcription d'un rêve en 1962, traduit un rabaissement de la figure maternelle qui annonce les figurations ultérieures du peuple sous le signe de la subalternité qui se caractérise par « des sentiments d'infériorité mentale et des habitudes de servilité et d'obéissance qui se développent nécessairement et structurellement dans des situations de domination »¹³⁰². Puis, dans un deuxième temps, nous verrons que certains avatars du subalterne — le prolétaire, par exemple — exercent sur Ribeyro un double effet de rejet et de fascination : ils incarnent la force, la santé et la spontanéité que Ribeyro craint et envie depuis sa position d'intellectuel-aristocrate malade, conformément à la « séduction qu'exerce la collectivité analphabète sur le lettré »¹³⁰³. Finalement, dans un troisième temps, nous étudierons comment cette approche ambiguë aboutit à des représentations ponctuelles de phobie du subalterne qui s'appuient sur le motif de l'invasion : conservateur de la tradition,

¹³⁰¹ GARCÍA, Gustavo V., *La literatura testimonial latinoamericana: (re)presentación y (auto)construcción del sujeto subalterno*, *op. cit.*, p. 12. La traduction nous appartient.

¹³⁰² JAMESON, Fredric, « Third world literature in the era of multinational capitalism », *Social text*, Duke University Press, n° 15, automne, 1986, p. 76. La traduction nous appartient.

¹³⁰³ NAVASCUÉS, Javier de, *Los refugios de la memoria*, *op. cit.*, p. 37.

Ribeyro produit des figurations de ces altérités populaires qui lorgnent sur les avatars patrimoniaux qu'il doit conserver.

Notre approche du conservatisme ribeyrien comme le revers idéologique du classique s'appuie sur une lecture psychanalytique à laquelle, historiquement, Ribeyro a opposé une certaine réticence qui nous semble signifiante pour comprendre son rapport aux altérités subalternes. En effet, le 28 mai 1977, suite à la lecture de *Aprendizaje de la limpieza* (1979), l'ouvrage encore inédit du poète péruvien Rodolfo Hinostroza qui narre l'expérience de sa psychanalyse, Ribeyro est persuadé, par exemple, d'avoir « échappé » à la triangulation œdipienne que son ami relate abondamment¹³⁰⁴ :

[...] tengo la impresión de que en mi caso los conflictos freudianos madre-hijo, padre-hijo y otros complejos tan estudiados, no asumieron una forma dramática; al menos yo nunca lo he percibido así. Mis relaciones con mis padres fueron siempre armoniosas. A pesar de mi rara memoria para los hechos de mi infancia, no recuerdo haber conocido pulsiones sexuales hacia mi madre ni asesinatos hacia mi padre¹³⁰⁵.

Dans une perspective freudienne, et plus précisément lacanienne, il s'avère que les difficultés conscientes à se « souvenir » de ce conflit nécessaire pour que l'enfant accède au langage en remplaçant l'objet perdu par le « Nom-du-père », c'est-à-dire par « le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la loi »¹³⁰⁶, n'impliquent pas son inexistence mais plutôt une résistance à s'avouer à soi-même des pulsions libidinales et thanatiques à l'égard de ses parents. En effet, le récit court « Página de un diario » (1952) transpose une scénographie œdipienne six ans après le décès de son père, où, cependant, Mercedes Zúñiga, sa mère, est incarnée par Flora sous les espèces d'un personnage subalterne en tant que domestique :

Allí me detuve y mirando al cielo negro traté de pensar en mi padre. Una nubecilla cruzó el abismo e imaginé que podría ser el alma del difunto. “Qué blanca está”, pensé, cuando a mi lado escuché una voz. Era Flora, la sirvienta. “Niño Raúl —dijo—, acompáñeme al garaje a traer un candelero. Tengo miedo ir sola”. La observé. Siempre había excitado mi curiosidad, habiendo llegado incluso a espiarla cuando se bañaba. Estaba decidido a tocarla para comprobar con mis manos cómo era ese cuerpo moreno. Y en aquellas circunstancias esta tentativa tenía un extraño sabor a profanación, que me enardecía. Avancé unos pasos hacia ella [...]. Pero el recuerdo de los pies de

¹³⁰⁴ Voir HINOSTROZA, Rodolfo, *Aprendizaje de la limpieza*, Barcelone, Tusquets, 1979.

¹³⁰⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 28/05/77], *op. cit.*, p. 535-536.

¹³⁰⁶ LACAN, Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 278.

mi padre, tan rígidos, tan inútiles, tan tristes, vino a mi memoria. “Anda tú no más”, repliqué, dando un paso hacia atrás¹³⁰⁷.

Le rapprochement métaphorique entre cette figure historique et son premier avatar fictionnel se justifie, d'abord, par leurs ressemblances phénotypiques qui sont à la fois sociales et raciales. En 1961, par exemple, en réaction à une interprétation de l'historien Pablo Macera à propos de ses origines aristocratiques et européennes, ainsi que d'un certain classisme, Ribeyro se défend en invoquant ses ancêtres maternels, qui cautionnent une « peruanidad » plus populaire et métisse¹³⁰⁸, pour mitiger les propos de son ami : « Él ignora que por mi ascendencia materna soy un plebeyo, con igual título que no importa qué hijo del pueblo. (Mi bisabuela materna llevaba pollera y se peinaba con trenzas) »¹³⁰⁹.

De même, plus tard dans « Ancestros » (1994), Ribeyro résume ainsi l'union « contradictoire » de ses parents en ce qu'elle intègre deux milieux sociaux que les préjugés opposent¹³¹⁰ : « por el lado materno desciendo de una familia de origen cajamarquino. Mi madre nació en Cajabamba, de hermanos muy numerosos y de una situación económica muy modesta. Es el cruce de una familia de la alta burguesía en declive con una familia provinciana que llega a la capital y tiene que afrontar todos los problemas de la integración en

¹³⁰⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, « Página de un diario » [1952], *Cuentos completos, op. cit.*, p. 115.

¹³⁰⁸ Remarquons que le récit des origines maternelles s'appuie aussi sur des ancêtres européens, cette fois-ci espagnols, les Zúñiga : « don Pantaleón Zúñiga [...], al igual que don Melchor Ribeyro, partió un día del norte de España hacia el Perú, pero no de Galicia sino de las provincias vascongadas. A diferencia de don Melchor, Pantaleón debía ser un auténtico aventurero, decidido a venir a Sudamérica para ver “qué pasaba” » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Ancestros », in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 26). Cependant, Ribeyro ne retient que le métissage de l'avant-dernière génération, celle de sa mère, car, dans son imaginaire, l'influence de l'ascendance paternelle sur sa construction en tant que classique ne peut avoir lieu qu'au détriment de l'ascendance maternelle : « En uno de los tantos cargos y viajes [mi abuelo materno] conoció en Cajabamba a la que sería mi abuela materna, doña Amable Rabines, hija de una dama indígena de la región y de un comerciante de origen judío. Matrimonio antiguo, prolífico, pues tuvieron nueve descendientes, el mayor de los cuales mi madre » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Ancestros », in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 26).

¹³⁰⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 1961], *op. cit.*, p. 251.

¹³¹⁰ Ce n'est pas la première fois que ce phénomène se produit. En effet, son arrière grand-père maternel, don Pantaleón Zúñiga, un aventurier espagnol au XVIII^{ème} siècle, avait déjà bravé les interdits moraux en épousant une femme d'un milieu social plus élevé. Ainsi, à l'échelle de la généalogie familiale et dans l'imaginaire de Ribeyro, l'union de ses parents ne fait que reproduire une transgression sociale qui n'a lieu que dans la branche maternelle qui, malgré ses efforts pour s'unir à des familles puissantes, n'accède qu'à une position subalterne : « [...] Se dice que la esposa del riquísimo hombre al servicio del cual trabajaba Pantaleón se enamoró de él y de este amor desigual y réprobo nació mi abuelo, don Emiliano Zúñiga. Éste nunca fue reconocido, pero por una serie de indicios supongo que fue medio hermano del hombre que durante décadas ocupó un puesto expectante en la política y finanzas del país y simbolizó en el curso de una existencia casi centenaria a la oligarquía agraria y minera del país. Entre los indicios figura el que mi abuelo fuera el protegido de esta familia » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Ancestros », in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 26).

Lima y luchar duramente para empezar a emerger y a integrarse »¹³¹¹. Mais c'est surtout la subalternité qui s'ajoute aux correspondances phénotypiques qui consolide le rapprochement entre Mercedes Zúñiga et le personnage de Flora : « Fue en la oficina de Emilio Ribeyro que un día mi padre, al ir a visitarlo, vio a la nueva empleada, que a la sazón tenía diecieste años. Mi madre no era una mujer bonita, pero su sencillez, su candor, su juventud y sobre todo su salud impresionaron a mi padre (a menudo lo oí repetir, dirigiéndose a mi madre, "Yo me casé con tu salud" »¹³¹².

Mercedes Zúñiga, l'employée qui travaille pour l'industriel Emilio Ribeyro, et Flora, la domestique des Ribeyro dans « Página de un diario » (1952), partagent donc une subalternité que la polysémie de l'appellation de leurs fonctions renforce et associe : sa mère est une « empleada », au sens d'une « employée » d'entreprise, mais la domestique l'est aussi puisque ce même terme s'utilise au Pérou pour désigner les femmes de ménage ou les « bonnes à tout faire ». Par conséquent, l'intégration de la mère de Ribeyro au tronc familial paternel ne s'opère guère sur un pied d'égalité : au contraire, sa condition sociale ne serait assimilée, voire assimilable, qu'à condition d'être reclassée dans une position d'infériorité socio-raciale sous couvert d'une faible formation professionnelle, comme ce fut le cas, d'ailleurs, pour don Pantaleón Zúñiga, son arrière grand-père maternel au XVIII^{ème} siècle. En effet, selon Ribeyro, dépourvu du même sens des affaires que don Melchor Ribeyro, cet espagnol rusé entre comme « employé » chez des riches gens : « se empleó en una casa de las familias más ricas del Perú, dueña de tierras, minas y con enorme poder político, en la cual desempeñó trabajos ambiguos, no sé si como cochero o como capataz de hacienda »¹³¹³. Ainsi, dans l'imaginaire familial, la lignée maternelle est systématiquement associée à un opportunisme qui la relègue à un rang socialement secondaire par rapport à la lignée paternelle.

Ce réseau de correspondances autour de son origine « contradictoire » nous autorise donc à aborder la scénographie œdipienne de « Página de un diario » (1952) que nous tenons pour fondatrice des figurations ultérieures de la subalternité. Lors de la veillée mortuaire, le narrateur se trouve seul face au corps inerte de son père. Cependant, malgré sa disparition

¹³¹¹ RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par ROSAS, Patrick, « Las respuestas del mudo » [1987], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo*, op. cit., p. 202-203.

¹³¹² *Id.*, « Ancestros », in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 28-29.

¹³¹³ *Ibid.*, p. 26.

physique, sa présence sublimée se matérialise par le passage d'un nuage blanc qui condense le sème de la blancheur paternelle (« Una nubecilla cruzó el abismo e imaginé que podría ser el alma del difunto. “Qué blanca está”, pensé [...] ») par opposition au sème de la matité que porte l'avatar maternel de Flora (« ese cuerpo moreno ») : tel un spectre surmoïque, il surveille la transgression possible de l'enfant (« esta tentativa tenía un extraño sabor a profanación ») qui peut enfin ne plus réprimer son désir à l'égard de sa « mère » (« Siempre había excitado mi curiosidad, habiendo llegado incluso a espiarla cuando se bañaba »), comme le confirme son sourire malicieux (« sentí aflorar a mis labios una sonrisa involuntaria, como si hubiera sido sorprendido por un recuerdo agradable »¹³¹⁴). Néanmoins, l'interdiction de l'inceste refait surface au travers du *rigor mortis* des pieds comme un enraidissement phallique qui lui rappelle le « Nom-du-Père » (« Pero el recuerdo de los pies de mi padre, tan rígidos, [...] vino a mi memoria »), c'est-à-dire le lieu symbolique où s'exerce la Loi qui l'empêche de passer à l'acte (« “Anda tú no más”, repliqué, dando un paso hacia atrás »).

Ainsi, même si Ribeyro affirme ne pas se souvenir d'avoir « connu des pulsions sexuelles à l'égard de [sa] mère ni meurtrières à l'égard de [son] père »¹³¹⁵, il n'en demeure pas moins que le conflit œdipien se rejoue dans « Página de un diario » (1952) avec une forte connotation sociale qui configure son rapport au subalterne : dès lors, dans son imaginaire conservateur, la matité dermique et sociale de la mère désirée devient l'objet d'un refoulement primordial mais surtout d'un rejet dont la fonction consiste à rendre vivable le caractère irréalisable de ce désir que le père interdit.

Par exemple, un an après dans « Interior “L” » (1953), Paulina, la fille adolescente du matelassier qui profite de son viol par le « zambo » Domingo pour s'enrichir, devient un second avatar maternel que Ribeyro place sur le bas de la pyramide sociale : « El colchonero bebió un sorbo mientras observaba las trenzas negras de Paulina y su espalda tenazmente curvada [...]. Era una cholita de quince años baja para su edad, redonda, prieta, con los ojos rasgados y vivos y la nariz aplastada »¹³¹⁶. La victime porte les mêmes tresses que l'arrière-grand-mère de Ribeyro — « (Mi bisabuela materna llevaba pollera y se peinaba con

¹³¹⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, « Página de un diario », *Cuentos completos*, *op. cit.*, p. 114.

¹³¹⁵ *Id.*, *La tentación del fracaso*, [Paris, 28/05/77], *op. cit.*, p. 535-536. La traduction nous appartient.

¹³¹⁶ *Id.*, « Interior “L” » [1953], *La palabra del mudo*, I, *op. cit.*, p. 65-66.

trenzas) »¹³¹⁷ —, coiffure caractéristique des femmes andines qui, en l’occurrence, les portent aussi dans un contexte urbain comme symbole d’une tradition qu’elles conservent malgré leur émigration à Lima : leur couleur foncée (« trenzas negras ») renvoie au sème de la matité de Flora dans « Página de un diario » (1952) mais aussi aux origines indigènes de la figure historique de la mère qui apparaît malmenée par le père tyrannique, image très certainement de la violence condensée dans l’union transgressive de ses parents réels.

Il apparaît que cet affrontement traduit la difficulté de Ribeyro à se représenter ce que Freud nomme la « scène primitive », mentionnée dans une lettre à W. Fliess le 30 mai 1893¹³¹⁸ mais qu’il théorise ensuite notamment dans *L’homme aux loups* (1918) : celle-ci correspond à la scène de l’union sexuelle entre Julio Ramón Ribeyro Bonello et Mercedes Zúñiga, observée ou fantasmée, dont les origines socio-raciales, en l’occurrence, sont opposées. À la fin d’« Ancestros » (1994), par exemple, l’impensable concours des acteurs de cette relation est signifié par une double périphrase pour nommer ses parents (« Así, los descendientes de don Melchor y de don Pantaleón, del gallego y del vasco, se encontraron por azar »¹³¹⁹) et l’impensable nature de cette relation s’exprime par une froideur scientifique qui s’efforce de la mettre à distance (« decidieron que bien valía la pena prestarse a la prueba de la propagación de la especie »¹³²⁰). En effet, dans « Interior “L” » (1953), le père de Paulina joue un rôle sadique qui place le narrateur-lecteur dans la peur et l’impuissance de Ribeyro enfant face à la mécompréhension du coït parental comme une agression¹³²¹ où se greffent, par ailleurs, des affects thanatiques racistes. Cependant, ce n’est qu’en 1962, dans la transcription d’un rêve, que la représentation de la « scène primitive » configure définitivement la mère comme le modèle des avatars subalternes ultérieurs dans *La palabra del mudo* :

¹³¹⁷ *Id.*, *La tentación del fracaso*, [Paris, 1961], *op. cit.*, p. 251.

¹³¹⁸ « Je crois avoir compris la névrose d’angoisse de certains jeunes que l’on doit considérer comme vierges et auxquels l’on ne saurait attribuer aucun abus sexuel. J’ai analysé deux cas de ce genre où se notait une terrible appréhension de la sexualité avec, à l’arrière-plan, des choses qu’ils avaient vues ou entendues et à moitié comprises, donc une étiologie purement émotionnelle, mais toujours de nature sexuelle » (FREUD, Sigmund, *La naissance de la psychanalyse* [1950], Paris, PUF, 1996, p. 67).

¹³¹⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, « Ancestros », in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 29.

¹³²⁰ *Ibid.*

¹³²¹ « Quand le patient se plongea dans la situation de la scène originare il porta au jour les auto-perceptions suivantes : il avait auparavant admis que le processus observé était un acte violent, cela toutefois ne s’accordait pas avec le visage réjoui qu’il voyait prendre à sa mère ; il lui fallut reconnaître qu’il s’agissait d’une satisfaction » (FREUD, Sigmund, *L’homme aux loups : à partir de l’histoire d’une névrose infantile* [1918], Paris, PUF, 1990, p. 42).

Vestíbulo de una casa elegante. Un hombre alto y moreno vestido con un *smoking* celeste, cuya particularidad es que el pantalón se le adelgaza en las pantorrillas gracias a dos macitos que hacen recordar a las corbatas de mariposa, lo atraviesa y sube ágilmente las escaleras, sin ser interceptado por nadie. En realidad no hay nadie que pueda interceptarlo, pero en el sueño se da como sentado que nadie puede penetrar en esa casa sin una autorización especial o sin vencer algún obstáculo. Apenas el hombre desaparece se escucha una voz impersonal —como la de un narrador— que dice en francés: “*C’est grâce à un fâcheux incident que la fortune sourit à cet homme*”. Por la misma escalera se ve descender una procesión de tristes sirvientas —nadie lo dice, pero se sabe que son sirvientas y que se dirigen silenciosamente a los servicios higiénicos de la servidumbre. Por el fondo del vestíbulo se ve pasar a un grupo de hombres mal vestidos —obreros o esclavos— que se dirigen también a los servicios higiénicos. Los baños de las mujeres están separados del de los hombres por una gruesa pared. En el muro del último baño de las mujeres hay un orificio que comunica con el último baño de los hombres. Se ve a una de las sirvientas que acerca su sexo al orificio y a un negro que introduce su sexo desde el otro lado de la pared en el sexo de la mujer. Se escucha la voz del narrador, que habla esta vez en castellano: “Se calcula que el sexo del negro debía tener 35 centímetros para haber podido hacer el amor con la sirvienta”. Otras voces comentan el suceso y una voz de mujer, no identificada, dice: “pero el sexo de Julio tiene 20 centímetros”. A continuación se deja entender, sin imágenes pero también sin palabras, que el hombre del *smoking* celeste es hijo del negro y de la sirvienta y que por este motivo puede entrar libremente en la casa (Sueño)¹³²².

Nous avons proposé nos hypothèses d’interprétation à propos de ce rêve au psychanalyste péruvien Jorge Bruce le 11 septembre 2014 dans son cabinet à Lima¹³²³ car son DEA à l’Université de Nanterre avec Didier Anzieu porta sur Ribeyro au début des années 1980¹³²⁴. À la question de l’existence d’un rapport entre cette production onirique et l’origine « contradictoire » que nous étudions, Bruce répond : « Parece haber [una relación] porque ese espacio representado por la casa, por los baños y por todos estos personajes, habla de cómo se relaciona con lo que me has contado sobre sus orígenes familiares [...]. Tengo la impresión que sí: ahí se están entrecruzando una serie de representaciones conflictivas »¹³²⁵. En effet, cette scène pose la question de l’origine — d’où vient Ribeyro, cet angle mort dans l’amont d’une naissance — mais aussi des origines — c’est-à-dire, fantasmatiquement, quelles furent les circonstances de l’union « transgressive » de ses parents. Pour répondre à ces deux

¹³²² RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 19/11/62], *op. cit.*, p. 261.

¹³²³ Voir annexe D4.

¹³²⁴ Pour consulter les résultats publiés de ses travaux psychanalytiques à propos de Ribeyro, en particulier sur « Silvio en El Rosedal » (1976), voir BRUCE, Jorge, « De un belvedere a otro », *Hueso Húmero*, Lima, n° 15/16, octobre/mars, 1983, p. 209-217.

¹³²⁵ Voir annexe D4.

interrogations, le rêveur s'identifie au personnage principal au smoking bleu clair, nous verrons pourquoi, qui s'aventure à l'intérieur d'une maison que l'on peut considérer comme une image archétypale du moi.

Deux groupes s'y opposent socialement : d'une part, cet homme riche et tiré à quatre épingles (« el pantalón se le adelgaza en las pantorrillas gracias a dos macitos que hacen recordar a las corbatas de mariposa ») et, d'autre part, une cohorte de subalternes « mal habillés » (« un grupo de hombres mal vestidos —obreros o esclavos— »). Parmi eux, un sous-groupe féminin se détache, composé de « servantes » dont le rôle est sous-entendu au même titre que l'incorporation subalterne de Mercedes Zúñiga à la famille Ribeyro grâce à la catégorie ambiguë d'« empleada » (« una procesión de tristes sirvientas —nadie lo dice, pero se sabe que son sirvientas ») : celles-ci constituent autant de figurations du rôle social originel de la mère qui reste associée à ses origines modestes, avions-nous dit, pour la « punir » et rendre vivable le caractère irréalisable du désir œdipien que le père interdit.

Dans la mesure où l'union réelle des parents était entourée d'interdits sociaux, Ribeyro « dé-grade » aussi son père, c'est-à-dire qu'il le fait descendre de plusieurs crans sur l'échelle sociale en l'associant au sous-groupe masculin subalterne des domestiques-ouvriers-esclaves afin que leur union soit vraisemblable : devenu Noir, comme le « zambo » Domingo dans « Interior "L" » (1953), il intègre une galerie de personnages qui, comme nous l'avons vu, constituent des types plutôt que des sujets¹³²⁶. Ainsi, métaphoriquement égalisés, leur appareillement semble plus « logique » et même sexuellement « agréable » car cette procession silencieuse s'achemine vers les toilettes, c'est-à-dire, vers le sale « qui représente [par inversion] le plaisir »¹³²⁷, indique Bruce¹³²⁸.

Malgré cette égalisation, l'interdiction sociale demeure et se matérialise par le biais d'un mur épais qui sépare ces deux individus péjorés : « Los baños de las mujeres están

¹³²⁶ Voir LUCHTING, Wolfgang A., « Zambas y zambos en la obra de Julio Ramón Ribeyro », *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 319-333.

¹³²⁷ Voir annexe D4. La traduction nous appartient.

¹³²⁸ On retrouve exactement ce schéma qui associe le sexe entre subalternes à la saleté dans « Los eucaliptos » (1956) : « Matilde, nuestra sirvienta, iba siempre a la cabeza del grupo. A pesar de ser una moza, sabía multitud de cosas extrañas, como la gente crecida en el campo. [...] En el trayecto recogía flores de mastuerzo para regalar a Benito, el pescador. Ambos se retiraban luego por el desfiladero hasta una arena sucia donde se enterraban. A veces los seguíamos para espiarlos o merodeábamos en torno suyo lanzando piedras a los abismos » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Los eucaliptos » [1956], *Cuentos completos*, op. cit., p. 117). Ou encore, plus largement, on constate l'association entre subalternité et saleté dans « *Terra incognita* » (1975) : « Figuras cetrinas en saco blanco patinaban sobre las baldosas con platos en la mano, una sirena gorda surgió en un apartado acosada por una legión de perfiles capresnes, por algún sitio alguien secaba vasos con un trapo sucio [...] » (RIBEYRO, Julio Ramón, « *Terra incognita* » [1975]), *La palabra del mudo*, II, op. cit., p. 49).

separados del de los hombres por una gruesa pared ». Cependant, le coït a quand même lieu parce que le sexe du père est suffisamment long pour atteindre le sexe de la mère à travers un orifice qui relie les deux espaces (« Se ve a una de las sirvientas que acerca su sexo al orificio y a un negro que introduce su sexo desde el otro lado de la pared en el sexo de la mujer »): on peut supposer que les connotations lubriques et viriles de cette verge surdimensionnée traduisent la capacité de Julio Ramón Ribeyro Bonello à braver les interdits (« Se calcula que el sexo del negro debía tener 35 centímetros para haber podido hacer el amor con la sirvienta »). Pour Bruce, c'est aussi une façon de « réparer » ce père qui, suite au déclassement, a perdu de sa « puissance » (sociale) : « [...] por un lado lo rebaja y por otro lo encumbra. Le da una potencia en ese acto a su papá que probablemente no tenía no literalmente de una manera sexual sino, por lo que me cuentas, él veía a su padre como alguien en cierto declive. [...] Su padre era alguien que cumplió, que tuvo una casa en Comandante Espinar y que mandó a sus hijos al Champagnat. Pero no los mandó a estudiar a Londres, ni tenía una mansión en no sé dónde »¹³²⁹.

La comparaison qui s'ensuit avec le phallus du rêveur serait le pendant d'une interrogation sur la filiation : il s'agit de savoir si, physiquement et symboliquement, l'héritage paternel a été correctement transmis (« “pero el sexo de Julio tiene 20 centímetros” »). À notre sens, la longueur conséquente de ce pénis confirme le sentiment d'une ressemblance physique au sens large avec la branche agnatique des Ribeyro¹³³⁰ qu'il revendique comme le pendant du patrimoine culturel qui y est associé : en effet, de même que la plume dorée dans « Página de un diario » (1958) condense l'importance que Ribeyro accorde à l'orthodoxie littéraire, la raideur de cette verge symbolise aussi la fonction normativante de son père dans sa construction en tant que classique. Finalement, le rêve s'achève par la définition de l'identité du rêveur comme étant le produit d'un métissage social

¹³²⁹ *Ibid.*

¹³³⁰ Quelle était l'autoperception phénotypique de Ribeyro ? Dans une lettre du 31 décembre 1955 à l'adresse de son frère, il se vante d'un certain « cosmopolitisme de traits » qui lui évite d'être confondu avec les Algériens que la police arrête à Paris. Il est évident que, dans l'énumération de ses origines, l'ascendance européenne est perçue comme un atout qui lui évite de subir certains comportements discriminatoires. Ainsi, l'identification valorisante avec la blancheur paternelle se fait au détriment de la matité maternelle qui est projetée sur les « suspects étrangers » : « Te sucede lo mismo que a mí: cosmopolitismo de rasgos. Aún en Varsovia he tenido que pregonar a grito pelado que yo no era del lugar. Esto tiene grandes ventajas: en París, por ejemplo, cuando había grandes redadas contra los argelinos[,] yo jamás fui detenido en la calle como le sucedía a Moncloa, a Tosi y a otros peruanos del barrio, a quienes la policía catalogaba de inmediato como sospechosos foráneos [...]. Yo atribuyo esto a la gran mezcla de sangre que circula en nuestras venas: española, portuguesa, italiana, india y tal vez negra » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Munich, 31/12/55], *op. cit.*, p. 89-90).

marqué par la transgression que cette vision idéalisée de soi-même en smoking tâche de « compenser » (« el hombre del *smoking* celeste es hijo del negro y de la sirvienta y que por este motivo puede entrar libremente en la casa »).

Ainsi, l'origine « contradictoire » de Ribeyro conditionne sa représentation de l'altérité subalterne dans un imaginaire conservateur où, par ailleurs, le narrateur envisage souvent le peuple comme un ensemble d'archétypes cernables et déterminés par des conditionnements sociaux¹³³¹ : « En el seno de su narrativa se [advierte] el populismo literario de los primeros libros, el acercamiento a las clases más pobres de la capital peruana, con el fin de mostrar la miseria y de interpretarla en sus aspectos psicológicos tomando el momento culminante de la decisión final por parte del protagonista »¹³³², remarque Giovanna Minardi.

Ce « populisme littéraire » repose sur une forte thématisation réaliste de la subalternité qui concerne notamment *Los gallinazos sin plumas* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958), *Las botellas y los hombres* (1964) et *Tres historias sublevantes* (1964), même si cela se prolonge dans des recueils postérieurs tels que *Silvio en El Rosedal* (1977). Par exemple, comme il l'atteste le 21 décembre 1954, son *opera prima* présente sciemment¹³³³ toute sorte de petites gens qui se partagent entre les classes défavorisées et la pègre : « Todos [mis cuentos] transcurren en Lima, en las clases económicamente débiles, en ambientes deliberadamente sórdidos. Sirvientas, albañiles, pescadores, encomenderos, traficantes, recogedores de basura, lo que yo he visto de más tocante y significativo en nuestro pueblo, he

¹³³¹ « Ribeyro otorga [...] el mismo tratamiento a los personajes negros en sus cuentos y novelas. Muestra esa mirada externa de nuevo, como se observa en los comentarios tópicos que el autor recoge como constatación de un rechazo social generalizado. Del mismo modo que el indio suele aparecer en una actitud servil aunque acechante, el negro muestra esas habilidades que se suelen permitir, condescendentemente, desde la perspectiva de ese racismo latente cotidiano: la sensualidad, el ritmo y el baile. Las zambas suelen identificarse con mujeres fáciles, de belleza totémica y sangre caliente. Todas, sin excepción, se dedican o bien al servicio doméstico o bien al servicio público, o ambos a la vez. Su color determina ya la función a desempeñar en la sociedad y su lugar en la misma » (GRAS, Dunia, « “De color modesto”: etnicidad y clase en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima-Berkeley, 24^{ème} année, n° 48, 2^{ème} semestre, 1998, p. 178).

¹³³² MINARDI, Giovanna, *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro: teoría y práctica*, op. cit. p. 21.

¹³³³ Rappelons que Ribeyro demande à Juan Antonio de lui envoyer des coupures de presse qui concernent strictement ce segment de la population lorsqu'il prépare *Los gallinazos sin plumas* (1955) : « Te agradecería que me suministres anécdotas del barrio, cosas que hayas visto últimamente entre la gente del pueblo (obreros, panaderos, choferes, etc.) por insignificantes que sean. Necesito cosas concretas para estimular mi imaginación. Preferiría esos pequeños dramas de vecindad a los que nos tienen acostumbrados las noticias de las policía. Dejo esto a tu elección, pero reclamo prisa » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Madrid, 05/04/54], op. cit., p. 53-54).

tratado de animarlo, de infundirle vida y movimiento. La visión resulta al final un poco miserable, pero exacta y verosímil »¹³³⁴.

Cependant, les limites de cette tendance thématique sont aussi celles de sa propre vision qui tend vers un certain déterminisme en présentant souvent le subalterne dans un cadre violent et miséreux car, pour l'écrivain bourgeois, « le peuple ne peut être vu/pensé dans la trame ordinaire de ses jours : si le monde autre auquel il appartient peut être sorti de sa transparence, ce n'est que dans ses aspects les plus saillants, les plus étrangers au monde des dominants »¹³³⁵.

Dans « Interior "L" », par exemple, conformément au regard social classiste que le narrateur relaie, on constate qu'il y a « une propension de la classe dominante à ne juger vraisemblable que ce qui est suffisamment désenchanté »¹³³⁶ : « Al regresar a la tres de la mañana, abrazado del gasfitero, encontró su habitación llena de gente: Paulina había abortado. En un rincón, envuelto en una sábana, había un bulto sanguinolento. Paulina yacía extendida sobre una jerga con el rostro verde como un limón. / —¡Dios mío, murió Paulicha!— fue lo único que atinó a exclamar antes de ser amonestado por la comadrona y de recibir en su rostro congestionado por el licor un jarro de agua helada »¹³³⁷. En effet, tous les personnages, sauf Paulina, sont désignés par leur corps de métier : le matelassier est aidé par un plombier (« gasfitero ») et une sage-femme (« comadrona ») qui n'ont pas de prénom, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas envisagés comme des individus à part entière. De plus, le quotidien du subalterne est dépeint « dans ses aspects les plus saillants, les plus étrangers au monde des dominants » grâce à une esthétique sensationnaliste qui s'attarde en l'occurrence sur le fœtus avorté d'une adolescente violée avec le consentement de son père, comme si la lisibilité du peuple, qui se voit refuser toute réaction subtile et intelligente, ne pouvait passer que par le registre de l'excès.

Cependant, parmi ces traits archétypiques que Ribeyro prête aux gens du peuple comme une projection dénigrante de la subalternité maternelle — perversion et caractère sanguin, tendance aux bas instincts et à la criminalité —, une caractéristique valorisante persiste : la santé. Dans « Solo para fumadores » (1987), récit autobiographique où Ribeyro retrace son

¹³³⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 21/12/54], *op. cit.*, p. 47.

¹³³⁵ COHEN, Déborah, *La nature du peuple : les formes de l'imaginaire social (XVIII^{ème}-XXI^{ème} siècles)*, Paris, Champ Vallon, 2010, p. 29

¹³³⁶ LAFARGE, Claude, *La valeur littéraire : figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, *op. cit.*, p. 299.

¹³³⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, « Interior "L" » [1953], *La palabra del mudo*, I, *op. cit.*, p. 71.

existence à partir de son tabagisme, la vitalité « propre aux suablternes » s'oppose à la fragilité malade du narrateur, un écrivain qui vient d'être opéré suite à un cancer dans une prestigieuse clinique privée en France :

[En la clínica vi] a unos seres hirsutos, sucios y descamisados que fueron surgiendo detrás de los arbustos que divisaba desde mi cama [...]. Tras esos arbustos estaban edificando un nuevo pabellón y como ya habían levantado el primer piso, los obreros y sus trabajos eran visibles desde mi cuarto. Por su piel cetrina deduje que venían de lugares cálidos y pobres, Andalucía, sur de Portugal, África del norte. [...] Imaginé el esfuerzo que hacían y por una especie de sustitución mental me sentí terriblemente fatigado, al punto que corrí las persianas de la ventana. Pero a mediodía volví a abrirlas y comprobé que esos hombres, que yo suponía doblegados por el cansancio, estaban sentados en círculo sobre el techo, reían, se interpelaban, se comunicaban con amplios gestos. Era la pausa del almuerzo y de portaviandas y bolsas de plástico habían sacado alimentos que engullían con avidez y botellas de vino que bebían al pico. Esos hombres eran aparentemente felices. [...] Sentí entonces algo que rara vez había sentido, envidia, y me dije que de nada me valían quince o veinte años de lecturas y escrituras, recluso como estaba entre los moribundos, mientras que esos hombres simples e iletrados estaban sólidamente implantados en la vida, de la que recibían sus placeres más elementales. [...] / Esa visión me salvó. [...] No deseaba otra cosa que reintegrarme a la vida, por ordinaria que fuese, sin otro ruego ni ambición que poder, como los albañiles, comer, beber, fumar y disfrutar de las recompensas de un hombre corriente pero sano¹³³⁸.

La représentation de ces ouvriers s'appuie, de nouveau, sur une matité dermique qui constitue le pendant de leur subalternité (« Por su piel cetrina deduje que venían de lugares cálidos y pobres, Andalucía, sur de Portugal, África del norte »). Leur altérité phénotypique est définie par leur apparence mais aussi par leur robustesse qui contraste avec la figure squelettique de Ribeyro qui a perdu plusieurs kilos et ne s'alimente que par des sondes. La description du déjeuner dessine un double champ de valeurs : d'une part, celui d'un intellectuel fortuné¹³³⁹ mais diminué, impuissant et alité dans cette chambre d'hôpital et, d'autre part, celui d'un groupe de jeunes gaillards issus d'un milieu modeste mais qui font bonne chère et jouissent entièrement de toutes leurs facultés (« Era la pausa del almuerzo y de portaviandas y bolsas de plástico habían sacado alimentos que engullían con avidez y botellas de vino que bebían al pico »).

¹³³⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, « Solo para fumadores » [1987], *Cuentos completos, op. cit.*, p. 593-594.

¹³³⁹ « Mi mujer me trajo un finísimo pijama de seda, lo que interpreté por un razonamiento tortuoso como “Si te tienes que morir que sea al menos en un pijama Pierre Cardin” » (*ibid.*, p. 593).

Cette différence suscite l'envie du narrateur qui souhaiterait échanger plusieurs années de lecture au détriment de sa force physique contre cette énergie débordante que « seuls » les subalternes possèdent (« esos hombres simples e iletrados estaban sólidamente implantados en la vida, de la que recibían sus placeres más elementales ») : en reprenant l'imaginaire bourgeois de l'écrivain maudit, Ribeyro envisage le travail artistique comme une occupation exténuante qui épuise le corps pour mettre au monde l'œuvre littéraire. Cependant, à la lumière des figurations péjoratives que nous avons étudiées, l'image de ces ouvriers semble contradictoire : comment expliquer la coexistence des caractéristiques dénigrées de subalternité maternelle avec la qualité valorisante de la « bonne santé » ?

La réponse se trouve dans « Ancestros » (1994) car, dans l'inconscient familial, le fondateur de la branche maternelle possède cette même vitalité que Ribeyro attribue en l'occurrence aux ouvriers dans « Solo para fumadores » (1987) et, plus largement, aux autres avatars de la subalternité : « De [Pantaleón Zúñiga] tengo sólo informes escuetos : era bajo, pero de una fortaleza descomunal. Doblaban un sol de plata con los dedos y levantaba cinco sillas con una sola mano »¹³⁴⁰. En effet, la vigueur corporelle de cet ancêtre lointain est projetée sur les subalternes qui déclinent aussi sa solidité. Celle-ci fait l'objet d'une fascination envieuse puisque Ribeyro estime en être dépossédé, de même que son père, Julio Ramón Ribeyro Bonello, était en admiration pour la bonne constitution de sa femme par contraste avec sa condition valétudinaire : « Mi madre no era una mujer bonita, pero su sencillez, su candor, su juventud y sobre todo su salud impresionaron a mi padre (a menudo lo oí repetir, dirigiéndose a mi madre, “Yo me casé con tu salud” »¹³⁴¹.

Autrement dit, l'introduction de ce « sang nouveau » en provenance d'une classe sociale inférieure à laquelle il attribuait une robustesse exceptionnelle, lui permettrait de « compenser » son infirmité constitutive. À une autre échelle, par conséquent, Ribeyro se réapproprie cette représentation vitalisante du subalterne dans « Solo para fumadores » (1987) qui imprègne sa perception du monde, comme en 1975, lorsqu'il observe un ouvrier sur la place Falguière qui boit le vin que lui ne peut plus consommer à cause de son ulcère

¹³⁴⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, « Ancestros », in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro, op. cit.*, p. 26).

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 28-29.

cancéreux : « [...] vi pasar a un fornido obrero por la plaza y rogué: su estómago por cuarenta años de lecturas »¹³⁴².

Cette oscillation entre, d'une part, une vision archétypale de ses traits les plus saillants et, d'autre part, une fascination essentialiste pour le vitalisme qu'on lui prête, construit le subalterne comme un sujet problématique, voire comme une menace qui pourrait compromettre la tradition paternelle qu' Ribeyro se sent reponsable de faire perdurer symboliquement. En effet, ce sujet « arriviste », « violent » et « vigoureux » surgit à la lisière d'un territoire symbolique qui se définit comme un centre dont l'héritier bourgeois, muré derrière ses préjugés, se considère le protecteur : face à lui, cette foule illettrée risquerait d' « envahir » le pré carré de la Tradition¹³⁴³.

L'image paranoïaque d'une altérité subalterne menaçante, qui parcourt l'ensemble de son œuvre comme nous le verrons en nous appuyant sur quelques exemples représentatifs, se concrétise finalement grâce au motif de l'invasion. Celui-ci renvoie certes aux projections dénigrées du maternel et à son expérience sociale du déclassement mais il actualise aussi un débat propre à l'aire culturelle latino-américaine depuis les Indépendances qui concerne le positionnement du lettré, et des élites politiques qu'il incarne, face à la « masse », comme le remarque Graciela Montaldo : « sujeto o entidad inestable, [...] la masa se constituyó [después de la Independencia] en un problema de la cultura letrada en América latina. [...] Masa y letrado son las dos caras de una definición identitaria que no reconoce transiciones sino que se polariza en una tensión bélica que no reconoce tampoco negociación posible »¹³⁴⁴.

L'allégeance aux valeurs classiques véhiculées par l'héritage paternel « polarise » la tension entre un Ribeyro conservateur de la tradition familiale et, plus largement de la Tradition littéraire, et ces altérités socialement « inférieures » qu'il perçoit comme

¹³⁴² RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 137.

¹³⁴³ Dans son exemplaire de *Gustave Flaubert : l'homme et l'œuvre* (1967) de René Dusmenil, Ribeyro souligne le segment suivant qui pourrait indiquer un assentiment à la thèse déterministe de Flaubert selon laquelle le peuple n'est pas en mesure d'accéder au pouvoir au vu d'une incapacité fondamentale : « L'instruction gratuite et obligatoire n'y fera rien qu'augmenter le nombre des imbéciles... On ne peut rien sans tête, et le suffrage universel, tel qu'il existe, est plus stupide que le droit divin... Cependant, il faut respecter la masse, si inepte qu'elle soit, parce qu'elle contient des germes d'une fécondité incalculable. Donnez-lui la liberté, mais non le pouvoir » (voir annexe A2. 24 : DUMESNIL, René, *Gustave Flaubert : l'homme et l'œuvre*, Paris, Librairie Nizet, 1967, p. 270). Cependant, malgré cette réticence, on retrouve le même argument vitaliste à l'égard de la force du subalterne (« une fécondité incalculable ») que Ribeyro envie, en l'occurrence, par opposition à sa nature chétive.

¹³⁴⁴ MONTALDO, Graciela, « Sujetos y espacios: las masas hispanoamericanas y la ocupación territorial », in DE NAVASCUÉS, Javier (Éd.), *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2002, p. 61.

dangereuses. Il semblerait que l'anecdote originelle qui conditionne cette appréhension, rapportée pour la première fois en 1994, concerne un souvenir d'enfance autour du parc Sucre qui se situe dans le quartier de Santa Beatriz où Ribeyro vécut avant de déménager vers Miraflores :

[En el parque Sucre aparecieron] niños venidos de otros lugares. Ello ocurrió cuando ya estábamos a punto de mudarnos de Santa Beatriz. El parque limitaba por el este con los rieles del tranvía, más allá de los cuales se encontraba el barrio popular de La Victoria. Y en ese barrio fueron surgiendo y entrando al parque niños y muchachos diferentes, porque eran pobres, estaban mal vestidos y no teníamos con ellos ninguna relación de familia, colegio ni condición social. Eran cholos que hollaban nuestro espacio. Al comienzo solo merodeaban por los linderos orientales del parque, al que nosotros apenas llegábamos. Pero poco a poco fueron avanzando y al final asomaron cerca de la estatua del mariscal Sucre. Ello desató una reacción hostil de nuestra parte, que se tradujo en fricciones, pugilatos y, al final, verdaderas batallas campales a pedradas y hondazos, tanto más realistas cuanto que el servicio de agua potable había cavado zanjas en el parque, de modo que vivimos una verdadera guerra de trincheras [hasta que] los invasores fueron desalojados. / Triunfo efímero, pues este hecho era solo el primer anuncio y la minúscula premonición de lo que cuarenta o más años después ocurriría, cuando Lima se vería cercada, asediada, y lenta, progresivamente ocupada por millones de gentes venidas del Ande¹³⁴⁵.

Le périmètre de ce parc délimite un centre (le quartier de Santa Beatriz), que Ribeyro et ses amis s'arrogent le devoir de défendre, par opposition à une périphérie spatiale et sociale (le quartier de La Victoria), d'où surgissent des « marginaux » qu'ils considèrent comme des usurpateurs. Très vite, des affects classistes et racistes viennent se greffer sur ces subalternes pour tenter de les évincer puisque ce sont des « sales indiens qui foulent [leur] espace » et qu'ils constituent, par ailleurs, un signe prémonitoire du moment où Lima serait « encerclée, assiégée, et lentement, progressivement occupée par des millions de gens en provenance des Andes ».

Dans « Los eucaliptos » (1956), l'espace symbolique du parc Sucre réapparaît sous la forme d'une « aire d'eucalyptus » qui, comme nous l'avons vu, constituent des avatars patrimoniaux dans l'imaginaire ribeyrien : « En razón de nuestro número nos atrevíamos a salir fuera del área de los eucaliptos y nos aventurábamos hasta la calle Enrique Palacio en cuyos callejones vivían muchas familias del pueblo. Existía allí otra pandilla que nosotros

¹³⁴⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, « Juegos de la infancia » [1994], in COAGUILA, Jorge, *Ribeyro: la palabra inmortal*, op. cit., p. 202-203.

llamábamos la pandilla de los “cholos”. Ellos nos llamaban los “gringos” y nos tiraban piedras con sus hondas »¹³⁴⁶. Derrière cet affrontement entre enfants, on retrouve l’opposition traditionaliste entre les occupants « légitimes » d’un lieu géographique et symbolique face à l’arrivée imminente de ces « barbares »¹³⁴⁷ qui pourraient les excentrer.

Pour Sara Rondinel Pineda, cette crainte est caractéristique des classes moyennes péruviennes où, parfois, échouent certains membres déchus des classes dominantes, comme la famille Ribeyro. En effet, à l’époque coloniale, les « masses » andines faisaient déjà l’objet d’une inquiétude collective pour les élites dominantes dans la mesure où elles pouvaient renverser l’ordre établi et ainsi remettre en questions l’arbitraire de leurs prérogatives : « La idea de la invasión, recorre el imaginario de la clase media. El pueblo como amenaza, es una idea frecuente en las clases dominantes limeñas, idea que se remontaría hasta la Conquista española, y las revueltas indígenas durante la Colonia. El saqueo urbano es otro hecho relativamente recurrente [...]. Tanto el temor al saqueo como el desprecio por el invasor se remonta entonces a la mentalidad criolla y el discurso de la clase dominante limeña [...] »¹³⁴⁸. Cette appréhension persiste donc dans l’inconscient des classes moyennes créoles, comme pour le personnage de Delmonte que Ribeyro invente dans la pièce de théâtre « El sótano » (1959). Ce père de famille, pressé de revendre sa maison, finit par se suicider dans sa cave, craignant une « révolte » imaginaire qui couvrirait dans le peuple :

SEÑOR DELMONTE: Mis temores son también increíbles. / EL COMPRADOR (*sorprendido*): ¿Sus temores? / SEÑOR DELMONTE: ¿Es que no se da usted cuenta? (*bajando la voz, confidencial*). El sótano es lo único que nos puede librar de la revuelta. / EL COMPRADOR (más sorprendido): ¿De qué revuelta habla usted? / SEÑOR DELMONTE: De la que se está preparando, hace muchísimos años. / EL COMPRADOR: Le juro que no comprendo. / SEÑOR DELMONTE: ¡Usted está ciego! Sin embargo, basta mirarles los ojos para darse cuenta. Hasta en las miradas

¹³⁴⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, « Los eucaliptos » [1956], *Cuentos completos, op. cit.*, p. 119.

¹³⁴⁷ « La cultura [...] institucionaliza los textos a fin de institucionalizar los valores y delegar en el canon la defensa de los mismos frente a los “ataques” de lo extraterritorial, baluarte e imagen innombrable de lo desconocido, lo subversivo y lo siniestro. Todo lo ajeno, en consecuencia, será visto como barbarie. De ahí que, cuando una cultura perdura en el tiempo lo haga sobre todo en sus textos, y los valores que ella representa son impensables sin el soporte de su literatura, ya que la función de la misma es mantenerlos indelebles. Podemos decir, entonces, que un canon es la manifestación de los valores dominantes de una cultura a través de sus textos, de los valores que pervivieron a las oposiciones agonísticas efectuadas contra las otras culturas. La función de la literatura resulta clara: mantener la cohesión social por medios mucho más sutiles y herméticos que la fuerza física » (JURISICH, Marcelo, « Lo que yace debajo: para qué sirve el canon literario », *Espéculo: revista de estudios literarios, op. cit.*).

¹³⁴⁸ RONDINEL PINEDA, Sara, « Imágenes literarias de la clase media limeña en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro », in PORTOCARRERO, Gonzalo (Éd.), *Las clases medias: entre la pretensión y la incertidumbre*, Lima, SUR/Casa de Estudios del Socialismo/OXFAM, 1998, p. 66.

más inofensivas yo veo una amenaza velada. / EL COMPRADOR: ¿A qué miradas se refiere usted? / SEÑOR DELMONTE: A las del pueblo¹³⁴⁹.

La peur d'un soulèvement social¹³⁵⁰ se cristallise autour d'un refus de confrontation visuelle avec les subalternes car le « regard du peuple » véhicule une rancune mortifère depuis l'époque coloniale, à l'instar de celui que constate l'alter ego de Ribeyro en 1989 : « —Es extraño —dice Luder, deteniéndose para observar al pequeño hijo de una mendiga callejera. Miren bien sus ojos: ellos contienen todo el sufrimiento que lo espera, pero también la certidumbre de su venganza »¹³⁵¹. En effet, proche du délire de persécution, Delmonte est persuadé que son foyer, comme le parc Sucre ou le quartier d'enfance de Ribeyro dans « Los eucaliptos » (1956), est sur le point d'être envahi par des hordes anonymes qui viendront se venger des iniquités séculaires.

Caché dans sa cave, il craint vainement pouvoir échapper à un éventuel retour du refoulé social qui viendrait lui faire payer son enrichissement au détriment des plus démunis : tel un Harpagon, son souci de conserver ses acquis se change en conservatisme dès lors que le subalterne est envisagé essentiellement comme un danger potentiel. Quelques années plus tard, cette représentation théâtrale d'un bourgeois obsédé par une révolution imminente en 1959 — faisant écho peut-être aux événements contemporains à Cuba — trouve une étrange confirmation dans la réalité lors d'un fait divers que Ribeyro consigne dans son journal. Le 1^{er} janvier 1972, l'industriel Luis Banchemo, propriétaire de la flotte de pêche la plus importante du Pérou, est assassiné à coups de poings par Juan Vilca, un simple domestique, dans sa résidence à Chaclacayo¹³⁵². L'interprétation de Ribeyro, comme s'il s'agissait de Delmonte, envisage ce crime comme une revendication de classe :

¹³⁴⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, « El sótano » [1959], *Teatro*, Lima, INC, 1975, p. 91.

¹³⁵⁰ De façon plus générale, dans le corpus parafictionnel mais aussi dans ses notes préparatoires pour ses articles littéraires, Ribeyro lance un regard conservateur sur les révolutions de gauche qui stigmatise leur violence ou encore l'incohérence de leurs procédés. En effet, dans une fiche de lecture tapée à la machine à propos de l'ouvrage *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval* (1950), Ribeyro relève le segment suivant qui porte ce même jugement sur la Commune : « Mais il y eut aussi la Commune... Des affreux événements de Paris, il ne parle guère qu'à [sic] George Sand et à [sic] Caroline ; pour Goerge [sic] Sand, il continue, sur ce nouvel exemple, sa démonstration : tout le mal, en politique, vient du christianisme : la " La Comune réhabilite les assassins, tout comme Jésus pardonnait aux larrons " » (voir annexe A2. 17 : Fiche dactylographiée avec les propos de NORMANDY, Georges, in FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval*, *op. cit.*, p. 90).

¹³⁵¹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Dichos de Luder*, *op. cit.*, p. 20.

¹³⁵² « Luis Banchemo Rossi fue más que un empresario. Fue un ícono del empresariado. Más culto que la mayoría, se dice que era un gran lector de literatura, cosa no muy común en las clases altas peruanas. [...] Su abrupta muerte [...] sorprendió a propios y extraños. Después de su asesinato se habló mucho. Sobre todo

El asesinato del industrial Luis Banchero por el muchacho de servicio Juan Vilca es algo más que un hecho policial: hay en él algo de ritual y de simbólico. Un adolescente que mata a un hombre maduro, un pobre a un rico, un enano a un gigante, un sirviente a un patrón, un cholo peruano a un descendiente de inmigrantes extranjeros, un hombre sin porvenir a un triunfador. Dejando de lado todo lo que puede haber de trágico e ignominioso en este hecho, es posible que este acto sea una especie de anuncio, de premonición: el cholo Vilca, subdesarrollado y casi débil mental, eliminó a Banchero, por procuración, a toda una clase social¹³⁵³.

Cette affaire attire l'attention de Ribeyro dans la mesure où elle met en branle l'imaginaire conservateur mis en place depuis son enfance. Comme s'il s'agissait d'un procès moral et social, Banchero est présenté comme une victime qui jouissait d'une position confortable grâce à ses efforts (« rico », « triunfador »), par opposition à Juan Vilca, l'agresseur accablé de toutes les tares du subalterne (« pobre », « sirviente », « cholo », « hombre sin porvenir »). L'axiologie traditionaliste de Ribeyro oppose, de même, l'âge des protagonistes : elle met la jeunesse de Vilca sur le compte du temps présent où se déroulent ses bas instincts alors que Banchero, de par son âge (« maduro »), est le détenteur d'un patrimoine qui ne peut se construire que dans la durée : symboliquement, le personnage ancré dans l'actuel détruit (« eliminó ») celui qui incarne une tradition ici familiale et industrielle.

Par ailleurs, les agissements de Vilca, dont le patronyme possède une consonance quechua, sont condamnés au nom de son origine socio-raciale (« el cholo Vilca, subdesarrollado ») qui, aux yeux de Ribeyro, acquièrent une curieuse portée symbolique : la disparition de Banchero confirmerait la prophétie autoréalisatrice de la vengeance des subalternes dans « El sótano » (1959) qui, après avoir exécuté les dominants, compromettraient aussi les patrimoines et les traditions dont ils sont les « justes » héritiers (« una especie de anuncio, de premonición »). Ainsi, la présentation de ce fait divers critique l'ignorance sociale de Vilca qui ne mesure pas les conséquences symboliques de son acte et, ainsi, invite le lecteur à s'apitoyer sur le sort de Banchero, auquel, évidemment, s'identifie Ribeyro. En effet, cinq ans plus tard, dans *Prosas apátridas* (1975), les rôles sociaux du cas Banchero se redistribuent métaphoriquement dans le cadre d'une demeure patricienne à Porto Ercole, où Ribeyro s'interroge sur l'arrivée d'un prochain Vilca, cette fois-ci, à ses trousses :

alrededor del juicio en donde se involucró al hijo de su jardinero, Juan Vilca, y a su secretaria Eugenia Sessarego. [...] Son varias las generaciones que crecimos fascinados con este personaje que muy pronto se convertiría en una auténtica leyenda de la historia empresarial del Perú. Somos varios quienes empezando nuestra década de los cuarenta, aún no nos creemos que hemos llegado a la edad que tenía *El Hombre*, como lo llamaban sus allegados, cuando lo hallaron muerto en Chaclacayo » (CATERIANO BELLIDO, Pedro (Éd.), *Veinte peruanos del siglo XX*, Lima, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2010, p. 298).

¹³⁵³ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 1972], *op. cit.*, p. 377.

Sentado en el brocal del estanque de las ranas, mirando el reguilete regar la terraza de los tréboles, oyendo venir de las arcadas los acores de la cuarta sinfonía de Shumann, sabiendo que cada objeto que me rodea es precioso —sea cenicero, lámpara, taburete o libro—, el objeto soñado, buscado y encontrado, bebo a lentísimos sorbos un Chianti clásico, Antinori 1963, y con él la *dolce vita* del descanso y la abundancia. ¡Qué grande es el mundo para los ricos! Ellos disponen no sólo de tiempo, sino del espacio. En la casa donde estamos invitados disfrutamos, en varios kilómetros a la redonda, de todo el sol, de todas las colinas, de todo el silencio, de toda la placidez, de todas las flores y todos los frutos. Las huestes de los pobres emergentes y tenaces, que en ese momento transpiran en los veinte metros cuadrados de una pieza de ciudad tórrida y sucia, no nos alcanzarán hasta dentro de varias generaciones, cuando esta mansión sea una ruina y tengan que construir otra con sus escombros¹³⁵⁴.

Dans ce cadre idyllique, à mi-chemin entre l'*hortus clausus* et le *locus amœnus*, Ribeyro s'autoreprésente dans un isolement choisi, jouissant de plaisirs esthétiques et sensoriels qui sont liés à la « valeur traditionnelle » des éléments qui les produisent. L'architecture de cette villa méditerranéenne s'inspire de la tradition greco-romaine (« el brocal del estanque », « el reguilete », « arcadas ») et, à ses yeux, la valeur historique des objets décoratifs prime sur leur valeur marchande (« cenicero, lámpara, taburete, libro »). Plus largement, l'univers classique, dans son sens transhistorique, domine : que ce soit par le goût pour la musique classique (« acores de la cuarta sinfonía de Shumann ») ou par la dégustation d'un Chianti classique aussi (« Chianti clásico, Antinori 1963 »), Ribeyro s'autoreprésente comme un occupant « légitime »¹³⁵⁵ de ces lieux puisque cette glose confirme qu'il possède un savoir de classe¹³⁵⁶ qui, plus largement, le rend capable de faire « cette synthèse intuitive

¹³⁵⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 165-166.

¹³⁵⁵ Fort de son positionnement au sein d'une généalogie prestigieuse, Ribeyro est sensible à la question de la légitimité sociale puisque, suite à son déclassement et à sa dissidence du modèle bourgeois, il revendique son droit à réintégrer la tradition familiale autour d'une certaine noblesse de lettres qui appuie, d'ailleurs aussi, sa candidature aux postes diplomatiques en France. À ce propos, il n'est point étonnant qu'il relève dans une fiche de travail l'analyse suivante de Georges Normandy dans *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval* (1950) puisqu'il est question de la légitimité sociale des aristocrates à accéder au pouvoir : « Il hésite entre une monarchie censitaire et le despotisme éclairé, ou encore une " aristocratie légitime " », autrement dit : que Renan et Littré soient les directeurs de conscience du pays » (voir annexe A2. 16 : Fiche dactylographiée avec les propos de NORMANDY, Georges, in FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval*, op. cit., p. 88).

¹³⁵⁶ Comme le démontre Pierre Bourdieu dans *La distinction* (1979), celui-ci fait l'objet d'un apprentissage silencieux qui forme l'« héritier » pour recevoir ce patrimoine symbolique. Dans l'imaginaire conservateur et paternaliste de la bourgeoisie, ce sont les détenteurs de cette richesse historique qui doivent gouverner et même éviter que le peuple n'accède au pouvoir car ce dernier est fondamentalement voué à l'hétéronomie. Ainsi, comme le relève Ribeyro dans une fiche de lecture tapée à la machine à propos de l'ouvrage *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval* (1950), en connivence très certainement avec les propos Flaubert, le conservatisme préfère mettre son « savoir de classe » au service de la nation plutôt que de laisser cette tâche aux subalternes : « [Flaubert] était l'ennemi déclaré su [sic] suffrage universel, préférant la qualité au nombre, détestant la démocratie comme on la conçoit [sic] en France... et dans plusieurs pays, opposant l'Esprit à

— intellectuelle, d’actes de transposition, d’imagination et de connaissance, qui aboutit à une certaine appréhension de “ l’esprit ” des classiques, de leur “ essence ”, de leur “ personnalité ” spécifique et qui est toujours datée, donc historique [car] l’interprète moderne doit faire preuve d’un certain esprit rétrospectif, d’identification et d’assimilation des mondes spirituels qui ne sont plus les siens »¹³⁵⁷.

Cependant, comme si la rancune sociale de Juan Vilca refaisait surface, la stabilité de la tradition est soudainement brisée par des altérités menaçantes qui surgissent pour mettre un terme à cette idéalisation (« Las huestes de los pobres emergentes y tenaces »). Pour y remédier, le discours tente de rétablir une proxémie sociale rassurante : la ponctuation affective introduit un éloge de l’espace bourgeois (« ¡Qué grande es el mundo para los ricos! »), permettant de mettre à distance ces subalternes qui, fantasmatiquement, s’entasseraient dans des taudis lointains (« transpiran en los veinte metros cuadrados de una pieza de ciudad tórrida y sucia »). Ainsi, l’invasion est ajournée à un futur abstrait (« no nos alcanzarán hasta dentro de varias generaciones») qui confirme la fonction psychologique du conservatisme, à savoir faire barrage à l’avancée d’un progrès social que Ribeyro perçoit comme un risque pour sa tradition. Néanmoins, selon Javier de Navascués dans *Los refugios de la memoria: un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro* (2004), la crainte de l’invasion peut-être aussi le revers d’une fascination comme, la même année, dans « *Terra incognita* » (1975) :

[El negro] no daba otro signo de vida que su boca cada vez más abierta y [...] por último, como traspiraba, se desabrochó algunos botones de su camisa dejando ver un tórax convexo de una soberbia musculatura. Entonces el doctor se dio cuenta que no se había equivocado, que en El Botellón había visto justo, ese hombre era el héroe arcaico, la imagen de Aristogitón y se lo dijo, pero como el negro no interpretó el mensaje y se limitó a servirse otra copa, se puso de pie para inspeccionar los libros de su biblioteca, todo podía olvidar menos dónde estaba precisamente ese libro y abriendo sus páginas le mostró la figura de un esplendoroso desnudo con el brazo erguido en gesto triunfal. / El negro la observó largo rato, sin dar mayores muestras de interés y terminó

l’Argent. Il repetait [*sic*] que ce n’était [*sic*] le peuple qu’il faut instruire d’abord, mais la bourgeoisie, mais les classes dirigeantes dont l’ignorance [*sic*] fut à [*sic*] la base de nos désastres » (voir annexe A2. 14 : Fiche dactylographiée avec les propos de NORMANDY, Georges, in FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval*, op. cit., p. 117).

¹³⁵⁷ MARINO, Adrián, « Interpréter et/est moderniser les classiques », in KONSTANTINOVIC, Zoran (Éd.), *et alii*, *Les modèles classiques dans les littératures*, op. cit., p. 81.

por decir calato, la tiene muerta y por echarse a reír, mientras se abría un botón más de la camisa descubriendo un escapulario del Señor de los Milagros¹³⁵⁸.

Le docteur Álvaro Peñaflo est un véritable érudit de la culture greco-latine qui possède le même savoir de classe que Ribeyro dans le fragment précédent de *Prosas apátridas* (1975). Vivant dans un hors-temps muré derrière sa bibliothèque à Lima, il décide de s'aventurer dans « El Botellón », un bar mal famé de Surquillo à la recherche de cette « terre inconnue » qui, selon Navascués, représente effectivement le peuple¹³⁵⁹. Dans une ambiance délétère, Peñaflo s'encanaille en conversant avec un quidam noir autour de plusieurs bouteilles de bière : grisés par l'alcool, ils rentrent ensemble chez l'intellectuel pour continuer à refaire le monde.

Si, dans un premier temps, ce subalterne est « apenas un negro corpulento, medio borracho, que le hacía salud con su botella y le pedía un cigarrillo »¹³⁶⁰, son physique athlétique et son comportement hâbleur finissent par séduire Peñaflo. Son altérité auparavant dénigrée (« apenas un negro ») est désormais associée méliorativement à la statue de l'aristocrate grec d'Aristogiton qui, aux côtés de son amant Harmodios, délivra Athènes du tyran Hipparque au VI^{ème} siècle av. J-C. Cette comparaison réactive le refoulement primordial de la subalternité maternelle : comme pour la matité dermique de la domestique Flora dans « Página de un diario » (1952), Peñaflo est attiré par ce corps noir, d'autant plus qu'il fait preuve de la robustesse que la famille Ribeyro attribue à leur ancêtre Pantaleón Zúñiga (« un tórax convexo de una soberbia musculatura »). En ce sens, face à cet adonis, l'hypothèse d'une excitation homosexuelle n'est pas à exclure mais elle traduit surtout, comme le souligne Navascués, « [la séduction] qu'exerce la collectivité analphabète sur le lettré »¹³⁶¹. En effet, le raffinement de la culture classique de Peñaflo s'oppose à la spontanéité irreflexive de cet

¹³⁵⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, « *Terra incognita* » [1975], *Cuentos completos, op. cit.*, p. 415.

¹³⁵⁹ « La invasión consentida ha supuesto un paréntesis en la "*Terra incognita*". Es probable que se esté expresando un conflicto latente en Ribeyro y en buena parte de la tradición intelectual hispanoamericana: la escisión entre el individuo y la masa, el erudito Peñaflo y el camionero negro. Por eso, la atracción homosexual del reprimido protagonista, una lectura plausible del cuento, puede también entenderse como otro tipo de seducción, a saber, la que ejerce la colectividad analfabeta en un letrado. Desde el *Facundo* de Sarmiento hasta *La fiesta del chivo* de Vargas Llosa, pasando por la admiración de Martín L. Guzmán por Pancho Villa, se trata de un tema recurrente en la literatura hispanoamericana. En numerosas ocasiones el letrado ha sentido una preocupación por entender a la masa y se ha sentido dividido entre su formación europea y el entorno americano. Sarmiento descubrió la famosa antinomia entre "civilización" y "barbarie", que Ribeyro retoma en este cuento para manifestar la escisión entre los dos mundos. El "héroe", el doctor Peñaflo, [...] se ha atrevido a explorar esa "*Terra incognita*" que es el pueblo » (NAVASCUÉS, Javier de, *Los refugios de la memoria, op. cit.*, p. 37).

¹³⁶⁰ *Ibid.*, p. 413.

¹³⁶¹ *Ibid.*, p. 37.

homme du peuple qui ne comprend ni la référence historique à Aristogiton (« termino por decir calato, la tiene muerta y por echarse a reír »), ni l'invitation implicite à coucher avec lui (« el negro no interpretó el mensaje ») : le manque de rationalité du subalterne « libère » le docteur de ses méthodes carthésiennes et de ses idéaux apolliniens.

Cette façon d'être *dans* le monde, sans avoir recours constamment à la médiation parfois encombrante d'un référentiel érudit, opère une fascination sociale¹³⁶² sur Peñaflor, et par extension sur Ribeyro¹³⁶³, qui rappelle, d'ailleurs, celle du personnage de Dahlmann à l'égard des « compadritos » dans « El Sur » (1944) de Borges : « En una mesa comían y bebían ruidosamente unos muchachones, en los que Dahlmann, al principio, no se fijó. En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad »¹³⁶⁴. Les « muchachones » chez Borges, qui sont des « gauchos » avilis par la vie urbaine, ainsi que ce noir chez Ribeyro, se caractérisent par leur rapport immédiat au corps et au discours (« comían y bebían ruidosamente »). Leur extraversion presque théâtrale contraste avec le silence introspectif de Dahlmann, qui se cache derrière un exemplaire des

¹³⁶² Dans cette lettre du 14 août 1962 à l'adresse de Wolfgang A. Luchting, Ribeyro avoue ressentir une fascination à l'égard du monde des délinquants comme si la violence de ces truands pouvait compenser la passivité « mortifère » d'une érudition livresque qui dévitalise son existence : « Yo siempre he sentido una fascinación frente a la delincuencia y quizás por ello lo primero que leo en los periódicos son los "faits divers". Creo incluso que soy potencialmente un delincuente, en todo caso un delincuente "raté". Tengo una opinión muy singular acerca de la delincuencia, sobre todo en una sociedad en que las fronteras entre lo lícito y lo ilícito son tan vagas. Para mí el delincuente no es un personaje inmoral sino un revolucionario que carece de ideología o si tú quieres un francotirador de la revolución. Además, [...] mi admiración frente a los delincuentes obedece a un complejo de pasividad, nacido en un ambiente en el que se le otorga gran crédito a la fuerza física, a la violencia o a las posibilidades de agresión. Yo jamás he agredido, ni intervenido en pugilatos —salvo cuando estaba en el colegio— ni dominado al adversario por la fuerza, la maña o la crueldad. Pero, en el fondo, deseaba hacerlo y me faltó decisión. Quizás por esto los delincuentes en mis cuentos no sean otra cosa que los delegados literarios de una serie de impulsos no realizados [...]. Ellos, mis personajes, me reivindicán, y si terminan mal es porque, a mi turno, yo me reivindico frente a ellos y me digo: "Fíjate cómo habrías terminado si hubieses obedecido a tus impulsos" » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Lettre à Wolfgang Luchting » [14/08/62], citée dans LUCHTING, Wolfgang, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, op. cit., p. 7-8.)

¹³⁶³ « Los llamados muchachones son, en realidad, compadritos. Hay una diferencia notable entre el gaucho y el compadrito. El primero es un hombre que por ser campesino, formado en el contacto permanente con la naturaleza pampeana, es leal, respetuoso, honesto pero bravo y duro cuando se le busca. [...] Los tres guapetones del almacén encarnan al compadrito [que viene a] ser el gaucho que perdió su moral, por el contacto con la ciudad, con la industrialización y los avatares del capitalismo, y se hizo delincuente, seguramente resentido porque la ciudad le robó su espacio. Es el campesino inmigrante que se vio obligado a venirse a los suburbios, a los arrabales, desplazado del campo por la mecanización de la pampa, y para sobrevivir, ante el desempleo, debió convertirse en maleante orillero, en pandillero o contrabandista » (TEDIO, Guillermo, « Borges y "El Sur": entre gauchos y compadritos », *Especulo: revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense, n° 14, 2000 [Consulté le 30/03/14 dans : https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero14/bor_gauc.html].

¹³⁶⁴ BORGES, Jorge Luis, « El Sur » [1944], *Obras completas (1923-1949)*, I, Barcelone, Emecé Editores, 1989, p. 528.

Mille et une nuits, ou encore avec les réticences de Peñaflores pour pénétrer dans le bar « El Botellón ».

Par ailleurs, à côté de cette racaille dans « El Sur » (1944), un autre avatar du subalterne observe la scène : il s'agit d'un paysan âgé, indifférent à la marche du temps (« inmóvil como una cosa »), comme s'il s'agissait d'une deuxième antithèse à l'intellectualisme de Dahlmann qui se trouverait dans une immanence en marge de l'histoire (« estaba como fuera del tiempo, en una eternidad »). Cette admiration tacite du « lettré » à l'égard de « l'analphabète », pour reprendre l'antinomie de Navascués, repose sur la capacité de ce dernier à vivre dans un présent éternel, sans le grésillement d'une érudition qui « surintellectualise » le monde, que l'on retrouve aussi dans « *Terra incognita* » (1975) : « [...] el doctor estaba sentado frente al coloso y veía sus ojos enormes que lo miraban [...], como si estuviera fuera del tiempo, espiándolo, a la espera »¹³⁶⁵.

Ainsi, fascination et menace configurent les deux pôles apparemment contradictoires du rapport de Ribeyro aux subalternes. Si leur anti-intellectualisme et leur spontanéité vitale peuvent faire l'objet d'une fascination dans « *Terra incognita* » (1975), ou même d'une envie dans « Solo para fumadores » (1987), il n'empêche que cette ouverture vers l'altérité socio-raciale est perçue globalement comme un risque car elle implique un sortir hors de soi-même qui laisserait la Tradition « sans défense » ou « sans surveillance », c'est-à-dire, sans un héritier gardien¹³⁶⁶ capable de la protéger contre l'inconstance du présent. Par conséquent, le motif de l'invasion reste dominant, comme s'il s'agissait d'une menace systématique qui, avec le temps, ne ferait que s'accroître dans l'imaginaire ribeyrien.

À ce propos, un dernier exemple s'impose autour de « El marqués y los gavilanes » (1977), car l'invasion du subalterne, transposée dans l'espace fictionnel, se concrétise enfin. Diego Santos de Molina, telle une projection de la problématique classiste de Ribeyro¹³⁶⁷,

¹³⁶⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, « *Terra incognita* » [1975], *Cuentos completos*, op. cit., p. 414.

¹³⁶⁶ « El canon señala de manera deíctica, por medio de signos e indicios fosilizados en símbolos clausurados, a quienes deben custodiarlo y reproducirlo. De ahí que sea tan difícil incluir lo imprevisible de la cultura (la explosión, o el factor humano, de acuerdo con Lotman) en la estructura canónica, dado que ésta, en su rol funcional a la conservación de los valores dominantes, se encarga de obstaculizar los pasos fronterizos y reducir el espacio de la semiosfera para que sólo quepan en ella quienes portan la *auctoritas* requerida » (JURISICH, Marcelo, « Lo que yace debajo: para qué sirve el canon literario », *Espéculo : revista de estudios literarios*, op. cit.

¹³⁶⁷ « Aunque Ribeyro emplea la sátira para reducir al absurdo la nostalgia de un orden social e ideológico anquilosados, "El marqués y los gavilanes" participa de ciertas preocupaciones íntimas. Mediante una clave humorística y refiriéndose a un personaje de diferente extracción suya, el relato habla de la triste situación de

appartient à une aristocratie péruvienne progressivement déchu de son pouvoir économique, social et politique, dans les années 1950 à Lima¹³⁶⁸. Âgé, célibataire et conservateur, il mène une vie oisive et studieuse, mais surtout récluse dans sa bibliothèque, comme le docteur Álvaro Peñaflores dans « *Terra incognita* » (1975). Il se revendique « marquis » dans une ville en plein essor démographique et refuse de s'adapter aux changements sociaux produits par les flux migratoires andins et l'avènement d'une nouvelle bourgeoisie, en se réfugiant dans une hétérochronie imaginaire et protectrice qui renvoie à l'imaginaire classique¹³⁶⁹. Gavilán y Aliaga, à l'instar de ces « *huestes de los pobres emergentes y tenaces* »¹³⁷⁰ dans *Prosas apátridas* (1975), en est le principal représentant : ce descendant de bouchers s'empare progressivement des postes jadis réservés à l'élite qu'incarne le marquis. Face à l'arrivée de ces subalternes au pouvoir, Santos de Molina traverse un délire paranoïaque qui le conduit à entamer un périple autour du monde pour fuir ces « revanchards », pourrait-on dire, comme ceux que redoute Delmonte dans « *El sótano* » (1959), jusqu'à s'enfermer enfin dans son ranch de Miraflores :

Hizo cambiar las cerraduras de todas las puertas y poner candados en las ventanas. [...] De los muros de la biblioteca descolgó las dos viejas espadas de sus ancestros que dejó en permanencia al lado de su velador. [...] No en vano descendía de aguerridos señores que lucharon durante siglos contra infieles, bastardos y granujas. [...] Todo empezó con crujidos y rumores nocturnos. Venían del jardín o de los aposentos alejados, cada vez más frecuentes, más próximos. Mirando el retrato de don Cristóbal se decía que el cerco se iba estrechando. [...] Lo que aguardaba al fin se produjo: una noche se despertó bañado en sudor, sintiendo en el jardín un insistente aleteo. Encendiendo la luz de su lámpara se levantó y cogió una de sus espadas. Los ruidos del jardín cesaron pero, de pronto, los postigos de la ventana teatina se abrieron de par en par y penetró un enorme pájaro gris

quiennes trahent de survivre comme victimes en milieu de un changement historique profond. Ce processus, métaphorisé en la perte de l'espace propre et en la hallucinée invasion finale, peut être lié à la conscience de l'auteur de appartenir à un autre groupe social en retraite » (NAVASCUÉS, Javier de, *Los refugios de la memoria*, op. cit., p. 32).

¹³⁶⁸ Le personnage de Diego Santos de Molina s'inspire directement de celui d'Alberto Jochamowitz (1881-1974), polygraphe péruvien, conseiller culturel à Paris pour l'ambassade du Pérou, dont Ribeyro analyse le journal *Lima d'antan* (1972) dans son article « *Dos diaristas peruanos* » (1974) (voir RIBEYRO, Julio Ramón, *La caza sutil*, op. cit., p. 119-126). Nous constatons cinq ressemblances flagrantes : leur mondanité conservatrice, les métaphores animalières et prédatrices dont ils usent pour se référer à leurs opposants (des « chacales » chez Jochamowitz et des « gavilanes » chez Santos de Molina), la haute idée de leur personne ou la « autoconsidération », la dévotion qu'ils partagent pour Saint-Simon et leur susceptibilité paranoïaque. De plus, il est manifeste que sur le plan chronologique trois dates se suivent pour appuyer cette thèse. Ribeyro, suite à la publication du journal de Jochamowitz (1972), s'inspire de cette exégèse récente (1974) pour écrire « *El marqués y los gavilanes* » (1977).

¹³⁶⁹ « Preuve palpable de la contingence du présent, le témoignage du passé engendre [...] un univers fallacieux et passif, une sorte d'au-delà pourvu fort à propos de lettres de créance empiriques dans lequel les âmes sensibles cherchent la consolation de toutes les avanies du monde qui les entoure » (PAVEL, Thomas, *L'art de l'éloignement : essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 21).

¹³⁷⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 165.

que raspó el cielo raso, picó sobre su cabeza, lo hostigó con su pico encorvado. Se defendió dando mandobles a diestra y siniestra, mientras repetía la divisa familiar: "Tu fuerza es tu soledad". El pájaro se transformó en una mariposa velluda que trataba de cegar lo con un polvillo infecto [...]. Ya no era una sino decenas de mariposas las que lo atacaban, pasando acrobáticamente entre sus piernas. Y nuevamente el pájaro de rapiña, pero multiplicado [...]. Sin dejar de blandir su espada saltó sobre su cama [y] se dio cuenta que los agresores habían huido y que se encontraba solo en el silencioso amanecer sobre el piso cubierto de plumas. Un pequeño insecto zumbaba en el aire tranquilo y tomando altura desapareció por la ventana teatina¹³⁷¹.

La scène finale de « El marqués y los gavilanes » (1977) condense le rapport de Ribeyro à la tradition et à sa conservation face à une subalternité souvent dangereuse. En effet, bien qu'il s'agisse d'une satire humoristique du refus de certaines classes dominantes de s'adapter aux temps nouveaux, l'enferment sécuritaire de Santos de Molina dessine, d'abord, le même espace intérieur à protéger que dans l'anecdote du parc Sucre : métaphoriquement, la chambre devient un bastion où le marquis résiste aux accès de l'ennemi subalterne comme s'il jouait la position de Ribeyro dans la « guerre de tranchées » qu'il mena contre les enfants pauvres de La Victoria (« vivimos una verdadera guerra de trincheras [hasta que] los invasores fueron desalojados »¹³⁷²). Pour se donner des forces et préserver le pré carré de ses prérogatives traditionnelles, Santos de Molina a recours aux « armes de la famille », au sens propre, qui renvoient aussi à une renommée nobiliaire qui repose sur l'héraldique : les « deux vieilles épées » dont il se saisit sont instrumentalisées au nom d'une guerre, cette fois-ci sainte, contre ces arrivistes qui ne croient pas à la valeur de la tradition (« infieles »), qui n'en sont pas issus (« bastardos »), et qui ne sont pas moralement dignes de l'apprécier (« granujas »).

Cependant, comme si la « prémonition » mortifère à propos de Juan Vilca en 1972 se réalisait¹³⁷³, le périmètre se resserre progressivement (« se decía que el cerco se iba estrechando »), jusqu'à ce que ces altérités menaçantes réussissent à y pénétrer. Ces ennemis désormais intérieurs, comme la subalternité maternelle que Ribeyro a refoulée et dont il est aussi issu, surgissent sous le motif phobique d'un « énorme oiseau gris ». Dans ce rêve éveillé ou dans ce cauchemar, Gavilán y Aliaga devient un horrible volatile sous l'effet d'un

¹³⁷¹ RIBEYRO, Julio Ramón, « El marqués y los gavilanes » [1977], *Cuentos completos*, op. cit., p. 479-480.

¹³⁷² *Id.*, « Juegos de la infancia » [1994], in COAGUILA, Jorge, *Ribeyro: la palabra inmortal*, op. cit., p. 202-203.

¹³⁷³ « [...] es posible que este acto sea una especie de anuncio, de premonición: el cholo Vilca, subdesarrollado y casi débil mental, eliminó a Banhero, por procuración, a toda una clase social » (*id.*, *La tentación del fracaso*, [Paris, 1972], op. cit., p. 377).

déplacement sémantique. Son patronyme, qui renvoie à un épervier en espagnol, se change en un rapace qui ne cesse de le harceler avec son bec comme s'il voulait, à nouveau, pénétrer dans sa peau pour y « détruire » son identité qui a partie liée avec la tradition¹³⁷⁴. Finalement, lorsque la bête est terrassée, le marquis tâche de reprendre ses esprits :

Todo estaba en el más completo desorden. Pero ¡qué importaba! Era el desorden de la victoria. Sus almohadones despanzurrados yacían sobre la cama. Los gavilanes no habían sacado una sola gota de sangre de sus venas. Se imponía consignar este hecho como algo memorable. Y como a pesar del cansancio no tenía sueño [...] decidió que era el momento de empezar la obra que una vida errante y amenazada le había impedido llevar a cabo. Abriendo el baulillo sacó las diez mil páginas en blanco y las colocó sobre su mesa. Metiendo el lapicero en el pomo de tinta escribió en la primera página con una letra que le emoción hacía más gótica: “En el año de gracia de mil quinientos cuarenta y siete, el día cinco de setiembre, en la ciudad de Valladolid, vio la luz don Cristóbal Santos de Molina, cuatro siglos antes del combate que descendiente, don Diego, sostuvo victoriosamente contra los gavilanes”. Releyó la frase, sintiendo que le corría un escozor en los ojos y pasó a la segunda página: “En el año de gracia de mil quinientos cuarenta y siete, el día cinco de setiembre, en la ciudad de Valladolid, vio la luz don...”. Secó la página cuidadosamente y pasó a la tercera: “En el año de gracia de mil quinientos cuarenta y siete, el día cinco de setiembre, en la ciudad...”. Y así continuó, sin que nadie pudiera arrancarlo de su escritorio, durante el resto de su vida¹³⁷⁵.

L'issue de ce combat s'avère victorieuse pour le Santos de Molina qui, après avoir affronté l'invasion si attendue du subalterne, réussit à conserver son « intériorité », un espace qu'il associe à son « sang », c'est-à-dire à une métaphore de l'héritage symbolique et du patrimoine qu'il a reçu des aïeux (« no habían sacado una sola gota de sangre de sus venas »). Comme chez Ribeyro, nous pourrions dire que le conservatisme idéologique du marquis constitue aussi une réaction à la menace paranoïaque de la subalternité : toute tradition comporterait un versant traditionaliste qui tend à stigmatiser ses détracteurs afin d'assurer sa pérennisation. En effet, intentamée, la tradition agit sur Santos de Molina qui cherche immédiatement à l'incarner dans une forme classique (« Se imponía consignar este hecho

¹³⁷⁴ Pour consulter une étude plus approfondie à propos des figurations de l'invasion dans « El marqués y los gavilanes » (1977), qui, suivant Didier Anzieu dans *Le Moi-Peau* (1974), surgissent à la fois sur l'épiderme du personnage principal et sur le texte envisagé comme une « surface » signifiante, voir BAUDRY, Paul, « La peau et la page. Spectralité du narcissisme et écritures cutanées de ses rémanences dans “ El marqués y los gavilanes ” (1977) de Julio Ramón Ribeyro », in COLIN, Philippe, DELAFOSSE, Emilie, FAYE, Thomas, FOURNET, Sonia, LEROUX, Marie-Caroline (Éds.), *Poétiques et politiques du spectre : lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques*, op. cit., p. 15-24.

¹³⁷⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, « El marqués y los gavilanes » [1977], *Cuentos completos*, op. cit., p. 480.

como algo memorable ») pour qu'elle devienne transcendante et attende ainsi l'arrivée de nouveaux héritiers qui sachent l'actualiser.

Pour ce faire, il décide de narrer ses *res gestae* sur un registre épique, en reprenant la formule conventionnelle d'un acte de naissance sous l'Ancien Régime, afin de relier l'histoire de ses ancêtres à ses exploits contre Gavilán y Aliaga : autrement dit, sa victoire présente fait pleinement sens lorsqu'elle est éclairée par son illustre passé qui l'inscrit dans une circularité transmoderne. Dans la mesure où, comme l'affirmait Ribeyro dès 1954, « les idées passent [et] l'expression reste »¹³⁷⁶, le choix d'une tournure convenue pour raconter ses mémoires symbolise le rapport de Santos de Molina à la langue comme patrimoine et, par extension, à la littérature. En effet, conformément à l'arrière-gardisme ribeyrien, il ne s'agit pas d'inventer mais d'agencer un savoir linguistique et culturel en partage, en inscrivant les péripéties individuelles dans des sentences certes administratives mais qui, « grâce à leur perfection, disposaient[,] comme les monnaies en or, d'une valeur illimitée de circulation »¹³⁷⁷, pour reprendre les propos de Ribeyro en 1956 à propos du classicisme français.

Finalement, le narrateur retranscrit, en l'abrégant à chaque fois, le texte manuscrit que Santos de Molina recopie à l'identique sur les « dix mille pages blanches », comme s'il s'agissait de mettre en évidence un mouvement, celui de la répétition. En effet, trois gestes se répètent. Le premier correspond à celui de la création : le marquis écrit pour la première fois ses mémoires, il est l'auteur originel des signes qu'il couche sur le papier. Le deuxième est celui de la tradition : même s'il est à l'origine de cette initiative, Santos de Molina utilise des formules qu'il ne fait que réactualiser car elles ne sont pas de son invention, comme le suggère symboliquement l'itération du texte sur chaque nouvelle page. Le troisième, enfin, renvoie à la lecture et, plus précisément, au rôle que la tradition lui assigne : l'approche linéaire de la narration oblige le lecteur à relire les segments que le narrateur retranscrit ; or, au fur et à mesure, ceux-ci se raccourcissent comme s'il s'agissait d'une version différente puisque tronquée.

Ainsi, même s'il s'agit de formules conventionnelles que le lecteur a lues par ailleurs et qu'il relit actuellement, Ribeyro nous indique que la fréquentation du classique n'équivaut

¹³⁷⁶ RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 21/12/54], *op. cit.*, p. 47-48. La traduction nous appartient.

¹³⁷⁷ RIBEYRO, Julio Ramón, « Ernest Robert Curtius y la literatura francesa » [18/07/56], *La caza sutil*, *op. cit.*, p. 36. La traduction nous appartient.

pas à une découverte du même à travers les âges mais que son actualisation implique une nécessaire *variation*, comme il le suggère, d'ailleurs, à Juan Antonio dans une lettre du 2 mars 1956 à propos de *Faust* (1808) de Goethe: « El mérito de las grandes obras de arte es, precisamente, cómo se va cargando de nuevas e inesperadas proyecciones. / Cada época descubre nuevos valores en la obra. Recuerda el caso de *Don Quijote*, novela humorística en el siglo XVIII, tragedia filosófica en el XIX, sátira política en el XX (gracias a la crítica marxista). Lo mismo sucede con *Ulises*, *Hamlet*, *Don Juan*, *Madame Bovary* »¹³⁷⁸. Cependant, la découverte d'un sens individuel ne se révèle qu'à la suite d'un temps d'exposition : les trois gestes traduisent, ainsi, une idée de la lecture et de la littérature comme pratiques de l'insistance, indissociable d'un « temps d'exposition »¹³⁷⁹ grâce auquel aussi le lecteur acquiert le savoir culturel pour interpréter et apprécier la tradition.

¹³⁷⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, [Munich, 02/03/56], *op. cit.*, p. 98.

¹³⁷⁹ L'idée de répétition associée à un « temps de lecture » en tant qu'effet produit intentionnellement par l'art apparaît aussi dans l'article « Herman Braun » (1981) qu'il consacre au peintre péruvien dont l'esthétique intericonique requiert aussi une attention prolongée et un approfondissement du regard : « Es claro que esta amalgama de autores, tiempos y lugares en un cuadro no es gratuita, sino que obedece a un proyecto, es portador de sentido e implica una estética. Entrar a elucidar las intenciones de un artista es siempre arriesgado, pero me parece obvio que lo que Braun persigue, al acentuar el carácter literario o ideológico de sus obras, es “reforzar su tiempo de lectura”. Agotada la impresión visual, el espectador se interroga sobre el sentido de la figuración que tiene delante y trata de establecer correlaciones entre sus elementos. Que sus conclusiones coincidan con las previstas por el autor es secundario. Lo importante es que el cuadro suscite en el espectador una operación intelectual que complemente su aprehensión estética y haga de la contemplación un acto de reflexión » (*id.*, « Herman Braun » [1981], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 108).

C. Valeurs en lice : « bon goût » du dominant et « huachafería » du dominé

La représentation paranoïaque du subalterne sous les espèces d'une altérité menaçante qui risquerait d'« envahir » l'espace de la Tradition dont Ribeyro assume le rôle de défenseur au nom de l'héritage socio-culturel que lui a transmis son père, pourrait donner l'impression qu'il s'agit d'un conservateur incapable de « prendre les armes de la famille », comme Santos de Molina dans «El marqués y los gavilanes » (1977), pour se « défendre » contre ces présences inquiétantes. Nous reprenons cette image à dessein car, à notre sens, cette tension entre subalternité et tradition révèle un affrontement plus profond, à la fois discursif et idéologique, qui caractérise le conservatisme ribeyrien comme le revers idéologique de son rapport au classique. En effet, malgré les figurations archétypales de l'altérité socio-raciale, il n'en demeure pas moins que ces subalternes intègrent la fiction, et même, qu'ils constituent l'une des principales matières premières sur le plan thématique. Cependant, si *La palabra del mudo* exécute, signifie et consolide le devoir paternel de pro-création en tant que classique, et que la préservation de ce patrimoine implique un rejet des subalternes, comment ces derniers parviennent-ils à s'y exprimer malgré tout ?

Nous postulons que la métaphore de la guerre, née de la tension entre tradition et subalternité, que l'on retrouve depuis l'anecdote d'enfance au parc Sucre jusqu'aux combats du marquis contre Gavilán y Aliaga, traduirait aussi une compréhension « belligérante » du discours littéraire où s'affrontent des valeurs esthétiques (le « bon goût » classique *versus* la « huachafería ») sous-tendues par des valeurs sociales en lice (les dominants, ou les tenants de la tradition, *versus* le dominé, ou le subalterne qui, à défaut de pouvoir la détruire ou la posséder, tâche de l'imiter). Dans un premier temps, suivant les analyses de Bourdieu dans *La distinction* (1979), nous verrons que Ribeyro définit le « bon goût » comme un héritage social qui permet une communication intraclassiste autour d'une tradition comportementale en partage qui se construit par opposition à l'antivaleur subalterne de la vulgarité. Puis, dans un deuxième temps, nous aborderons l'évolution de la notion de « bon goût » dans le corpus parafictionnel afin de déterminer comment elle s'achemine vers un idéal linguistique d'élégance que Ribeyro estime indissociable d'une certaine bienséance pour passer à la postérité. Enfin, dans un troisième temps, nous analyserons comment le « bon goût » construit par opposition l'antivaleur de la « huachafería » (ou du « mauvais goût », même si, comme

nous le verrons, cette traduction appauvrit le terme) qui constitue une « valeur belligérante » pour railler les tentatives du subalterne de prétendre à une mobilité sociale quelconque.

La question du goût, et notamment celle du « bon goût », s'impose d'elle-même lorsqu'on songe au conservatisme esthétique dans la mesure où elle implique un sentiment ou une habitude du beau, c'est-à-dire, une conceptualité appartenant à l'imaginaire des belles-lettres qui renvoie à une perfection formelle dont Ribeyro estime être l'héritier légitime. Comme le démontre Pierre Bourdieu dans *La distinction* (1979), il apparaît que cette idée de beauté esthétique, quoique souvent subjective, est indissociable d'un faisceau de valeurs sociales qui la sous-tendent, notamment dans le cadre de la bourgeoisie où elle a partie liée avec la Tradition : « Ce qui s'acquiert par la fréquentation quotidienne des objets anciens ou par la pratique régulière des antiquaires ou des galeries, ou, plus simplement, par l'insertion dans un univers d'objets familiers et intimes [...] c'est évidemment un certain "goût" qui n'est pas autre chose qu'un rapport de familiarité immédiate avec les choses de goût »¹³⁸⁰. En effet, comme nous le verrons, Ribeyro à recours à plusieurs reprises à cette faculté de discernement à l'instar d'un héritage de classe qu'il reçoit de ses ancêtres paternels : par exemple, son goût pour la musique classique dont témoigne « La música, el maestro Berenson y un servidor » (1992) (« Papá nos inculcó desde temprano el gusto por la música clásica, haciéndonos escuchar en su vieja vitriola de manizuela y púa de acero fugas de Bach, sonatas de Mozart y nocturnos de Chopin y entonando con su débil pero melodiosa voz de tenor arias de ópera italiana »¹³⁸¹), constitue l'une de ces traces de « familiarité immédiate avec les choses de goût » que l'on peut relever dans *La palabra del mudo*.

En ce sens, cette fois-ci sur le plan littéraire, la transmission du goût classique construit un lieu à la fois discursif et idéologique qui revendique aussi « le sentiment d'appartenir à un monde plus poli et plus policé, un monde qui trouve sa justification d'exister dans sa perfection, son harmonie, sa beauté [et qui crée] une adhésion immédiate, inscrite au plus profond des habitus [...] aux sympathies et aux aversions, aux phantasmes et aux phobies, qui, plus que les opinions déclarées, fondent, dans l'inconscient, l'unité de classe »¹³⁸². La fonction cohésive de ce jugement esthétique adopte en l'occurrence une inflexion conservatrice particulière : le « bon goût », que Ribeyro valorise comme un acquis

¹³⁸⁰ BOURDIEU, Pierre, *La distinction*, *op. cit.*, p. 83.

¹³⁸¹ RIBEYRO, Julio Ramón, « La música, el maestro Berenson y un servidor » [1992], *La palabra del mudo*, II, *op. cit.*, p. 441.

¹³⁸² BOURDIEU, Pierre, *La distinction*, *op. cit.*, p. 83.

patrimonial, se configure aussi comme un concept de résistance sociale dans son affrontement imaginaire aux subalternes puisque, comme le souligne Nelly Wolf, « dans une perspective sociologique, c'est le style qui est dépositaire d'un *ethos* social, sous la forme d'un *ethos* linguistique »¹³⁸³. Par exemple, dans ce fragment de *Prosas apátridas* (1975), l'éloge de comportements sociaux normativants tels que les « bonnes manières » renvoie, dans son inconscient social et dans son système esthétique, à certaines valeurs esthétiques du classique que la polyvalence du « bon goût » permet d'articuler :

Cenando de madrugada en una fonda con un grupo de obreros me doy cuenta de que lo que separa lo que se llama las clases sociales no son tanto las ideas como los modales. Probablemente yo compartía las aspiraciones de mis comensales y, más aún, estaba mejor preparado que ellos para defenderlas, pero lo que nos alejaba irremediamente era la manera de coger el tenedor. Este simple gesto, así como la forma de mascar, de hablar y de fumar, creaba ente nosotros un abismo más grande que cualquier discrepancia ideológica. Es que los modales son un legado que se adquiere a través de las generaciones y cuya presencia perdura por encima de cualquier mutación intelectual. Yo estaba de acuerdo con la manifestación de la que hablaban e incluso con la huelga, pero no con la vulgaridad de sus ademanes ni con el carácter caótico y estridente de sus discursos. Mi bistec me hubiera sabido mejor si lo hubiera comido frente a un oligarca podrido, pero que hubiera sabido desdoblar correctamente su servilleta. Lo que me habría permitido alternar con él no hubiera sido nuestras opiniones, sino nuestro comportamiento, pues la comunicación entre las gentes de se da más fácilmente a través de las formas que de los contenidos. La importancia de los modales es tan grande que los que en mi país se llaman huachafos tratan de saltar de una clase a otra, no mediante un cambio de mentalidad, sino gracias a la imitación de los modales, sin darse cuenta, como lo hacen los arribistas, que lo fácil es copiar las ideas, puesto que son invisibles, y no las maneras, lo que requiere una demostración permanente que los expone generalmente al ridículo. Pues los modales no se calcan, sino que se conquistan, son como una acumulación de capital, un producto, fruto del esfuerzo y la repetición, tan válido como cualquier creación de la energía humana. Son el santo y seña que permite a una clase identificarse, frecuentarse, convivir y sostenerse, más allá de sus pugnas y discordias ocasionales. Lo único que puede llegar a nivelar los modales, inventando otros nuevos más naturales y soportables, son las verdaderas revoluciones. De ahí que a las inauténticas se les reconoce, no por la ideología que tratan de propagar, sino por la perpetuación de los modales de una sociedad que creen haber destruido¹³⁸⁴.

Cet autoportrait idéologique situe Ribeyro dans un contexte de subalternité, un bar d'ouvriers (« una fonda de obreros »), qui lui permet, par contraste, d'ébaucher une théorie de

¹³⁸³ WOLF, Nelly, « Pour une sociologie des styles littéraires », in BAUDORRE, Philippe, RABATE, Dominique, et VIART, Dominique (Éds.), *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 83.

¹³⁸⁴ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 81-82.

la distinction sociale où s'insinuent des correspondances biographiques et poétiques autour du classique. En effet, les bonnes manières (« modales ») fonctionnent comme une métaphore sociale de la Tradition qu'il se doit de préserver pour réaliser l'impératif paternel de procréation. Il s'agit d'un héritage générationnel (« un legado que se adquiere a través de las generaciones »), c'est-à-dire, d'un capital symbolique qui se construit dans le temps et selon une logique accumulative (« una acumulación de capital, un producto, fruto del esfuerzo y la repetición, tan válido como cualquier creación de la energía humana »), qui permet une connivence spontanée intraclassiste, comme le suggère Ribeyro avec cynisme : « Mi bistec me hubiera sabido mejor si lo hubiera comido frente a un oligarca podrido, pero que hubiera sabido desdoblar correctamente su servilleta ».

Par cette image provocante, toute tradition, y compris réactionnaire, semblerait valorisée dans sa dimension universelle et universalisable au sein d'un même groupe puisqu'elle partage les mêmes codes sociaux (« la comunicación entre las gentes de se da más fácilmente a través de las formas que de los contenidos ») : cependant, l'utilisation du terme « formas » pour les nommer ne va pas sans rappeler sa confiance en la transcendance de la dimension matérielle de la langue par rapport au contenu dans l'axiome de 1954 selon lequel « les idées passent [mais] l'expression reste » qui fonde sa quête d'une littérature perdurable. Néanmoins, une hiérarchie esthétique s'installe pour accorder un rôle discriminant aux apparences : « Yo estaba de acuerdo con la manifestación de la que hablaban e incluso con la huelga, pero no con la vulgaridad de sus ademanes ni con el carácter caótico y estridente de sus discursos ». Par conséquent, la « vulgarité » subalterne de ces ouvriers est accablée des mêmes antivaleurs esthétiques qui constituent les antithèses conceptuelles de son imaginaire classique : la « brillance » (baroque) du discours prolétaire (« el carácter caótico y estridente de sus discursos »), par exemple, s'oppose à sa recherche en 1973 d'un « art propre, clair, rationnel, qui sache discerner la figure principale dans l'arabesque des formes et réduire ce qui est apparemment confus à ses modules essentiels »¹³⁸⁵.

Néanmoins, comme pour la Tradition, l'enjeu d'ordre pragmatique que suscitent ces « bonnes manières » se situe en aval et, plus particulièrement, dans le présent de leur actualisation. Les agents sociaux « légitimes » ou les « dignes héritiers » sont ceux qui l'ont « incorporé », au sens propre, c'est-à-dire qu'ils en ont fait un *habitus* en le naturalisant par

¹³⁸⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, « Las alternativas del novelista » [Paris, 1973], *La caza sutil, op. cit.*, p. 106-107. La traduction nous appartient.

leurs faits et gestes (« requiere una demostración permanente ») ; et, à l'opposé, sont « illégitimes » ceux qui se contentent de l'imiter (« lo fácil es copiar las ideas, puesto que son invisibles ») : leur « huachafería », terme sur le quel nous reviendrons mais que l'on peut définir pour l'instant comme « mauvais goût », constitue le pendant esthétique d'une compréhension simpliste de la tradition en tant qu'objet dissociable de groupe humain qui la produisit. Comme à propos de la « fleur sous-terrainne »¹³⁸⁶ dans « Los huaqueros » (1958) lorsque le narrateur, derrière lequel se trouve Ribeyro, distingue l'incompétence herméneutique des pilliers de tombes qui ne voient que la valeur marchande de la momie alors qu'il est le seul à percevoir sa valeur historique, cette analyse sociologique sur les « bonnes manières » en 1975 renvoie au croisement entre orthodoxie sociale et orthodoxie esthétique que nous tâchons de mettre en lumière : en se resituant au centre d'un univers conservateur comme héritier « naturel » de ces usages par l'identification à l'axiologie socio-esthétique du classique, Ribeyro écarte symboliquement les subalternes qui menacent sa conservation.

Deux ans plus tard, dans un entretien avec Wolfgang A. Luchting intitulé « El encanto de la burguesía es discreto » (1977), une définition semblable des « bonnes manières » réapparaît : « Aprecio [...] —en la alta burguesía tradicional— y aunque esto puede parece escandaloso, su educación y buenos modales. Yo soy extremadamente sensible a esto último porque detesto la vulgaridad. Los modales son el fruto de largos y pacientes ensayos y búsquedas que se han efectuado a través de generaciones y que se han convertido en una adquisición de orden espiritual »¹³⁸⁷. L'approche patrimoniale de cet héritage comportemental est doublée d'un jugement de valeur sur le plan esthétique qui méprise la « vulgarité » (« detesto la vulgaridad »), comme s'il s'agissait de la catégorie esthétique propre à l'ontologie du subalterne qui, conformément à la tendance essentialiste et paranoïaque de Ribeyro, tend à se révolter pour s'emparer de la Tradition : « Ello no debe perderse y no encuentro nada más reprehensible que la conducta de aquellos revolucionarios que se desembarazan de la buena educación e incluso inculcan a sus hijos la vulgaridad porque creen que ello es estar a tono con sus ideas. Un verdadero revolucionario debe expropiar no

¹³⁸⁶ « Toledo y el zapatero se retiraron, con sus instrumentos al hombro. En la fosa sólo quedaron Tobías y Filiberto, la mirada en el cajón, en la calavera que mostraba al alba su carcajada de hueso. En el desorden, sus miembros se habían removido y una de sus manos salía por un costado de la caja, abierta y lívida, como una flor subterránea » (*id.*, « Los huaqueros » [1958], *La palabra del mudo*, II, *op. cit.*, p. 31-32).

¹³⁸⁷ *Id.*, interviewé par LUCHTING, Wolfgang A., « El encanto de la burguesía es discreto », *Escritores peruanos: qué piensan, qué dicen*, *op. cit.*, p. 50.

sólo los bienes materiales *des possédants* sino también sus bienes espirituales, entre ellos la buena educación »¹³⁸⁸. Ainsi, si la « révolution » surgit comme une image phobique du déclassement dans sa dimension matérielle (« expropier »), Ribeyro l'envisage comme un bouleversement conservateur, au sens propre, qui se doit (malgré tout) de protéger le patrimoine immatériel des dominants : de même, on pourrait dire en écho à sa réflexion parafictionnelle que, si le rupturisme postromantique prétend se débarrasser des « biens matériels » passés ou de leurs formes esthétiques, encore faudrait-il qu'il écoute d'abord le « chant immémorial »¹³⁸⁹ de la tradition, comme il le préconise dans *Prosas apátridas* (1975), ou la part de vérité qu'il contient.

Par conséquent, l'évocation de ces valeurs socio-esthétiques construit un lieu discursif et idéologique doublement conservateur. Ribeyro se prononce souvent depuis un *site* qui plaide pour un idéal formel et pour une vision de la société, comme le confirme, certainement, la phrase suivante qu'il souligne en 1965 sur son exemplaire de *Le présent de l'indicatif* (1963) : « Le classicisme est la représentation de la société avec laquelle l'artiste est d'accord »¹³⁹⁰. Le choix d'une esthétique de la clarté détermine sa poétique du récit court comme l'atteste le cinquième point de son décalogue : « 5. El estilo del cuento debe ser directo, sencillo, sin ornamentos ni digresiones. Dejemos eso para la poesía o la novela »¹³⁹¹. À nouveau, la surcharge ornementale et la confusion établissent une échelle de préférences qui cantonnent ces antivaleurs baroques (et subalternes) à la poésie et au roman : ce jugement — fort contestable au regard, par exemple, de la poétesse péruvienne Blanca Varela (1926-2009) qui travaille entre autres sur une esthétique conversationnelle — sert davantage à redonner ses lettres de noblesse au récit court qui est parfois déconsidéré par l'omniprésence du roman. Mais d'où vient cette préférence pour la « transparence classique »¹³⁹² que Vargas Llosa relève chez Ribeyro dans son *Diccionario del amante de América Latina* (2005) ? Le « bon goût » de cette dominante formelle, dont il est parfaitement conscient¹³⁹³, provient

¹³⁸⁸ *Ibid.*

¹³⁸⁹ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 121.

¹³⁹⁰ Voir annexe A2. 6 : BLOCH-MICHEL, Jean, *Le présent de l'indicatif*, Paris, Gallimard, 1963, p. 64-65.

¹³⁹¹ RIBEYRO, Julio Ramón, « Introducción » [Barranco, 1994], *La palabra del mudo*, I, op. cit., p. 11.

¹³⁹² VARGAS LLOSA, Mario, *Diccionario del amante de América Latina*, op. cit., p. 328. La traduction nous appartient.

¹³⁹³ « Sería absurdo decir que soy un escritor marginal. ¡Al contrario, podría decir que soy un escritor popular! O más bien que mi obra es potencialmente popular. Sobre esto tengo testimonios que no voy a detallar, pero sé que mis libros, por los temas que tratan o porque están escritos de forma sencilla, accesible, llegan al gran público, sin por ello dejar indiferentes a las élites literarias » (RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par O'HARA, Edgar, « No soy un escritor marginal » [05/82], *Artes y Letras* supplément de *La República* [11/12/94], Lima, 1994 p. 25).

certes de sa volonté de ne pas surcharger le langage écrit qui constitue déjà une convention¹³⁹⁴, mais il s'enracine aussi dans un idéal socio-linguistique dont on peut retracer les origines.

Rappelons, par exemple, que le 21 décembre 1954, quelques mois avant la publication de *Los gallinazos sin plumas* (1955), Ribeyro définissait ainsi les idéaux esthétiques qui avaient guidé l'écriture de son premier recueil : « Mi última preocupación ha sido vigilar el estilo y mantener cierto nivel de gusto literario »¹³⁹⁵. Bien que ce « goût littéraire », comme nous l'avons vu, renvoie à une approche sensualiste de la littérature — harmonie des sonorités et de la cadence du phrasé qui assurent de meilleures chances de passer à la postérité —, il nous faut interroger l'évolution des usages et les occurrences de ce terme pour comprendre comment il entrecroise le littéraire et le social dans une perspective conservatrice. En effet, deux ans plus tard, dans son article « Gustavo Flaubert y el bovarismo » [1956], Ribeyro évoque le fameux procès que subit Flaubert en 1857 lorsqu'il comparaît devant la chambre du tribunal correctionnel de la Seine pour outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs suite à la publication de *Madame Bovary* (1856). Après avoir souligné que les chefs d'inculpation s'avèrent aujourd'hui ridicules, paradoxalement, Ribeyro s'appuie sur deux critiques contemporains pour prendre la défense de Flaubert au nom du « bon goût » : « Marie-Jeanne Durry ha analizado con penetración las escenas más delicadas de la novela y ha demostrado el pudor, el gusto exquisito con que Flaubert supo tratarlas [...]. Charles Bruneau, por su parte, ha estudiado [su] vocabulario [...] para establecer la plaza ínfima que ocupan las locuciones vulgares »¹³⁹⁶.

L'ouvrage *Flaubert et ses projets inédits* (1950) de Marie-Jeanne Durry, acheté deux ans auparavant le 16 octobre 1954 comme l'atteste l'exemplaire que nous avons pu consulter dans sa bibliothèque à Paris¹³⁹⁷, ainsi qu'*Explicación de Flaubert* (1948) du professeur Charles Bruneau, sont cités au titre d'arguments d'autorité qui objectivent, par une étude qualitative (« analizado con penetración ») et quantitative (« establecer la plaza ínfima »), la

¹³⁹⁴ « Literatura es afectación. Quien ha escogido para expresarse un medio derivado, la escritura, y no uno natural, la palabra, debe obedecer a las reglas del juego. De ahí que toda tentativa para dar la impresión de no ser afectado —monólogo interior, escritura automática, lenguaje coloquial— constituye a la postre una afectación a la segunda potencia. Tanto más afectado que un Proust puede ser un Céline o tanto más que un Borges un Rulfo. Lo que debe evitarse no es la afectación congénita a la escritura, sino la retórica que se añade a la afectación » (RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 77).

¹³⁹⁵ *Id.*, *La tentación del fracaso*, [Paris, 21/12/54], op. cit., p. 47-48.

¹³⁹⁶ *Id.*, « Gustavo Flaubert y el Bovarismo » [1956], *La caza sutil*, op. cit., p. 26.

¹³⁹⁷ Voir annexe A1.

même recherche de « goût littéraire » que Ribeyro décrit pour *Los gallinazos sin plumas* (1955). De même qu'une représentation prosaïque du sexe ainsi qu'un usage gratuit de grossièretés auraient été évités par un certain idéal de mesure chez Flaubert, de même Ribeyro affirme en 1954 avoir été guidé par ce même modèle d'*aurea mediocritas* ou de juste milieu, pour s'écarter, en fait, de toute « salissure » du vulgaire qui renvoie au dénigrement de la subalternité maternelle révélée postérieurement par le rêve du 19 novembre 1962¹³⁹⁸.

Ainsi, le « bon goût » littéraire renvoie certes à la vulgarité comme antivaleur sociale mais il n'exclut pas pour autant la thématique du sexe en soi dont la recevabilité esthétique dépend de son traitement. En 1968, par exemple, dans « Notas sobre *Paradiso*, Lezama Lima y Marcel Proust », après avoir affirmé que Proust omet sciemment la description de scènes érotiques, sauf dans *Le Temps retrouvé* (1927) lorsqu'il présente une maison close pour homosexuels, Ribeyro valorise la technique de Lezama pour ne pas donner dans le prosaïsme : « Lezama Lima muestra una complacencia y un amor al detalle que solo su genio descriptivo, su humor y su fantasía salvan de la vulgaridad. Las secuencias eróticas del ya famoso capítulo octavo, por la variedad de situaciones que presenta, constituye casi una pieza de valor didáctico y son sin duda las más audaces y hermosas escritas en español moderno sobre este asunto. Para encontrar su equivalente habría que remontarse en castellano al Arcipreste de Hita o invocar el ejemplo de los autores libertinos franceses del siglo XVIII, o al Marqués de Sade [...] »¹³⁹⁹.

La trivialité de l'objet, en l'occurrence, les aventures sexuelles des adolescents Farraluque et Leregas dans *Paradiso* (1966), ne trouve grâce aux yeux de Ribeyro que par une comparaison valorisante avec la tradition érotique classique et par une mise à distance humoristique qui permet, de nouveau, d'écarter une subalternité esthétique. En effet, le pénis de Leregas est systématiquement nommé par des périphrases qui s'appuient sur un lexique technique et recherché (« un atributo germinativo tan tronitnante »¹⁴⁰⁰), ainsi que par des comparaisons hyperboliques (« colocó sobre la verga tres libros en octavo mayor, que se movían como tortugas presionadas por la fuerza expansiva de una fumarola »¹⁴⁰¹) qui

¹³⁹⁸ Voir RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*, [Paris, 19/11/62], *op. cit.*, p. 261.

¹³⁹⁹ *Id.*, « Notas sobre *Paradiso*, Lezama Lima y Marcel Proust » [1968], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 72-73.

¹⁴⁰⁰ LEZAMA LIMA, José, *Paradiso* [1966], Madrid, Cátedra, 2008, p. 344.

¹⁴⁰¹ *Ibid.*

contrastent avec la banalité du référent : ainsi, l'effet comique produit permet de désamorcer la « vulgarité » en ayant recours à la distance sociale qu'introduit aussi le registre soutenu.

Quelques années plus tard, en 1973, la réflexion sur le goût comme un idéal linguistique qui implique des valeurs sociales reprend la même association entre « registre soutenu » et bienséance qui préfigure, comme nous le verrons, l'explicitation de son identification en 1993 avec un classique en particulier, Maupassant. Dans l'article « Las alternativas del novelista » (1973), Ribeyro distingue deux « langages » qui coexistent dans une même « langue » : « [...] el lenguaje literario, elegante, escrito, llamado —para emplear un término pedante, si se quiere, pero, muy utilizado por los críticos— “cataverusa”. Y el lenguaje cotidiano, vulgar, hablado, llamado “demótico” »¹⁴⁰².

Bien que nous n'ayons pas trouvé ces termes dans la philologie grecque, il s'agit d'une distinction assez schématique qui a pour vertu, d'abord, d'enrichir la définition de « bon goût » de 1968 chez Lezama qu'il obtient grâce à son « génie descriptif » : il ne s'agit plus d'un registre mais d'une « littéarité » car, suivant l'énumération, c'est le travail esthétique sur la langue ou la recherche formelle qui permet de ne pas tomber dans la simplicité du commun (« lenguaje literario, elegante, escrito »). Par ailleurs, il apparaît que l'antithèse de cette langue littéraire est non seulement le non écrit, c'est-à-dire l'oralité¹⁴⁰³, mais que cette dernière est doublée d'une vulgarité intrinsèque attribuée au peuple comme le suggère l'étymologie du dernier terme (« lenguaje cotidiano, vulgar, hablado, llamado “demótico” »). Ainsi, sous couvert d'une érudition manifeste, Ribeyro annonce sa préférence esthético-sociale pour le « cataverusa » et oriente celle du lecteur :

¹⁴⁰² RIBEYRO, Julio Ramón, « Las alternativas del novelista » [Paris, 1973], *La caza sutil*, op. cit., p. 103.

¹⁴⁰³ Par ailleurs, il faut signaler que Ribeyro affirme que Céline fut le premier à intégrer l'oralité dans la littérature française contemporaine pour en faire le signe d'une littéarité moderne : « Hasta el año 1932, la posibilidad de escribir una novela en un lenguaje que no fuera el que utilizó Voltaire en el siglo XVIII no se había ni siquiera planteado. Todos los escritores querían ser elegantes, querían ser literarios. Se descartaba, por principio, la vulgaridad. Tentativas por escribir en lenguaje popular se habían efectuado antes, pero en forma muy ocasional o por escritores de tercer orden [...]. Como repito, es necesario esperar el año 1932 para que surja la primera novela escrita verdaderamente en francés moderno: *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Céline hace hablar a sus personajes no solo como hablaba la gente de su tiempo sino que él mismo escribe, narra en la lengua coloquial. El impacto y la originalidad de esta novela, desde el punto de vista del lenguaje, fueron únicos en su género y no han sido igualados hasta ahora. Por primera vez se vio entrar en el dominio de la literatura, palabras, expresiones, giros, barbarismos, construcciones defectuosas desde el punto de vista gramatical, que todos utilizaban en el lenguaje diario pero que en el momento de escribir, olvidaban, censuraban o relegaban. Céline utiliza un lenguaje tan viviente, que su traducción a otra lengua es prácticamente imposible y su comprensión nula para quien haya aprendido francés en una academia de lenguas y no en el contacto con la vida » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Las alternativas del novelista » [1970], *La caza sutil*, op. cit., p. 105).

Bueno, aceptando que en todos los idiomas existen ambos lenguajes, ¿cuál de ellos utilizar? / Lo más corriente es la utilización del lenguaje académico, del lenguaje literario, del cataverusa. Un examen sucinto de los últimos cien años de la literatura en español y francés lo demuestra. En España, tanto Clarín como Galdós, Blasco Ibáñez, Juan Valera y sobre todo Gabriel Miró utilizaron el cataverusa, el lenguaje cuidado —sino castizo al menos preciosista—[,] el lenguaje que demuestra el buen gusto, porque escribir bien se consideraba patrimonio de los escritores; el lenguaje con el que se pronunciaban discursos y se escriben informes y ensayos. En Francia sucede lo mismo: desde Balzac hasta André Gide o Valéry, pasando por Flaubert y los hermanos Goncourt, el escritor, el novelista es el artífice del lenguaje, el preservador, conservador de su armonía y de su belleza, de su corrección y de su calidad¹⁴⁰⁴.

Le développement se poursuit dans un registre didactique qui pose une question rhétorique (« ¿cuál de ellos utilizar? ») dans la mesure où Ribeyro a déjà fait son choix. L'argument de la fréquence est évoqué au nom d'une tradition historique qui appuie la justification à venir (« Un examen sucinto de los últimos cien años de la literatura en español y francés lo demuestra ») : en invoquant des autorités espagnoles classiques ancrées au XIX^{ème} siècle, Clarín et Galdós, Ribeyro associe clairement le langage écrit au « bon goût » (« el lenguaje cuidado —sino castizo al menos preciosista—[,] el lenguaje que demuestra el buen gusto »), rejoignant par ailleurs un lieu commun conservateur selon lequel la pureté linguistique de l'espagnol ne se trouverait qu'en Castille. De plus, cette langue est polyvalente et universalisable (« el lenguaje con el que se pronunciaban discursos y se escriben informes y ensayos »), donc classique, comme l'étaient les « bonnes manières » qui lui auraient permis de dialoguer avec un « oligarcho corrompu » dans *Prosas apátridas* en 1975¹⁴⁰⁵ : la traditionalité qu'elle recèle est un héritage commun que l'état et l'école contribuent à canoniser comme un outil de communication transversal.

Cependant, selon Ribeyro, c'est en France que ce « bon goût » acquiert une inflexion conservatrice dans la mesure où il existerait une conscience commune qui se représente le langage comme un patrimoine dont les romanciers ont assumé le devoir de « préserver la qualité et la beauté » : « [En Francia] el novelista es el artífice del lenguaje, el preservador, conservador de su armonía y de su belleza, de su corrección y de su calidad »¹⁴⁰⁶. Cette définition traditionaliste de la langue littéraire en 1973 contient une part de vérité historique, tout en étant éloquente à propos de l'identification de Ribeyro avec le classicisme français

¹⁴⁰⁴ *Id.*, « Las alternativas del novelista » [Paris, 1973], *La caza sutil*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁴⁰⁵ Voir *id.*, *Prosas apátridas (completas)*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁴⁰⁶ *Id.*, « Las alternativas del novelista » [Paris, 1973], *La caza sutil*, *op. cit.*, p. 103

moderne. En effet, comme le rappelle Gilles Philippe dans *Le rêve d'un style parfait* (2013), la recherche contemporaine d'une écriture qui conserve les vertus esthétiques (« armonía », « belleza ») et grammaticales (« corrección », « calidad ») du français, remonte à la charnière du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, car cette quête passe par un « culte de la “ nudité ”, de la “ pureté ” et de la “ pauvreté ” qui sera prêté à la NRF [mais qui s'enracine dans] l'affirmation d'une simplicité et d'une clarté proprement françaises, largement revendiquées depuis que la défaite de 1870 a fait du vague et du compliqué le propre du style germanique et les a érigés en valeurs antinationales »¹⁴⁰⁷ : autrement dit, Ribeyro suggère de nouveau une association entre pérennisation et atticisme, conformément à ses lectures de Maupassant qui, comme nous l'avons vu, trouvait aussi cette même correspondance chez Flaubert selon Paul Bourget¹⁴⁰⁸.

Parmi les modèles du « bon goût » littéraire, qu'il fréquente dès son adolescence¹⁴⁰⁹, Ribeyro accorde une place de choix à Maupassant, auquel il consacre un hommage en juillet 1993 sous forme de « flânerie » baudelairienne en s'intéressant à ses amours avec Maria Bashkirtseff¹⁴¹⁰, mais surtout une traduction très personnelle¹⁴¹¹ en espagnol d'*Une partie de campagne* (1881), publiée la même année à Lima, qu'il accompagne d'un prologue à l'occasion du centenaire de sa disparition avec le concours du Ministère français des affaires étrangères.

Comme le démontre très justement Gersende Camenen, le choix de ce traducteur confirme la reconnaissance d'une filiation classique aussi bien de Ribeyro à l'égard de

¹⁴⁰⁷ PHILIPPE, Gilles, *Le rêve d'un style parfait*, Paris, PUF, 2013, p. 95.

¹⁴⁰⁸ « Il lui parut qu'une phrase bien faite présente une sorte de caractère indestructible et qu'elle existe d'une existence supérieure à l'universelle caducité » (BOURGET, Paul, « Gustave Flaubert » [1882], *Essais de psychologie contemporaine*, Éd. A. Guyaux, Gallimard, 1993, p. 106-107, cité par PHILIPPE, Gilles, *Le rêve d'un style parfait*, Paris, PUF, 2013, p. 25).

¹⁴⁰⁹ « Por mi parte debo confesar que soy un admirador de larga data de Maupassant, cuyos primeros cuentos leí cuando tenía trece o catorce años. Ellos me impresionaron profundamente y puedo decir que mi predilección por el cuento se debe en gran parte a esas lecturas tempranas » (RIBEYRO, Julio Ramón, « Maupassant y el cuento », prologue à MAUPASSANT, Guy de, *Paseo campestre y otros cuentos*, traduction et prologue de Julio Ramón Ribeyro, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1993, p. 8).

¹⁴¹⁰ Voir RIBEYRO, Julio Ramón, « Guy de Maupassant y María Bashkirtseff: el imposible encuentro », dans MARTOS, Marco, RIBEYRO, Julio Ramón, SOLOGUREN, Javier, SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo et ARÉVALO, Miguel Ángel, *El hechizo de Maupassant*, Lima, Editora Los Olivos, 1993, p. 19-31.

¹⁴¹¹ Pour avoir un aperçu plus approfondi des modifications introduites par Ribeyro, ainsi que sur le rôle que joue la figure du double dans sa traduction, nous nous appuyons notamment sur les travaux de Gersende Camenen : « En el prólogo de presentación explica que su selección obedece a su lectura personal de Maupassant y a su propia concepción del cuento, lo que resume en una fórmula que subvierte la cronología de la historia literaria, pretende invertir los papeles entre original y traducción, maestro y discípulo: “He escogido cuentos ribeyrianos teñidos de Maupassantismo” » (CAMENEN, Gersende, « “ He escogido cuentos ribeyrianos teñidos de Maupassantismo ”: Julio Ramón Ribeyro traductor de Maupassant », in BAUDRY, Paul et SALAZAR, Ina, *El botín de los años inútiles: nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro*, op. cit., p. 181).

Maupassant que des prestigieux coauteurs qui la légitiment dans l'espace littéraire en lui confiant cette tâche (Marco Martos, Javier Sologuren, Ricardo Silva-Santisteban, Miguel Ángel Arévalo): « El marco ideológico de la veneración por el clásico está claramente expuesto. Se trata de brindar a un lectorado letrado lo mejor de una tradición extranjera y universal mediante un prestigioso intérprete nacional, Ribeyro. Así la admiración por el clásico extranjero es acompañada y matizada por la expresión de cierto orgullo nacional: no se trata de una veneración servil hacia el clásico extranjero, sino del acto de una noble hospitalidad entre pares »¹⁴¹². Ainsi, par un effet de proximité symbolique, il semblerait que Ribeyro, le classique national, soit digne de figurer au même titre que Maupassant dans le panthéon des classiques universels, rapprochement d'autant plus vraisemblable qu'il se pose en disciple admiratif dans son prologue: « Cuando se habla del cuento en términos universales uno de los primeros nombres que nos viene a la mente es el de Guy de Maupassant. Es que Maupassant, cumplido un siglo de su muerte, sigue siendo el cuentista por antonomasia, la referencia obligada de la que se parte para discurrir sobre el género »¹⁴¹³

Comme le remarque toujours Camenen, la question du « bon goût », à la fois idéal esthétique et social du classique, est suggérée dès la couverture qui utilise plusieurs stéréotypes du raffinement français pour signifier au lecteur lettré l'excellence des pages canoniques qu'il s'apprête à lire: « Los valores transmitidos tampoco dejan lugar a dudas: excelencia, placer de la lectura, buen gusto. O por lo menos cierta idea del buen gusto: la ilustración de la tapa (un busto de mujer subrayado por un delicado corsé y coronado por un emblema que representa dos *putti* alados con una cenefa en las manos) reproduce un estereotipo de lo francés: la mujer fácil (desde la cortesana hasta la *cocotte* decimonónica), el erotismo explícito »¹⁴¹⁴. Ce paratexte a donc pour fonction d'encoder un idéal socio-esthétique autour d'une certaine idée de la langue comme support d'une tradition de l'élégance qui se perpétue par l'utilisation d'un nombre réduit de figures rhétoriques pour obtenir un effet maximal: « Maupassant no pretendió nunca ser un gran estilista y su prosa puede parecer pobre, comparada con la de algunos de sus contemporáneos. Los hermanos

¹⁴¹² *Ibid*, p.180.

¹⁴¹³ RIBEYRO, Julio Ramón, « Maupassant y el cuento », prologue à MAUPASSANT, Guy de, *Paseo campestre y otros cuentos*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴¹⁴ CAMENEN, Gersende, « “He escogido cuentos ribeyrianos teñidos de Maupassantismo”: Julio Ramón Ribeyro traductor de Maupassant », in BAUDRY, Paul et SALAZAR, Ina, *El botín de los años inútiles: nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro*, *op. cit.*, p. 180.

Goncourt, en particulier, la comparaban a la prosa de cualquier escribiente. Otros en cambio, como Zola, admiraron su concisión y claridad que enlazaban con la mejor tradición — Montaigne entre otros— de la prosa clásica francesa. En todo caso fue una prosa perfectamente adecuada a la naturaleza de sus textos, una prosa funcional, mucho más moderna que la preciosista de la que se ufanaban sus detractores »¹⁴¹⁵.

En effet, la véritable modernité de Maupassant selon Ribeyro repose sur son actualisation de la tradition classique française qui se caractérise par sa fonctionnalité (« una prosa funcional »). Face à la prose précieuse des frères Goncourt, sa technique est valorisée par son adéquation au sujet traité (« parfaitement adecuada a la naturaleza de sus textos »), conformément à sa critique du technicisme comme gage de modernité, par exemple, dans son article « Las alternativas del novelista » (1970) : « La técnica siempre ha preocupado a los novelistas pero en los últimos años esta preocupación se ha exacerbado, hasta el punto que ha pasado muchas veces a convertirse en un fin en sí misma no en un instrumento al servicio de algo que la trascienda »¹⁴¹⁶. De même, comme le souligne Camenen en s'appuyant sur les travaux de Philippe Gilles, l'impression de « pauvreté » chez Maupassant constitue le revers de sa « concision » et de sa « clarté » pour Ribeyro qui suit le raisonnement du classicisme moderne français qui se construit entre 1850 et 1914 autour d'un idéal de lisibilité¹⁴¹⁷. Dans les années 1880, suite à la défaite française lors de la guerre franco-allemande (1870-1871), qui alimente d'ailleurs des récits aujourd'hui canoniques tels que *Boule de suif* (1880), le pessimisme national prône une renaissance linguistique à tel point que Zola, par exemple, souhaite un retour à Boileau pour contrecarrer le maniérisme étranger attribué à l'envahisseur. Cet imaginaire se cristallise enfin dans sa dimension canonique grâce à *L'Art de la prose* (1909) de Gustave Lanson qui distingue la bonne (Montaigne) de la belle écriture (Goncourt) : la « bonne », celle de Montaigne, de Maupassant et, par filiation classique, celle

¹⁴¹⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, « Maupassant y el cuento », prologue à MAUPASSANT, Guy de, *Paseo campestre y otros cuentos*, op. cit., p. 11-12.

¹⁴¹⁶ Id., « Las alternativas del novelista » [Paris, 1973], *La caza sutil*, op. cit., p. 107.

¹⁴¹⁷ Par la suite, comme le remarque François Chaubet, le « classicisme moderne » français adopte une nouvelle inflexion à l'issue de la Première Guerre mondiale : « [Le classicisme modernisé] peut recouvrir un classicisme “ intérieur », poétique (Cocteau, Giraudoux) ou psychologique (Drieu la Rochelle, Morand), ou un classicisme plus “ extérieur », fasciné par la fonctionnalité mise en jeu dans les produits de la civilisation industrielle. En effet, la forme dominante revêtue par la modernité esthétique dans les années 1920, aussi bien dans l'esthétique quotidienne que dans les œuvres d'art, fut celle de la fonctionnalité et du dépouillement » (CHAUBET, François, *Histoire intellectuelle de l'entre-deux-guerres : culture et politique*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2006, p. 68).

de Ribeyro, serait celle qui aspire d'abord à nommer le monde pour s'interroger ensuite sur les moyens techniques d'y parvenir.

L'ensemble de ces constantes poétiques qui aspirent à un classicisme moderne indissociable d'un idéal de « bon goût » se construisent, comme c'est souvent le cas pour Ribeyro, dans une dynamique d'attrance et de rejet. En effet, la quête d'un modèle linguistique qui renvoie à l'univers des belles-lettres implique aussi l'existence d'un espace imaginaire normé par la Tradition, dont l'accès, semble-t-il, est réservé aux « dignes héritiers » d'un savoir de classe. Par conséquent, il est logique que le désir de « bon goût » produise dialectiquement des critères et des figurations de son contraire, le « mauvais goût », dans la mesure où ces antihèses servent à renforcer le bien-fondé du classique comme un lieu de pouvoir autour des notions de centralité et de légitimité : ainsi, les concepts de bon et de mauvais, ou bien de beau et de laid, renvoient à l'opposition esthétique entre classique et baroque, mais surtout à une opposition d'ordre social entre dominant et dominé (ou sulbaterne). Si Ribeyro est le « conservateur », au sens fort du terme, qui plus est « légitime » du « bon goût », quiconque essaye de s'emparer ou, à défaut, d'imiter la Tradition qu'il présuppose, est soit méprisé soit ridiculisé au nom de sa « huachafería ». L'étymologie de ce péruanisme a fait l'objet de longues recherches lexicographiques de la part de la linguiste Martha Hildebrandt qui, dans son *Diccionario de peruanismos* (2013), le définit ainsi :

En nuestra habla familiar *huachafo* tiene el sentido aproximado de “cursi”. En uso sustantivo predomina el femenino: *huachafa* es la mujer de mal gusto, sobre todo en el vestir, y *huachafita* es la muchacha de origen modesto que presume de una situación social y económica que no tiene. *Huachaferío* es el conjunto de gente de medio pelo o de mal gusto; *huachafería*, que hoy equivale a *cursilería*, se ha usado también como nombre colectivo. *Huachafero* es el hombre de nivel social superior que frecuenta la compañía de *huachafitas*. *Huachafoso* y *huachafosa* son más o menos sinónimos de *huachafo* y *huachafa*. Menos se emplea el aumentativo *huachafón*, *-a*; mucho, los superlativos *huachafísimo*, *-a* y *huachafosísimo*, *-a*. *Huachafearse* algo es hacerse común, vulgarizarse »¹⁴¹⁸

La signification de ce terme renvoie à un jugement esthétique sous-tendu par des préjugés sociaux que l'on utilise pour qualifier le comportement de la personne qui cherche à se montrer comme appartenant à un milieu social plus élevé, c'est-à-dire, qui est dans l'imitation de leurs « formes », comme les arrivistes que Ribeyro décrit dans le bar des ouvriers (« muchacha de origen modesto que presume de una situación social y económica

¹⁴¹⁸ HILDEBRANDT, Martha, « Huachafo », *Peruanismos*, Lima, Espasa, 2013, p. 257.

que no tiene »). Ainsi, d'un point de vue sociologique, il apparaît que l'usage classiste de cet adjectif a aussi une fonction coercitive et conservatrice dans la mesure où il stigmatise la mobilité sociale comme une transgression de l'ordre postcolonial. Cependant, cette définition plutôt répandue est nuancée par Mario Vargas Llosa en 1983 : « Huachafería es un peruanismo que los vocabularios empobrecen describiéndolo como sinónimo de cursi. En verdad, es algo más sutil y complejo, una de las contribuciones del Perú a la experiencia universal [...]. La cursilería es la distorsión del gusto. Una persona es cursi cuando imita algo — el refinamiento, la elegancia — que no logra alcanzar, y, en su empeño, rebaja y caricaturiza los modelos estéticos »¹⁴¹⁹. Le sens qu'il attribue à « cursi » rejoint celui de Hildebrandt comme une imitation maladroite et par conséquent risible des usages sociaux car Vargas Llosa réserve « huachafería » pour englober un spectre sémantique plus complexe : « La huachafería no pervierte ningún modelo porque es un modelo en sí misma; no desnaturaliza patrones estéticos sino, mas bien, los implanta, y es, no la réplica ridícula de la elegancia y el refinamiento, sino una forma propia y distinta —peruana— de ser refinado y elegante »¹⁴²⁰. Ainsi, il est clair que le terme en soi traduit un faisceau de valeurs sociales en lice puisque, dans l'acception de « cursi », il s'agit d'une reproduction de manières qui tombe dans la caricature, c'est-à-dire d'un groupe subalterne qui s'efforce d'incorporer les codes du dominant qui, à son tour, l'en « empêche » par cette attaque verbale ; et, dans l'acception de « huachafo » proposée par Vargas Llosa, il s'agit d'une façon d'être au monde qui s'affirme dans l'originalité de ses codes esthétiques.

À ce propos, dans ce même article, « ¿Un champancito, doctorcito? » (1983), Vargas Llosa ne manque pas de signaler que s'il y a bien un écrivain péruvien qui n'est *jamais* « huachafo », c'est bien Ribeyro : « Hay poetas que son huachafos a ratos, como Vallejo, y otros que lo son siempre, como José Santos Chocano, y poetas que no son huachafos cuando escriben poesía y sí cuando escriben prosa, como Martín Adán. Es insólito el caso de prosistas como Julio Ramón Ribeyro, que no es huachafo jamás, lo que tratándose de un escritor peruano resulta una extravagancia ». Cette appréciation ne fait que confirmer l'intériorisation de l'idéal linguistique du « bon goût » dans l'œuvre ribeyrienne puisque Vargas Llosa se réfère uniquement à la dimension formelle de son écriture. Mais, à lire entre les lignes, et comme le suggère le psychanalyste Jorge Bruce que nous avons interviewé en septembre

¹⁴¹⁹ VARGAS LLOSA, Mario, « ¿Un champancito, doctorcito? » [03/12/83], *ABC*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴²⁰ *Ibid.*

2014 à Lima, ce qui ressemble à un compliment, en fait, ne l'est pas : « Vargas Llosa dijo que era un autor “decoroso”, sabiendo perfectamente que esa frase era lo que le iba a doler. En su artículo sobre la huachafería [...] excluye a Julio Ramón. Yo le comenté que Vargas Llosa había escrito ese comentario sobre él [...] y me contestó: “Lo que pasa es que para Mario eso es un defecto”. Y Julio tenía razón. Parecía un cumplido pero no lo es [:] fue una manera de decirle que era demasiado decoroso. Creo que se le puede achacar que nunca se embarra. [...] Julio es muy *proper* en su lenguaje. A mí a veces me parece demasiado. Me gusta su escritura y me causa admiración esta elegancia pero jode la falta de cochinada, de jerga »¹⁴²¹. Bien que Ribeyro utilise parfois de l'argot, comme dans « El próximo mes me nivelo » (1969), il est vrai que la familiarité est plutôt exclue d'un ensemble fictionnel non « huachafo » comme s'il s'agissait à nouveau de bannir aussi une saleté formelle (« cochinada ») qui renvoie à la subalternité dénigrée de sa mère.

Cependant, plutôt que de savoir si Ribeyro est « huachafo » ou pas, ce qui nous intéresse c'est de mettre en lumière son rapport à cette catégorie socio-esthétique qui constitue l'antithèse dialectique du « bon goût » afin de donner quelques exemples où elle révèle un affrontement de valeurs qui renvoie à son rôle dans la conservation de la Tradition. Si nous suivons l'acceptation de « huachafo » comme « cursi » sur laquelle tombent d'accord Hildebrandt et Vargas Llosa, à savoir une imitation ridicule des manières appartenant au groupe des dominants, l'exemple d'« Alienación » (1975) s'impose car, selon Peter Elmore : « Ribeyro introduce, a través del protagonista [...] un matiz en el tipo humano (y urbano) del huachafo, ya que Bobby López calca empecinadamente un modelo prestigioso que no se origina en la clase dominante local, sino en la potencia hegemónica del hemisferio »¹⁴²².

Dans ce récit à propos du métis Roberto López qui veut s'appropriier les codes sociaux des « gringos » pour plaire à la belle et « blanche » Queca, une première occurrence va dans le sens que tous deux soulignent : « Las decepciones, en general, nadie las aguanta, se echan al saco del olvido, se tergiversan sus causas, se convierten en motivo de irrisión y hasta en tema de composición literaria. Así el chancho Gómez se fue a estudiar a Londres, Peluca Rodríguez escribió un soneto realmente cojudo, Armando Wolff concluyó que Queca era una huachafa y Lucas Tramontana se jactaba mentirosamente de habérsela pachamanqueado

¹⁴²¹ Voir annexe D4.

¹⁴²² ELMORE, Peter, *El perfil de la palabra*, op. cit., p. 216-217.

varias veces en el malecón »¹⁴²³. Si Queca est une « huachafa » pour Armando Wolff, c'est parce qu'elle a cessé d'attiser le désir de ces adolescents qui appartiennent à un milieu modeste en préférant la compagnie du blond Billy Mulligan dont le père travaille au consultat des États-Unis : son besoin d'ascension sociale la rend tout aussi ridicule. Mais la perception de la « huachafería » n'est pas seulement le fait des personnages qui reproduisent finalement le maillage de valeurs sociales de la société historique à laquelle ils renvoient, car le narrateur, derrière lequel se trouve Ribeyro, critique également la maladresse de Roberto López sur fond de classisme :

En la cazuela de los cines de estreno pasó tardes íntegras viendo en idioma original *westerns* y policiales. Las historias le importaban un comino, estaba solo atento a la manera de hablar de los personajes. Las palabras que lograba entender las apuntaba y las repetía hasta grabárselas para siempre. A fuerza de rever los films aprendió frases enteras y hasta discursos. Frente al espejo de su cuarto era tan pronto el vaquero romántico haciéndole una irresistible declaración de amor a la bailarina del bar, como el gángster feroz que pronunciaba sentencias lapidarias mientras cosía a tiros a su adversario [...]. Así creyó descubrir que tenía un ligero parecido con Alan Ladd, que en un *western* aparecía en *blue jean* y chaqueta a cuadros rojos y negros. En realidad solo tenía en común la estatura y el mechón de pelo amarillo que se dejaba caer sobre la frente. Pero vestido igual que el actor se vio diez veces seguidas la película y al término de ésta se quedaba parado en la puerta, esperando que salieran los espectadores y se dijeran pero mira, qué curioso, ese tipo se parece a Alan Ladd. Cosa que nadie dijo, naturalmente, pues la primera vez que lo vimos en esa pose nos reímos de él en sus narices¹⁴²⁴.

La « huachafería » de cet amoureux éconduit qui, malgré le refus de Queca, s'obstine à vouloir devenir le double de Mulligan, s'articule autour d'un mimétisme maladroit par rapport à un référent prestigieux, à savoir l'imaginaire des westerns, qui condense une image méliorative de la blancheur et de la masculinité, ainsi que plusieurs qualités idéalisées telles que l'assurance, l'esprit d'aventure et le pouvoir de séduction. Le texte signifie l'altérité valorisante de ces référents par des italiques (« *western* », « *blue jean* ») comme s'il s'agissait de conserver leur étrangeté fantasmatique : ce modèle nord-américain est convoité par le personnage qui souhaiterait l'incorporer à sa personne — au sens fort du terme puisque sa transformation est aussi physique — alors cette typographie suggère la dimension « inassimilable » de ce projet qui demeure toujours une extériorité culturelle. Insensible à cet

¹⁴²³ RIBEYRO, Julio Ramón, « Alienación (*cuento edificante seguido de breve colofón*) » [1975], *La palabra del mudo*, II, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴²⁴ *Ibid.* p. 108.

obstacle, Roberto López persiste à vouloir intégrer une identité étrangère mais ses efforts sont rapportés sur un registre hyperbolique (« tardes íntegras », « rever los films », « diez veces seguidas »), comme si le narrateur s'évertuait à souligner leur inutilité.

En effet, comme les arrivistes que Ribeyro critique dans l'anecdote du bar des ouvriers dans *Prosas apátridas* (1975) — « [no se dan cuenta] que lo fácil es copiar las ideas, puesto que son invisibles, y no las maneras, lo que requiere una demostración permanente que los expone generalmente al ridículo »¹⁴²⁵ —, cet homme singe des manières ou des formes plutôt que des contenus (« Las palabras que lograba entender las apuntaba y las repetía hasta grabárselas para siempre »). Par ailleurs, la carnavalisation autour du ridicule de son déguisement (« vestido igual que el actor se vio diez veces seguidas la película ») vient s'ajouter au ridicule de l'illusion identitaire que le narrateur souligne sans cesse. En effet, les marques d'ironie (« creyó descubrir », « ligero parecido ») introduisent une distance esthétique mais surtout sociale entre un « nous », le narrateur (Ribeyro) et ses camarades, et un « il » subalterne. La domination discursive, esthétique et sociale, s'opère dans la hiérarchie tacite de cette opposition : d'une part, comme le démontre Adriana I. Churampi Ramírez¹⁴²⁶, le « nous » des dominants apparaît dans la première personne du pluriel « vimos » qui s'efforce de freiner la mobilité sociale de cet imposteur. La légitimité de classe qu'ils revendiquent les situe dans une position de force qui leur permet de déceler socialement le vrai du faux : l'expression « en realidad » et l'adverbe « naturalmente » traduisent leur pouvoir d'établir un niveau de réalité par rapport auquel se mesure la fausseté esthético-sociale.

Cette façon de mettre à distance le « huachafo » pour faire ressortir ses travers et ainsi, fantasmatiquement, barrer le chemin à ces altérités subalternes qui tâchent de s'appropriier ou, à défaut, de mimer maladroitement la Tradition, constitue la principale tendance discursive chez Ribeyro pour y résister, comme le remarque Peter Elmore : « En todo caso, la vocación mimética y el propósito de escalar socialmente que distinguen al personaje no merecen la indulgencia del narrador, sino más bien su desdeñosa censura: a diferencia de los demás personajes, Bobby López aparece exclusivamente como una criatura ridícula »¹⁴²⁷. Cette

¹⁴²⁵ RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)*, op. cit., p. 81-82.

¹⁴²⁶ Voir CHURAMPI RAMÍREZ, Adriana I., « El espejismo de los modelos de identidad: lectura de "Alienación" de Julio Ramón Ribeyro », *Espéculo: revista de estudios literarios*, n° 44, mars-juin, 14^{ème} année, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010 [Consulté le 04/02/15 dans : <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/canonlit.html>].

¹⁴²⁷ ELMORE, Peter, *El perfil de la palabra*, op. cit., p. 217.

« dédaigneuse censure » du narrateur, finalement, tend vers une représentation parodique du discours « huachafo » comme dans « El sargento Canchuca » (1992) :

*Señorita Mercedes: / Con el mayor respeto quisiera expresarle mi admiración por las prendas con que la ha adornado la madre naturaleza. Al verla bulle en mi corazón una dulce sensación de alegría y cuando estoy solo en casa mi alma se inunda de tristeza. ¿Aceptaría la amistad de un hombre humilde pero honrado? : Un admirador / P. S. Deposito un ósculo a sus pies*¹⁴²⁸.

Ce récit court, appartenant au recueil fortement autobiographique *Relatos santacrucinos* (1992), raconte l'histoire du sergent Canchuca, un infirmier qui travaille à l'École Militaire de Chorillos, que le père du narrateur embauche pour administrer des injections fortifiantes à ses enfants. Afin de se débarrasser de lui, ces derniers inventent une fausse histoire d'amour avec leur sœur, Mercedes, en lui envoyant des lettres qui imitent ce qu'ils imaginent être le style littéraire propre à ce subalterne. Comme le remarque Irene Cabrejos, « lo que está parodiado aquí es un habla remilgada, que tal vez tuvo su época de lucimiento entre las minorías altas en tiempos de antaño, pero que en el siglo XX resulta discriminatoriamente risible para dichas clases. Sin embargo, el grupo imitador creer estar hablando en forma elegante. En ese sentido, se encuentran relaciones entre esta actitud de imitación no paródica de lo que se considera lengua culta, con la literatura trivial [...] donde la tendencia es evitar la llaneza que la expresión simple lleva consigo y procurar formas rebuscadas que luego se convierten en estereotipos de este tipo de literatura »¹⁴²⁹.

En effet, de nouveau, une distance socio-esthétique s'installe comme si le narrateur voulait rabaisser l'intention discursive de celui qui cherche à utiliser des formules recherchées appartenant à une préciosité surannée, sans être conscient qu'il s'agit d'un discours aussi connoté par ignorance de la Tradition : le recours à certains poncifs du romantisme (« bulle en mi corazón »), voire à une certaine facilité métaphorique (« mi alma se inunda de tristeza »), sont d'autant plus ridicules (pour le narrateur) que l'exemple apparaît avec un retrait à la ligne et en italiques pour signifier qu'il s'agit d'une citation dont le narrateur ne cautionne pas la légitimité esthétique-sociale. Finalement, comme pour « Alienación » (1975), le pluriel classiste réapparaît pour confirmer la fonction discriminante de la « huachafería » lorsqu'elle s'exerce du dominant vers le dominé : « Naturalmente que no hizo nada, ni nosotros lo

¹⁴²⁸ RIBEYRO, Julio Ramón, « El sargento Canchuca » [1992], *La palabra del mudo*, II, *op. cit.*, p. 422. Les italiques sont dans le texte.

¹⁴²⁹ CABREJOS, Irene, « Cuando Ribeyro hace reír. El humor en *Relatos santacrucinos*, “Solo para fumadores” y “Ausente por tiempo indefinido”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, *op. cit.*, p. 214.

esperábamos. Se trataba ya de un divertimento ente nosotros y nadie más, de una representación estrictamente familiar, que continuó aún, pues seguimos enviándole cartas a mi hermana, carta vez más ardientes y huachafas o llamándola por teléfono para cantarle boleros aún más huachafos, con exagerada voz de sargento serrano y sentimental »¹⁴³⁰.

L'idée même de jeu suggère que cette fratrie bourgeoisie possède une distance critique à l'égard du code linguistique que le subalterne n'a pas : en parodiant intentionnellement un discours qui ignore sa dimension parodique, le « nous » se rassure dans sa supériorité par rapport à la connaissance du « bon goût » et de la Tradition car il est en mesure de moquer le dominé. Ainsi, ces figurations de l'antivaleur de la « huachafería » dessinent en creux un imaginaire conservateur tant sur le plan littéraire que social qui définit l'idiotopie de Ribeyro. Cependant, dans la mesure où le « mauvais goût » constitue l'un des avatars de la subalternité maternelle refoulée et dénigrée au profit d'une identification valorisante avec l'héritage paternel autour du « bon goût » classique, malgré son rejet de la « huachafería », la personnalité de Ribeyro est bien composée par de double apport paternel *et* maternel : pour le confirmer, il suffit de constater le nombre de cassettes de boléros « huachafos » exposées en 2013 à la Casa de la Literatura que Ribeyro possédait... comme le sergent Canchuca.

¹⁴³⁰ RIBEYRO, Julio Ramón, « El sargento Canchuca » [1992], *La palabra del mudo*, II, *op. cit.*, p. 422.

CONCLUSION PARTIELLE À LA TROISIÈME PARTIE

D'un point de vue ontologique et psychanalytique, nous avons vu qu'être ce classique implique, d'abord, une mise en scène de l'amont biographique pour construire un déterminisme généalogique qui justifie la vocation scripturale de Ribeyro. En effet, les quelques fragments autobiographiques dont nous disposons construisent une destinée littéraire qui pose Ribeyro en tant qu'héritier d'un patrimoine social et symbolique. Testateur, passeur et pédagogue, son père, Julio Ramón Ribeyro Bonello, lui transmet un devoir de pro-création qui consiste à susciter un engagement à l'égard de la tradition familiale que Ribeyro fils se doit de réaliser en devenant écrivain mais aussi de conserver sur le plan social, malgré le déclassement qu'ils subissent.

Pour échapper à cette lourde responsabilité à l'égard de ses ancêtres et de son milieu d'origine, Ribeyro a recours à un imaginaire « fin de race » en se posant comme un héritier incapable et stérile : aussi bien sa tendance à la détotalisation que son départ en Europe constituent autant de tentatives pour ne pas avoir à assurer cette continuité imposée. Cependant, c'est en Europe que, épris d'un fort sentiment de culpabilité à l'égard de sa famille qu'il ne peut aider matériellement, Ribeyro convoque l'image surmoïque de son père comme figure de droiture morale mais aussi, par extension, de l'orthodoxie comme modèle littéraire que l'on retrouve dans sa prédilection antimoderne pour les classiques français. Dès lors, en honorant la mémoire paternelle par la pratique d'un conservatisme formel, il réussit à compenser le déclassement social des Ribeyro par un reclassement symbolique en tant qu'écrivain paradigmatique.

Néanmoins, la réflexion sur le classique qui en découle tend vers une inflexion idéologique particulière, le conservatisme, qui est à comprendre au sens large d'un devoir de préservation de la tradition à laquelle Ribeyro se rattache à l'issue du processus symbolique précédent. En effet, héritier cette fois-ci volontaire d'une tradition littéraire et sociale, Ribeyro tâche de la protéger contre les aléas du présent. L'instabilité de la modernité est associée à la présence d'altérités subalternes menaçantes qui mettent en péril la perpétuation d'un patrimoine qui implique un savoir de classe. Ainsi, sur le plan parafictionnel et fictionnel, l'opposition axiologique entre « huachafería » et « bon goût » (classique) traduit un conflit de valeur dans lequel Ribeyro s'efforce de s'imposer en dominant.

CONCLUSION GÉNÉRALE

À l'issue de nos travaux de recherche sur les réflexions et les inflexions du classique dans le corpus parafictionnel et la réception de Julio Ramón Ribeyro, il s'impose de proposer une vision synthétique des domaines, valeurs et enjeux qui ont trait à ce concept, afin de dégager son rôle pour une meilleure compréhension de son œuvre dans l'horizon de la littérature péruvienne et latino-américaine.

Dans un premier temps, nous nous sommes attelés à démontrer que la plupart des caractéristiques formelles et théoriques autour du classique que la *doxa* critique constate chez Ribeyro (misonéisme, clarté de la prose, respect de l'orthodoxie générique) constituent le produit d'une réflexion personnelle, dont on retrouve les traces dans le corpus parafictionnel, et non pas la manifestation d'un classicisme *ab origine*, sans profondeur causale. En effet, quant à la nature historique du classicisme ribeyrien, il est plus exact de parler de « produit », tant sur le plan spéculatif que formel, dans la mesure où il s'agit de l'aboutissement d'une dialectique conceptuelle qui, cependant, se définit par ses oscillations et ses contradictions. Par exemple, comment comprendre autrement que Ribeyro soit tenté par l'idéal totalisant et classique de l'unité organique puis attiré par des formes détotalisantes et postmodernes telles que le fragment ? Ce qui pousse Ribeyro vers la fascination et le rejet de l'actuel, simultanément ou successivement, c'est son rapport fluctuant à la modernité esthétique et historique.

Tantôt impétrant dans le champ littéraire péruvien, tantôt exclu du *boom* latino-américain entre autres par un certain conservatisme formel, il se rapproche et s'éloigne du présent esthétique sans que l'on puisse dater un tournant antimoderne, même si, dans cette négociation entre ses affinités et les exigences de l'à-présent, la tendance arrière-gardiste semble l'emporter. Néanmoins, il apparaît que celle-ci repose aussi sur des convictions précoces qui demeurent intactes tout au long de sa carrière telles que, par exemple, la croyance en des formes susceptibles de devenir pérennes (« las ideas pasan, la expresión queda »). Faut-il comprendre pour autant que ces certitudes échappent à la dialectique spéculative autour du classique ? À notre sens, il n'en est rien puisqu'il y a cheminement conceptuel *et* conservation des thèses initiales comme si Ribeyro empruntait des « chemins

immobiles » : l'intuition se transforme en conviction dès lors qu'il entraperçoit les leures de la modernité littéraire et parvient ainsi à des conclusions durables dès sa jeunesse.

Quelle modernité faut-il donc réserver à ce classique ? Conceptuellement, nous avons vu que modernité et classicisme s'opposent alors que *le* classique englobe la modernité, ou plutôt, les modernités dans la mesure où la transhistoricité de ce concept dépasse toute approche linéaire de l'histoire de la littérature. À ce propos, la modernité ribeyrienne est « paradoxalement » classique dans la mesure où elle s'appuie sur une capacité à mettre en perspective l'à-présent actuel par rapport à un ensemble plus vaste d'à-présents révolus. La conscience des circularités transhistoriques qui articulent l'histoire littéraire permet à Ribeyro de relativiser l'impératif d'originalité dans la mesure où ce dernier repose aussi sur un repère variable : le présent. Ainsi, en souscrivant à une Tradition qui atténue les diachronies et révèle les synchronies, Ribeyro devient contemporain des traditions qui ont formé sa sensibilité littéraire, en l'occurrence, autour d'un imaginaire atticiste. Restait à savoir, pourquoi rechercher les valeurs transcendantes qui y sont associées ?

Nous avons mis en évidence que son besoin de perdurance s'explique par une hyperconscience de la finitude humaine qui renvoie notamment à un épisode biographique et à une constante pathologique : la disparition inopinée de son père en 1946, malade en secret de tuberculose, ainsi que l'ulcère cancéreux qui le conduit à l'ablation partielle de son œsophage et de son estomac en 1973, le poussent à réfléchir sur une esthétique rédemptrice à même de garantir la perpétuation de sa personne historique. Ainsi, ses recherches spéculatives et formelles autour d'une littérarité perdurable tâchent de répondre à ce besoin de créer un lieu de sûreté contre l'oubli. En effet, comme s'il s'agissait d'actualiser la métaphore occidentale qui signifie l'éternité de l'art, le marbre, Ribeyro s'intéresse au chromatisme de l'or puis à celui du fer pour penser une littérature incorruptible face au temps. Plus tard, ces réseaux sémantiques se reconfigurent grâce à une antithèse où la brillance de l'or codifie les esthétiques de l'excès et où l'opacité du fer se rapporte à des qualités pérennisantes telles que la sobriété, créant ainsi un pôle repoussant et un pôle attirant qui organisent sa pensée autour du classique.

Par ailleurs, influencé par sa lecture des classiques français, modernes et anciens, la quête de cette sobriété est à comprendre avant tout comme une non-brillance qui valorise le polissage formel et le dépouillement du style car, dans la mesure où l'art littéraire est

indissociable de son affectation intrinsèque, la rhétorique discursive constitue une convention « au carré » : par conséquent, la meilleure façon d'assurer sa propre pérennisation par la forme consiste au contraire à ne pas escamoter ou encore à revendiquer sa conventionnalité. De plus, l'empreinte du classicisme engage aussi son rapport à l'idéal de totalité : l'aspiration vers des formes totalisantes telles que l'œuvre organique ou l'œuvre totale coexiste avec un intérêt et une pratique des formes détotalisantes telles que la partialité expressive ou le fragment, comme si le corpus parafictionnel témoignait à nouveau des tiraillements conceptuels que provoque l'actualisation de valeurs classiques dans la deuxième moitié d'un XX^{ème} siècle héritier du rupturisme des avant-gardes historiques.

Puis, dans un deuxième temps, nous nous sommes intéressés à l'articulation entre cette réflexion parafictionnelle sur le classique et les inflexions historiques, sociales et symboliques qu'elle a adoptées au Pérou, en Amérique latine et en Europe, afin de porter un nouvel éclairage sur la construction de Ribeyro en tant que classique dans la lignée des études sur la réception. Il est apparu, d'abord, que la classicité de Ribeyro dans son pays d'origine était aussi la résultante des institutions, des agents et des supports matériels mis en œuvre au cours d'un dialogue entre texte et contexte.

La teneur formelle classique de l'œuvre fictionnelle fut potentialisée grâce aux « lecteurs » au sens large qui se sont impliqués dans un jeu d'échanges canonisant autour de deux phénomènes concomitants : éclipsé en Amérique latine et en Europe par les inerties herméneutiques suscitées par le *boom*, notamment à cause de son antiexotisme, sa classicisation au Pérou pourrait sembler étonnante si l'on ne l'envisage pas comme une construction historique singulière. Celle-ci découle de son implication personnelle à distance grâce à sa correspondance avec son frère Juan Antonio, d'une tradition critique qui s'est évertuée à réévaluer son « échec » dans les années 1960, de l'institutionnalisation progressive de sa figure auctoriale grâce aux postes diplomatiques, d'un corpus iconographique capable de modéliser ses traits bio-bibliographiques, mais surtout de l'influence de l'école secondaire dans sa diffusion.

En effet, comme tout classique scolaire, l'œuvre de Ribeyro est instrumentalisée à des fins didactiques, restreignant le corpus à certains textes qui sont censés être représentatifs de sa production ou de l'esthétique qu'il « incarne ». Ainsi, le choix prédominant de textes néo-réalistes tels que « Los gallinazos sin plumas » (1955) encourage la transmission d'une image

partielle, réductrice et fort connotée de l'ensemble de l'œuvre. Le sondage au niveau national que nous avons réalisé *in situ* en septembre 2014, de même que notre étude de la didactisation des textes retenus dans les manuels scolaires, montrent que les enseignants de langue et de littérature s'appuient sur l'identification sociale des élèves avec les réalités dystopiques représentées dans ces récits courts afin de les amener vers une morale progressiste qui construit Ribeyro comme un classique « de gauche ». Cette caractérisation idéologique s'avère classicisante dans la mesure où l'exemplarité attribuée à l'œuvre fictionnelle justifie l'utilité sociale de son accès au panthéon et à l'imaginaire nationaux. Cependant, bien que cette canonisation scolaire singulière ait contribué à sa visibilité parmi le grand public, remarquons qu'elle recèle aussi des « pièges » : « auteur à dictées », jugé « facile » à cause de sa clarté formelle, Ribeyro paye le prix de sa « domestication » par l'appareil étatique.

Finalement, dans un troisième temps, nous avons analysé les implications ontologiques et idéologiques du classique chez Ribeyro en abordant, d'un point de vue sociocritique et psychanalytique, son rapport à la tradition.

En effet, dans « Ancestros » (1994), Ribeyro s'autoreprésente comme l'héritier d'une tradition intellectuelle familiale qu'il incarne dans son versant littéraire, notamment pour répondre à l'impossibilité de son père à devenir écrivain. Chargé donc de pro-crée, c'est-à-dire de prolonger la lignée et de produire une œuvre qui réalise cette vocation en sommeil depuis des générations, Ribeyro traverse un conflit poétique qui se traduit par un imaginaire « fin de race » : sa capacité à relayer la Tradition est mise à l'épreuve dans la mesure où il serait aussi l'héritier d'une défaillance congénitale. Par ailleurs, puisque le métier d'écrivain entre en conflit avec les attentes petit bourgeoises de son milieu d'origine, Ribeyro part en Europe pour réaliser cette vocation artistique qui l'éloigne de ses devoirs sociaux. L'isotopie de la culpabilité qui en découle révèle une nouvelle contradiction : être à Paris, c'est réaliser la vocation familiale et le rêve paternel d'être écrivain mais, en même temps, cela équivaut à s'engager dans une existence incertaine sur le plan matériel. En honorant la mémoire paternelle par la mise en pratique de l'orthodoxie esthétique qui caractérise ses lectures d'enfance autour du classique, Ribeyro rachète en quelque sorte son droit de réaliser sa vocation en dehors du Pérou.

Chargé de préserver ce patrimoine social et symbolique contre les aléas du présent, Ribeyro fait preuve d'un certain traditionalisme dans *La palabra del mudo* en ayant recours à

des avatars de la Tradition qui sont malmenés soit par les transformations de la modernité, soit par des altérités subalternes qu'il ressent comme menaçantes. En effet, la récurrence du schéma paranoïaque de l'invasion réactive certes le souvenir du déclassement familial mais elle construit aussi une opposition entre un centre à défendre et une périphérie dont il faut se protéger. Sur le plan social, ce centre renvoie au tronc familial des Ribeyro et, sur le plan symbolique, il condense de même l'orthodoxie formelle du classique : dans les deux cas, il s'agit d'un héritage indissociable d'un savoir dont Ribeyro estime être le détenteur légitime.

Ainsi, notre définition du conservatisme ribeyrien est à prendre au sens le plus strict, le plus proche de l'étymologie du verbe « conserver » : nous n'avons pas voulu démontrer l'existence d'une pensée réactionnaire — faire de Ribeyro un réactionnaire au sens politique serait un contre-sens —, mais la présence de constantes conservatrices, c'est-à-dire d'une axiologie personnelle qui tend à maintenir hors de toute atteinte destructive la Tradition avec laquelle Ribeyro s'identifie. Autrement dit, l'inflexion conservatrice du classique chez Ribeyro s'explique non pas par un apport idéologique exogène mais par son propre rapport aux traditions dont il finit par accepter de devenir le gardien.

Par conséquent, la prédilection de Ribeyro pour les valeurs et les formes du classique n'est aucunement le produit d'un intérêt intellectuel et artistique dissocié de sa problématique individuelle, notamment quant à la gestion de la Tradition. La recherche de formes pérennisantes permet certes de trouver une solution fantasmatique à l'imminence de sa mort, d'ailleurs toujours ajournée, mais elle résout aussi un conflit familial : en privilégiant une littérature susceptible d'accéder à une certaine pérennité, Ribeyro renoue avec l'univers esthétique du classique qu'il découvre grâce à son père et, en même temps, s'assure de pouvoir devenir un écrivain paradigmatique afin de réaliser la destinée familiale. Ainsi, au sein d'une économie symbolique et sociale, la rentabilité du classique est indiscutable. Cependant, du point de vue de la réception, Ribeyro a dû faire les frais du conservatisme formel qui découle de ce processus interne.

Même aujourd'hui, et contrairement à ce que peuvent soutenir certains admirateurs, Ribeyro n'occupe toujours pas une place à la hauteur de ses mérites et de l'intérêt de son œuvre fictionnelle et parafictionnelle dans le canon latino-américain. Sa classicité n'est reconnue que dans l'horizon d'un genre, le récit court. Cette spécification traduit une résistance à reconnaître la portée paradigmatique de son projet littéraire au même titre que

d'autres de ses contemporains : par exemple, Vargas Llosa est un classique latino-américain et universel sans que l'on restreigne la transcendance de son œuvre pour en faire uniquement un classique du genre romanesque. Néanmoins, sans que cela entame l'intérêt de sa production, c'est au Pérou que la classicité de Ribeyro se révèle et se consolide, même si l'institution scolaire tend à modéliser une inflexion archétypale et politique de ses préférences esthétiques. Sa classicité nationale a donc un prix, celui d'une caractérisation essentialisante qui le transforme en un auteur néoréaliste au détriment d'autres approches herméneutiques qui pourraient dynamiser la redécouverte d'une œuvre qui se débat entre pouvoir et devoir face à la transcendance.

BIBLIOGRAPHIE¹⁴³¹

1. CORPUS PARAFICTIONNEL DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

1.1. Articles de critique littéraire, filmographique et picturale

RIBEYRO, Julio Ramón, « Lima, ciudad sin novela » [1953], *La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, 1976.

—————, « El caso Françoise Sagan » [01/01/56], *La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, 1976.

—————, « Ernest Robert Curtius y la literatura francesa » [18/07/56], *La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, 1976.

—————, « Gustavo Flaubert y el Bovarismo » [1956], *La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, 1976.

—————, « El amor a los libros » [1957], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2006.

—————, « En torno a una polémica. Crítica literaria y novela » [28/12/58], *La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, 1976.

—————, « Realidad del film *Viva María* » [Lima, 17/12/65, *La Prensa*, 1965, p. 19], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2006.

—————, « Colina o la búsqueda de la luz » [1966], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2006.

—————, « Notas sobre *Paradiso*, Lezama Lima y Marcel Proust » [1968], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2006.

—————, « Epílogo de “Pasos a desnivel” » [05/68], *La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, 1976.

—————, « Problemas del novelista actual » [Paris, 1969, conférence à la Bibliothèque Nationale du Pérou, Lima, août 1971], *La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, 1976.

¹⁴³¹ Dans la mesure où les corpus ont fait l'objet d'une étude diachronique, ceux-ci sont présentés dans l'ordre chronologique. En revanche, les références critiques suivent un ordre alphabétique. Par ailleurs, la mention « Rédaction » apparaît lorsque l'auteur correspond à l'équipe de rédaction d'un journal : elle se répète si les journaux sont différents mais nous la remplaçons par un trait s'il s'agit du même périodique.

—————, « Arguedas o la destrucción de la arcadia » [1970], *La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, 1976.

—————, « Las alternativas del novelista » [1970], *La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, 1976.

—————, « Dos diaristas peruanos » [Paris, 12/74], *La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, 1976.

—————, « Prólogo a la tesis de Marc Vaille-Angles » [1974], *La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, 1976.

—————, « Dos diaristas peruanos » [1974], *La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, 1976.

—————, « Algunas digresiones en torno a *El otoño del patriarca* » [1975], *La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, 1976.

—————, « El taller de literatura potencial » [1977], *La caza sutil: ensayos y artículos de crítica literaria*, Lima, Editorial Milla Batres, 1976.

—————, « La alquimia, hoy » [1980], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2006.

—————, « Gracias, viejo socarrón », *Debate* [11/81], n° 11, Lima, 1981.

—————, « Elogio del adobe » [1982], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2006.

—————, « Los nudos de Pita » [1990], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2006.

—————, « Guy de Maupassant y María Bashkirtseff: el imposible encuentro », dans MARTOS, Marco, RIBEYRO, Julio Ramón, SOLOGUREN, Javier, SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo et ARÉVALO, Miguel Ángel, *El hechizo de Maupassant*, Lima, Editora Los Olivos, 1993.

1.2. Journal intime

RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso: diario personal (1950-1978)* [1992], Barcelone, Seix Barral, 2003.

1.3. Prose spéculative et autobiographique

RIBEYRO, Julio Ramón, *Prosas apátridas (completas)* [1975], Barcelone, Tusquets Editores, 1986.

—————, « Ancestros » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

—————, « Juegos de la infancia » [1994], in COAGUILA, Jorge, *Ribeyro: la palabra inmortal* [1995], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2008.

1.4. Correspondance

RIBEYRO, Julio Ramón, « Lettre à Wolfgang Luchting » [14/08/62], citée dans LUCHTING, Wolfgang, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971.

—————, « Lettre à Wolfgang Luchting » [05/06/62], citée dans LUCHTING, Wolfgang A., *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfort, Vervuert, 1988.

—————, « Carta del escritor Julio Ramón Ribeyro a Manuel Scorza, director de Populibros Peruanos » [01/06/65], *El Comercio* [08/07/65], Lima, 1965.

—————, « Lettre à Wolfgang A. Luchting » [Paris, 08/04/68], citée dans LUCHTING, Wolfgang A., *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971.

—————, « De una carta del autor al editor, el 15 de febrero de 1973 », placée en épigraphe de RIBEYRO, Julio Ramón, *La palabra del mudo*, I, Lima, Seix Barral, 2009.

—————, « Carta del 24 de septiembre de 1975 a Wolfgang A. Luchting », citée dans LUCHTING, Wolfgang A., *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfort, Vervuert, 1988.

—————, « Lettre à Wolfgang Luchting » [18/03/75], citée dans LUCHTING, Wolfgang A., *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfort, Vervuert, 1988.

—————, « Comentario al comentario al “Ropero...” », cité dans LUCHTING, Wolfgang A., « Ribeyro: El ropero, los viejos y la muerte », *Texto crítico: revista del centro de investigaciones lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana*, 3^{ème} année, n° 7, mai-août, Veracruz, 1977.

—————, « Cartas a Juan Antonio (153) » [Paris, 18/04/77], Lima, *Diario El Sol* [23/07/98], 1998.

—————, « Lettre à Luis Loayza » [01/09/78], citée par COAGUILA, Jorge, *Ribeyro: la palabra inmortal* [1995], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2008.

—————, « Lettre à Wolfgang Luchting » [Paris, 09/03/82], citée dans LUCHTING, Wolfgang A., *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfort, Vervuert, 1988.

—————, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1996.

—————, *Cartas a Juan Antonio (1958-1970)*, II, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1998.

1.5. Paratextes

RIBEYRO, Julio Ramón, « Maupassant y el cuento », prologue à MAUPASSANT, Guy de, *Paseo campestre y otros cuentos*, traduction et prologue de Julio Ramón Ribeyro, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1993.

—————, « Introducción » [Barranco, 1994], *La palabra del mudo*, I, Seix Barral, Lima, 2009.

—————, « Por qué escribo », in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

1.6. Interviews

RIBEYRO, Julio Ramón, interviewé par LA GACETA DE LIMA, « Discusión de la narración peruana » [1960], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* [1998], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

—————, « Reportaje a mí mismo » [1971], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2006.

—————, interviewé par CALVO, César, « Ribeyro, la anticipada nostalgia » [1971], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* [1998], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

—————, interviewé par LUCHTING, Wolfgang, « 11 preguntas a J.R. Ribeyro », *Textual: revista de artes y letras*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, n° 3, décembre, 1971.

—————, interviewé par CARNERO ROQUE, Germán, « Los escritores frente al poder » [16/07/71], *Caretas*, Lima, 1971.

—————, interviewé par VARGAS ROMERO, Óscar, « Cómo nació el caso Padilla-Vargas Llosa » [08/08/71], *Suceso*, supplément de *Correo*, Lima, 1971.

—————, interviewé par CAMPOS, Mario, « La palabra de Julio » [02/12/73], *Estampa: revista del diario Expreso*, Lima, 1973.

—————, interviewé par FARFÁN, Gerardo, « ¿Qué esperan para 1974? », Lima, *Suplemento*, 1973.

—————, interviewé par LÉVANO, César, « Ribeyro: el océano interior » [1973], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* [1998], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

—————, interviewé par TRINIDAD, Reynaldo, « La azotea de Julio Ramón » [1973], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* [1998], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

—————, interviewé par LUCHTING, Wolfgang, « Lo que dijo Ribeyro » [1975], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* [1998], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

—————, interviewé par LUCHTING, Wolfgang A., « El encanto de la burguesía es discreto », *Escritores peruanos: qué piensan, qué dicen*, Lima, Editorial Ecoma, 1977.

—————, interviewé par JOCHAMOWITZ, Luis, « No quiero ser ejemplo de nada » [1978], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* [1998], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

—————, interviewé par O'HARA, Edgar, « No soy un escritor marginal » [05/82], supplément *Artes y Letras de La República* [11/12/94], Lima, 1994.

—————, « Ribeyro habla de su obra » [1984], in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2006.

—————, interviewé par CÁRDENAS, Federico de, LEÓN FRÍAS, Isaac et RODRÍGUEZ LARRAÍN, Carlos, « El cine, la literatura y la vida » [1984], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* [1998], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

—————, interviewé par VARGAS ROMERO, Óscar, « Ribeyro de acuerdo con el Ministerio de Cultura » [22/04/85], *El Nacional*, Lima, 1985.

—————, interviewé par AMPUERO, Fernando, « El enigma de la transparencia » [1986], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* [1998], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

—————, interviewé par BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, ORTÍZ DE ZEVALLOS, Augusto, SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo et SARDÓN, José Luis, « Las letras nuestras de cada día » [1986], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* [1998], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

—————, interviewé par ROSAS, Patrick, « Las respuestas del mudo » [1987], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* [1998], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

—————, interviewé par MINARDI, Giovanna, « Una hora con Julio Ramón Ribeyro » [1988], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* [1998], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

_____, interviewé par ORELLANA, Carlos, « Ribeyro, Lima y un cigarrillo » [1988], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* [1998], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

_____, interviewé par AUSEJO, Lorena, « Protagonistas: Julio Ramón Ribeyro » [1993], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* [1998], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

_____, interviewé par COAGUILA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro: “Marx puede regresar” », *Suplemento Domingo, La República* [Lima, 27/06/93], Lima, 1993.

_____, interviewé par AHÓN, Valentín, « Entrevista a Julio Ramón Ribeyro: “Ganar un premio es como firmar un contrato” » [04/08/94], *El Comercio*, Lima, 1994.

_____, interviewé par BALCÁZAR, Juan Carlos, « Julio Ramón Ribeyro: otro galardón para el Perú » [07/08/94], *La Industria*, Trujillo, 1994.

_____, interviewé par CUETO, Alonso, « Julio Ramón Ribeyro: “El premio no va a cambiar mi vida” » [07/08/94], *El Dominical*, supplément d’*El Comercio*, Lima, 1994.

_____, interviewé par JURISTO, Juan Ángel, « Siempre luché contra el equívoco de considerar la literatura latinoamericana como barroca », *Urogallo: revista literaria y cultural*, n° 102, Madrid, novembre 1994.

_____, interviewé par WEISS, Jason, « Entrevista a Julio Ramón Ribeyro » [15/06/94], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

1.7. Manifestes politiques

RIBEYRO, Julio Ramón, « El poeta asesinado » [10/63], *Masa: círculo literario Javier Heraud*, 2^{ème} année, mai, n° 7, Lima, 1967.

RIBEYRO, Julio Ramón, ZAPATA, Milton Albán, LASKE, Sigfrido, RODRÍGUEZ, Humberto, RUIZ ROSAS, Alfredo, CAMINO, Federico, NEYRA, Hugo et VARGAS LLOSA, Mario, « Toma de posición » [Paris, 22/07/1965], citée dans VARGAS LLOSA, *Contra viento y marea*, III, Barcelone, Seix Barral, 1983.

RIBEYRO, Julio Ramón *et alii*, « ¡Basta ya! » [Lima, 20/02/92], manifeste publié dans *La República* [02/92], Lima, 1992.

RIBEYRO, Julio Ramón *et alii*, « ¡Basta ya! » [Lima, 20/02/92], manifeste publié dans *El Comercio* [28/02/92], Lima, 1992.

1.8. Ouvrages annotés et soulignés appartenant à sa bibliothèque personnelle

BLOCH-MICHEL, Jean, *Le présent de l'indicatif*, Paris, Gallimard, 1963.

DUMESNIL, René, *Gustave Flaubert : l'homme et l'œuvre*, Paris, Librairie Nizet, 1967.

DURRY, Marie-Jeanne, *Flaubert et ses projets inédits*, Paris, Librairie Nizet, 1950.

FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval*, commentées par Georges Normandy, Paris, Albin Michel, 1950.

FLAUBERT, Gustave, *L'éducation sentimentale*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1958.

—————, *L'éducation sentimentale*, Paris, La Bibliothèque Française, 1948.

—————, *La religión del arte (confidencias)*, prologue de Ricardo Saénz Hayes, Buenos Aires, Editorial Elevación, 1947.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Seuil, Coll. « Points », 1966.

GRACQ, Julien, *Préférences*, Paris, José Corti, 1961.

HAEDENS, Kléber, *Paradoxe sur le roman*, Paris, Grasset, 1964.

MONTAIGNE, *Essais, Livre premier*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1958.

MUSIL, Robert, *L'homme sans qualités*, I, Paris, Seuil, 1957.

—————, *Œuvres pré-posthumes*, Paris, Seuil, 1957.

PICON, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre : introduction à une esthétique de la littérature*, Paris, Gallimard, 1953.

RILKE, Rainer Maria, et GIDE, André, *Correspondance (1909-1926)*, Paris, Corrêa, 1952.

SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964.

1.9. Enregistrements radiophoniques et sonores

RIBEYRO, Julio Ramón, interview radiophonique par GIUDICELLI, Christian et VRIGNY, Roger, « Les matinées de France Culture » [Paris, 10/04/69], *France Culture*, Production ORTF, minutage : 10 H, 02 min., 35 s. — 10 H, 04 min., 17 s., [Consulté le 10/10/14 à l'Inathèque (n° de notice : PHD99209951)].

—————, interview radiophonique par PEYROU, Georges, « Un livre, des voix » [Paris, 17/04/69], *France Culture*, Production ORTF, minutage : 22 H, 32 min. 58 s. — 22 H, 36 min., 15 s., [Consulté le 11/10/14 à l'Inathèque (n° de notice : PHD99209422)].

—————, « Conferencia dictada en el auditorio del Banco Continental. Lima, 1984 », [Consulté le 29/07/15 dans : https://www.youtube.com/watch?v=X-OXNZcHU_Y].

2. CORPUS POUR L'ÉTUDE DE LA RÉCEPTION DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

2.1. Publications dans la presse à propos de Julio Ramón Ribeyro

SALAZAR BONDY, Sebastián, « Una universidad y el pueblo » [13/10/59], Lima, *El Comercio*, 1959.

—————, « Ribeyro, nueva perspectiva » [21/05/64], *El Comercio*, Lima, 1964.

RÉDACTION, « *Geniecillos invaden Lima* », *Expreso* [15/06/65], Lima, 1965.

—————, « *Los geniecillos dominicales en las calles desde el lunes* », *Expreso* [11/06/65], Lima, 1965.

SALAZAR BONDY, Sebastián, « Una nueva novela de Ribeyro » [04/07/65], Lima, *El Dominical*, supplément d'*El Comercio*, 1965.

SCORZA, Manuel, « Carta del señor Manuel Scorza a Julio Ramón Ribeyro » [10/07/65], *El Comercio*, Lima, 1965.

LÉVANO, César, « Peruanos en las barricadas de París » [11-21/11/69], *Caretas*, n° 406, Lima, 1969.

RÉDACTION, « Ribeyro y la maldición de los editores » [Lima, 14-28/08/69], *Caretas*, Lima, 1969.

ALZOLA CASTILLO, Julio, « Escritor Julio Ramón Ribeyro llegó a Lima » [25/11/73], *La Prensa*, Lima, 1973.

CARNERO ROQUE, Germán, « Julio Ramón Ribeyro: retorno triunfador » [20/11/1973], *Oiga*, Lima, 1973.

RÉDACTION, « Julio Ramón Ribeyro, esta tarde en Milla Batres a las 6. 00 », *El Comercio* [26/02/75], Lima, 1975.

RÉDACTION, « Ribeyro aún postula oficialmente al Premio Nacional de Literatura » [21/01/77], *La Prensa*, Lima, 1977.

RÉDACTION, « Ribeyro confirma renuncia » [13/02/77], *La Prensa*, Lima, 1977.

—————, « Ribeyro no retira aún su candidatura al Premio Nacional de Literatura » [03/02/77], *La Prensa*, Lima, 1977.

RÉDACTION, « *Santiago el Pajarero* de Ribeyro presenta mañana *La Alforja* », Lima, *La Crónica* [17/03/78], Lima, 1978.

ZAVALETA, Carlos Eduardo, « Ribeyro en francés » [27/12/81], *El Observador*, Lima, 1981.

BOURGEADE, Pierre, « L'important, c'est la rose : *Silvio et la Roseaie* de Julio Ramón Ribeyro », *Le Nouvel Observateur* [14/03/82], Paris, 1982.

LA TORRE, Alfonso, « ¿Atusparia es Ribeyro? », *La República* [18/06/82], Lima, 1982.

RÉDACTION, « Julio Ramón Ribeyro visitó a Barrantes » [18/05/84], *El Observador*, Lima, 1984.

RÉDACTION, « Emocionante multitud en torno al escritor Ribeyro » [29/04/84], *La Crónica*, Lima, 1984.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, « Ribeyro, Premio Nacional » [21/04/85], *El Dominical*, supplément culturel d'*El Comercio*, Lima, 1985.

RÉDACTION, « Alan y Julio Ramón ven ministerio » [11/06/85], *El Popular*, Lima, 1985.

RÉDACTION, « El merecido premio literario de Ribeyro » [15/04/85], *El diario de Marka*, Lima, 1985.

RÉDACTION, « Julio Ramón no será ministro » [20/05/85], *Oiga*, n° 228, Lima, 1985.

VARGAS LLOSA, Álvaro, « ¿Un ministerio de Cultura? » [20/05/85], *Oiga*, n° 228, Lima, 1985.

RÉDACTION, « Distinguen con la Orden del Sol a J. Ramón Ribeyro » [07/04/86], *El Comercio*, Lima, 1986.

RÉDACTION, « Cierra ocho embajadas y dejan sin cargo a escritor Ribeyro » [08/09/90], *El Nacional*, Lima, 1990.

AHÓN, Valentín, « El “boom” de Ribeyro: multitud concurrió presentación de libro » [18/06/92], *El Comercio*, Lima, 1992.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, « Ribeyro en España » [28/06/94], *El Comercio*, Lima, 1994.

—————, « Ribeyro en España » [28/06/94], *El Comercio*, Lima, 1994.

RÉDACTION, « Julio Ramón Ribeyro, premio Juan Rulfo de literatura » [03/08/94], *El País*, 1994 [Consulté le 10/03/13 dans : http://elpais.com/diario/1994/08/03/cultura/775864802_850215.html].

RÉDACTION, « Ribeyro gana Premio Juan Rulfo por su fecunda obra literaria » [02/04/94], *La República*, Lima, 1994.

SÁNCHEZ-AIZCORBE, Alejandro, « Su nombre se escribió con fuego en medio de la danza » [29/11/94], *El Peruano*, Lima, 1994.

COAGUILA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro: trayectoria ideológica », *La República* [21/05/95], Lima, 1995.

COTLER, Andrés, « El incierto vuelo de Santiago » [13-14/05/95], *El Mundo*, Lima, 1995.

RÉDACTION, « Hoy estrenan “Santiago, El Pajarero” de Ribeyro » [05/05/95], *El Comercio*, Lima, 1995.

PINTO, Ismael, « La palabra inmortal de Ribeyro » [04/06/96], *Expreso*, Lima, 1996.

BAYLY, Doris, « El busto robado » [18/10/97], *Revista Somos*, Lima, 1997.

RÉDACTION, « Las estatuas del barrio pueden desaparecer... » [05/06/99], *Revista Somos*, Lima, 1999.

ESTEBAN, Ángel, « Dos cartas inéditas de Julio Ramón » [23/09/02], *Identidades: reflexión, arte y cultura peruana*, supplément d’*El Peruano*, Lima, 1^{ère} année, n° 21, 2002.

CUBA LUQUE, Jorge, « Ribeyro en la prensa limeña de la década de 1950 », *Identidades*, supplément culturel d’*El Peruano* [06/12/04], Lima, 2004.

ROJAS ANDIA, Karen, « La palabra de Ribeyro se muda a la imagen íntima » [22/05/14], *Diario Gestión*, Lima, 2014.

2.2. Ouvrages d’histoire de la littérature latino-américaine

FERNÁNDEZ MORENO, César (Éd.), *América Latina en su literatura*, Mexico, Siglo Veintiuno/Unesco, 1972.

GEYSSE, Auguste et BAGUÉ, Enrique (Éds.), *Los autores hispanoamericanos*, Paris, Bordas, 1972.

BELLINI, Giuseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1986.

GOIC, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana : época contemporánea*, III, Barcelona, Editorial Crítica, 1988.

FERNÁNDEZ, Teodosio, MILLARES, Selena et BECERRA, Eduardo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Universitas S.A., 1995.

ALCIBÍADES R., Mirla, « RIBEYRO, Julio Ramón », in MEDINA, José Ramón (Dir.), *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho / Monte Avila Editores Latinoamericana, 1995.

CYMERMAN, Claude, FELL, Claude (Éds.), *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan, 1997.

AIRA, César, *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 2001.

2.3. Manuels péruviens de langue et de littérature

SAMANIEGO, Antenor, *Literatura peruana e hispanoamericana: texto y antología para el Quinto año de instrucción secundaria conforme al programa oficial reformado*, Lima, Editorial Colegio Militar Leoncio Prado, 1964.

ALVARADO, Hernán, *Literatura peruana, Cuarto de secundaria*, Lima, Quipu Ediciones, 1978.

GUTIÉRREZ, Marco, RÁEZ, Ricardo et RODRÍGUEZ, Sergio, *Literatura: actividades y ejercicios, Cuarto de secundaria*, Lima, Ediciones Quilca, 1978.

CHAPARRO, Carmelo, *Lengua y literatura, Cuarto de secundaria*, Lima, Editorial Escuela Nueva, 1980.

TORRES VIVES, Manuel, *Lenguaje y literatura, Cuarto de secundaria, Conforme al nuevo programa curricular en vigencia*, Lima, Editorial Nuevo Mundo, 1980.

DE LOS HEROS, Rosa María (Dir.), *Contexto: lenguaje y literatura, Primero de secundaria*, Lima, Editorial Santillana, 1992.

PÉREZ GRANDE, Nelson, *Lenguaje y literatura, Cuarto de secundaria*, Lima, Desa, 1992.

LOHMANN, Catalina (Éd.), *Contexto: lenguaje y literatura, Cuarto de secundaria*, Lima, Editorial Santillana, 1993.

MORÓN V., César J., *Lenguaje y literatura, Cuarto de secundaria*, Lima, Editorial Escuela Nueva, 1994.

FATACCIOLI RUBIO, Nora, *Literatura peruana, Cuarto de secundaria según Programa Oficial*, Lima, Editorial Mensaje E.I.R.L., 1997.

BASSINO PINASCO, Marco, RUIZ PIGNANO, José Francisco, VENTURA FERRARI, Aldo, *Vitral: lenguaje y comunicación, Cuarto de secundaria*, Lima, Norma, 1999.

—————, *Vitral: lenguaje y comunicación, Tercero de secundaria, Manual para el profesor*, Lima, Norma, 1999.

ROSAS VALDIVIA, J.R. (Éd.), *Comunicación, Cuarto de secundaria*, Arequipa, sans précision d'éditeur, 1999.

LOHMANN, Catalina (Dir.), *Textos, Cuarto de secundaria*, Lima, Editorial Santillana, 2000.

DE LOS HEROS, Rosa María et LOHMANN, Catalina (Éds.), *Letr@s.com: lenguaje y comunicación, Cuarto de secundaria*, Lima, Santillana, 2002.

DE LOS HEROS, Rosa María (Dir.), *Comunicación, Cuarto de secundaria*, Lima, Editorial Santillana, 2003.

SALDARRIAGA FEIJOO, Milagros *et alii*, *Comunicándonos, Cuarto de secundaria, Manual del profesor*, Lima, Norma, 2006.

DE LA CRUZ MORENO, Danilo, *Comunicación, Tercero de secundaria*, sans précision de lieu d'édition, Ediciones dominguinas, 2010.

MEJÍA, Cecilia (Dir.), *Comunicación, Cuarto de secundaria, Manual para el docente*, Lima, Editorial Santillana, 2012.

2.4. Supports iconographiques

2.4.1. Julio Ramón Ribeyro vu par les photographes

PESTANA, Baldomero, « Julio Ramón Ribeyro (1) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Miraflores), 1959.

—————, « Julio Ramón Ribeyro (2) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Miraflores), 1959.

—————, « Julio Ramón Ribeyro (3) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Miraflores), 1959.

—————, « Julio Ramón Ribeyro (4) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Miraflores), 1959.

—————, « Julio Ramón Ribeyro (1) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1969.

—————, « Julio Ramón Ribeyro (2) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1969.

—————, « Julio Ramón Ribeyro (3) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1969.

DOMÍNGUEZ, Carlos « Julio Ramón Ribeyro y César Calvo en los acantilados de Miraflores », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Miraflores), 1971.

ARCHIVO CARETAS, « Julio Ramón Ribeyro », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Miraflores), 1973.

BENAVIDES, Alicia, « Julio Ramón Ribeyro, Carlos Germán Belli y Arturo Corcuera », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 1978.

—————, « Julio Ramón Ribeyro (1) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 1978.

—————, « Julio Ramón Ribeyro (2) » tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 1978.

LENTZ, Vera, « Julio Ramón Ribeyro (1) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Miraflores), 1978.

—————, « Julio Ramón Ribeyro (2) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Miraflores), 1978.

DEUSTUA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro en la rue du Dragon (1) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1980.

—————, « Julio Ramón Ribeyro en la rue du Dragon (2) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1980.

—————, « Julio Ramón Ribeyro en la rue du Dragon (3) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1980.

—————, « Julio Ramón Ribeyro en la rue du Dragon (4) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1980.

—————, « Julio Ramón Ribeyro en la rue du Dragon (5) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1980.

—————, « Julio Ramón Ribeyro en la rue du Dragon (6) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1980.

BENAVIDES, Alicia, « Julio Ramón Ribeyro », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1983.

DOMÍNGUEZ, Carlos, « Julio Ramón Ribeyro », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1986.

GONZÁLEZ VIGIL, Ana Cecilia « Julio Ramón Ribeyro », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 1992.

DEUSTUA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro » tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 1992.

VARGAS, Víctor Ch., « Julio Ramón Ribeyro », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Barranco), 1992.

SCHWARZ, Herman, « Julio Ramón Ribeyro (1) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Barranco), 1994.

_____, « Julio Ramón Ribeyro (2) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 1994.

RIBEYRO, Julio Ramón « Collage hecho por el autor », Lima (Barranco), 1994.

2.4.2. Julio Ramón Ribeyro vu par les plasticiens

BRAUN VEGA, Herman, « Portrait de Julio Ramón Ribeyro », photographie retouchée en quatrième de couverture de RIBEYRO, Julio Ramón, *La palabra del mudo*, Lima, Milla Batres, 1972.

_____, « Portrait de Julio Ramón Ribeyro », acrylique sur bois, 126 x 93 cm, Paris, 1978.

_____, « Retrato de Julio Ramón Ribeyro », couverture de RIBEYRO, Julio Ramón, *Dichos de Luder*, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1989.

_____, « Garcilaso Inca de la Vega (Greco) », acrylique sur bois, 157 cm x 111 cm, Paris, 1992.

RUIZ DURAND, Jesús, « Julio Ramón Ribeyro con enemigos de clase », photographie retouchée, tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 2002.

_____, « Julio Ramón Ribeyro y César Calvo en París, 1986 », photographie retouchée, tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 2002.

_____, « Julio Ramón Ribeyro en el muro », photographie retouchée, tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 2002.

POLANCO, Carlos Enrique « Julio Ramón Ribeyro », photographie retouchée, acrylique, Lima, 2009.

GANOZA, Kino, alias CHERMAN, « Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) », Lima, 2012 [Consulté le 17/01/15 dans : <https://twitter.com/chermanyinks/status/276146952104718337>].

SALDAÑA SORIA, Marco, alias « Sueño », « Homenaje a Julio Ramón Ribeyro », série « Fragmentos », Av. Bolognesi 500, Miraflores, Lima, 2014.

2.4.3. Julio Ramón Ribeyro vu par les caricaturistes

CORNEJO ARENAS, Luis, « Caricatura de Julio Ramón Ribeyro » [26/10/08], *Flora y fauna: blog de sátira visual*, 2008 [Consulté le 14/08/14 dans : <http://flora-y-fauna.blogspot.fr/2008/10/julio-ramon-ribeyro.html>].

MOLINA, Mario, « Caricaturas hechas para la feria del Libro del año pasado. Ahora Palma y Ribeyro estarán felices de haber regresado al parque Kennedy (1) », *Molina Dibujos* (blog),

série « Palma y Ribeyro » [29/10/10], 2010, [Consulté le 14/08/14 dans : http://molinadibujos.blogspot.fr/2010_10_03_archive.html].

—————, « Caricaturas hechas para la feria del Libro del año pasado. Ahora Palma y Ribeyro estarán felices de haber regresado al parque Kennedy (2) », *Molina Dibujos* (blog), série « Palma y Ribeyro » [29/10/10], 2010, [Consulté le 14/08/14 dans : http://molinadibujos.blogspot.fr/2010_10_03_archive.html].

—————, « Caricaturas hechas para la feria del Libro del año pasado. Ahora Palma y Ribeyro estarán felices de haber regresado al parque Kennedy (3) », *Molina Dibujos* (blog), série « Palma y Ribeyro » [29/10/10], 2010, [Consulté le 14/08/14 dans : http://molinadibujos.blogspot.fr/2010_10_03_archive.html].

VILLALOBOS, Carlos, « Caricatura de Julio Ramón Ribeyro » [31/08/11], *2Medios* (blog), 2011, [Consulté le 14/08/14 dans : <http://2medios.blogspot.fr/2011/03/julio-ramon-ribeyro.html>].

MENDOZA CHUECAS, Rafael, « Julio Ramón Ribeyro: caricatura » [30/03/13], *Garabatos de Rafo*, [Consulté le 14/08/14 dans : <http://garabatosderafo.blogspot.fr/2013/03/julio-ramon-ribeyro-caricatura.html>].

GRIS, Jim, « Caricatura de Julio Ramón Ribeyro », in ANDRADI, Esther, « Ribeyro y *La tentación del fracaso* », *La Jornada*, republié dans *Función Lenguaje: centro de literatura aplicada de Madrid*, [Consulté le 14/08/14 dans : <http://funcionlenguaje.com/actualidad-literaria/diarios-de-julio-ramon-ribeyro.html>].

SCIAMMARELLA, Agustín, « Ribeyro », in MILLÁS, Juan José, « Contar lo minúsculo » [22/01/15], Madrid, *Babelia*, supplément d'*El País*, 2015 [Consulté le 22/01/15 dans : http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/14/babelia/1421237002_338261.html].

2.5. Enregistrements radiophoniques et musicaux

BERNAND, Carmen, compte-rendu radiophonique du recueil de récits courts *Silvio et la Roseaie*, « Panorama » [Paris, 15/01/82], *France Culture*, Production Radio France, minutage : 13 H, 19 min., 59 s. — 13 H, 21 min., 58 s., [Consulté le 10/10/14 à l'Inathèque (n° de notice : PHD98016678)].

IÑIGO (LA PROLE), *La palabra del mudo*, Lima, Phatomar, 2013 (Consulté le 24/04/15 dans : <http://www.rapealo.com/index.php/musica/zona-descarga/379-descarga-inigo-lapalabra-del-mudo>].

2.6. Littérature de jeunesse : Julio Ramón Ribeyro pour enfants

RIBEYRO, Julio Ramón, *Los gallinazos sin plumas /Alienación*, Lima, QG Editores S.A.C./Editorial Septiembre/Grupo La República/« Yo leo » Plan Lector, édition sous la direction de César Silva Santisteban, 2011.

WILEY, Jesús, « El Grupo *La República* presentó su nueva colección Yo Leo - Julio Ramón Ribeyro », le 27/04/11, *Mercado Negro, Todo sobre publicidad y marketing en el Perú* [Consulté le 28/02/13 dans : <http://filmsperu.pe/New/View/noticias.php?codnot=781&categoria=not>].

VALLEJO, Miguel Ángel, interviewé par GONZALES, Obando, « El niño ilustrado » [30/11/14], *El Dominical*, supplément culturel d'*El Comercio*, Lima, 2014.

FASHÉ, Uilmer et VALLEJO, Miguel Ángel, *Ribeyrito: historias sin plumas*, Lima, Altazor, 2014.

FLORES HEREDIA, Gladys, *Julio Ramón Ribeyro para niños*, Lima, Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua/Editorial Cátedra Vallejo, 2014.

2.7. Entretiens

BAUDRY, Paul, entretien avec Jaime Campodónico [24/09/08], Cieneguilla, 2008.

—————, entretien avec Alida de Ribeyro [09/08/12], Paris, 2012.

—————, entretien avec Giovanna Pollarolo [29/01/13], Paris, 2013.

—————, entretien avec Jorge Bruce [11/09/14], Lima, 2014.

2.8. Théâtre, danses et installations à partir de l'œuvre de Julio Ramón Ribeyro

HERRERA CAGIGAO, Gastón, « Julio Ramón y C. (drama musical en dos actos) », *Aquí está mi corazón*, Lima, Canta Editores, 2007.

CONSEJO NACIONAL DE DANZA PERÚ (CNDP), « Presentación artística contra el racismo » [16/04/07], Lima, 2007 [Consulté le 24/04/15 dans : <http://cndanzaperu.blogspot.fr/2007/04/presentacion-artistica-contra-el.html>].

CARBONE, Mirella, « Matachola », *Facultad de Artes Escénicas, Universidad Católica del Perú*, Lima, 2008 [Consulté le 24/04/15 dans : <http://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/producciones/matachola/>].

BEST, Lorena (Prod.), *Solo para Ribeyro*, joué par Briscila Degregori au Centre Culturel El Olivar, Lima, 2012 [Source : <http://asiasur.com/contenido/personajes/entrevistas/brisciladegregori/>].

GRUPO DE ESTUDIOS DIFERENCIA Y JUSTICIA, « Alienación : adaptación teatral de la obra de Julio Ramón Ribeyro / Sábado 22 de junio, 12H, Plaza Whashington (alt. Cuadra 6 de Av. Arequipa) », Festival de Humanidades « Atrévete a enseñar », Lima, 2013.

CARBONE, Mirella, « Matachola », spectacle inspiré d'« Alienación », Lima, 2008, [Consulté le 24/04/15 dans : <https://www.youtube.com/watch?v=6tgtQhwOcv8>].

PLANAS, Cristina, « Gallinazos », installation dans les Pantanos de Villa, Lima, 2014 [Consulté le 19/01/15 dans : <http://elcomercio.pe/luces/arte/gallinazos-cristina-planas-pantanos-villa-mac-lima-noticia-1774690/6>].

2.9. Éditions : couvertures, paratextes et affiche publicitaire

PUCCINELLI, Jorge (Dir.), *Letras peruanas: revista de humanidades*, n° 5, 2^{ème} année, Lima, février, 1952.

MILLA BATRES, Carlos, « Nota del editor », RIBEYRO, Julio Ramón, *Los geniecillos dominicales*, Lima, 1973.

RIBEYRO, Julio Ramón, couverture de *Prosas apátridas*, Barcelone, Tusquets, coll. « Cuadernos marginales n° 44, 1975.

ANONYME, couverture de RIBEYRO, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.

ANONYME, couverture de RIBEYRO, Julio Ramón, *La palabra del mudo*, Lima, Peisa, 2002.

ANONYME, affiche pour la promotion de RIBEYRO, Julio Ramón, *Los gallinazos sin plumas /Alienación*, Lima, QG Editores S.A.C./Editorial Septiembre/Grupo La República/« Yo leo » Plan Lector, édition sous la direction de César Silva Santisteban, 2011.

2.10. Prix et distinctions

REPÚBLICA PERUANA, MINISTERIO DE EDUCACIÓN, INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA, diplôme pour le « Premio Nacional de Cultura », présenté lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), 1985.

ANONYME, affiche pour le « Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo » présentée lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), 1994.

ANONYME, diplôme pour le « Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo » présentée lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), 1994.

COUFFON, Claude, *et alii*, « ACTA DEL JURADO DEL PREMIO DE LITERATURA LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE JUAN RULFO 1994 », in ORENDÁIN, Jorge (Éd.), *Premio de literatura latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo: Julio Ramón Ribeyro, 1994*, México, Universidad de Guadalajara, 2006.

SIGALA, Ricardo, « Julio Ramón Ribeyro: *La tentación del fracaso* y sus alrededores » » in ORENDÁIN, Jorge (Éd.), *Premio de literatura latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo: Julio Ramón Ribeyro (1994)*, México, Universidad de Guadalajara, 2006.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA, « Reconocimiento del Instituto Nacional de Cultura a Julio Ramón Ribeyro en mérito a su invalorable aporte a las letras peruanas e iberoamericanas », diplôme présenté lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), posthume, 2004.

MUNICIPALIDAD DE MIRAFLORES, « Medalla Cívica de la Municipalidad de Miraflores (1) », présentée lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), posthume, 2009.

—————, lettre qui justifie l'attribution de la « Medalla Cívica de la Municipalidad de Miraflores (2) », présentée lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), posthume, 2009.

CONGRESO DE LA REPÚBLICA DEL PERÚ, « Medalla de Honor del Congreso de la República del Perú », présentée lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), posthume, 2010.

—————, diplôme qui justifie l'attribution de la « Medalla de Honor del Congreso de la República del Perú », présenté lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), posthume, 2010.

2.11. Hommages

CARRILLO, Paco, « Ribeyro y sus raíces » [30/04/84], *Kartel*, n° 3, Lima, Editora Latina S.A., 1984.

LA TORRE, Alfonso, « La clara palabra creadora » [*La República*, Lima, 15/06/85], in TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, Lima, Arteidea Editores, 1996.

MARTOS, Marco, « Julio Ramón Ribeyro como símbolo » [25/06/92], *Gestión*, Lima, 1992.

—————, « Ribeyro como referencia » [22/06/92], *Revista*, supplément culturel d'*El Peruano*, Lima, 1992.

—————, « Ribeyro como referencia » [22/06/92], *Revista*, supplément culturel d'*El Peruano*, Lima, 1992.

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, « Largas y hermosas almas gemelas », prologue à RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1996.

CORTÉS, Hernando, « Los Ribeyro: dos rostros, un perfil », prologue à RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1996.

PESCHIERA, María Elena, « Ribeyro en la memoria » [18/12/99], *El Comercio*, Lima, 1999.

R.C.A., « Memoria. Cinco años sin Julio Ramón » [04/12/99], *Somos*, supplément d'*El Comercio*, n° 678, Lima, 1999.

RÉDACTION, « La Escuela Peruana de París. Homenaje a Julio Ramón Ribeyro » [15/12/99], *Expreso*, Lima, 1999.

NEVARES, María Fe, « Ribeyro en puro: una visión de Ribeyro en su cumpleaños », *Caretas* [29/08/01], n° 1685, Lima, 2001 [Consulté le 03/08/13 dans : http://www.caretas.com.pe/2_001/1685/secciones/cultural.phtml].

POLLAROLO, Giovanna, « Ribeyro diez años después » [04/10/04], *Perú 21*, Lima, 2004.

RABI DO CARMO, Alonso, « Son ya diez años, Monsieur Ribeyro » [17/10/04], *El Comercio*, Lima, 2004.

AMPUERO, Fernando, « Largos de piscina con Julio Ramón » cité dans THAYS, Iván, « Julio Ramón Ribeyro, un flaco elegante », *Moleskine Literario*, blog de THAYS, Iván [Consulté le 28/01/15 dans : <http://ivanthays.com.pe/post/59041883849>].

2.12. Lettres adressées à Julio Ramón Ribeyro

LOAYZA, Luis, « Lettre à Julio Ramón Ribeyro » [Genève, 12/05/75], citée dans RIBEYRO, Julio Ramón, « Algunas cartas: Luis Loayza/Julio Ramón Ribeyro », *Hueso Húmero*, n° 47, Lima, 2005.

EMMA, « Le hago llegar esta pequeña carta », lettre présentée lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), date inconnue.

2.13. Traductions en langues étrangères

RIBEYRO, Julio Ramón, *Auf offner See*, Munich, Nymphenburger Verlagshandlung, traduction de Wolfgang A. Luchting, 1961.

—————, *Solo per i fumatori*, Rome, La Nuova Frontiera, traduction de Nicoletta Santoni, 2013.

2.13: Divers

VASPAL, Roberto, Buste en hommage à Julio Ramón Ribeyro à Miraflores (1), photographie de Roberto Vaspal, 2008, [Consultée le 23/07/14 dans : <http://s274.photobucket.com/user/robertovaspal/media/P1010625.jpg.html>].

VASPAL, Roberto, Inscription sur la plaque au pied du buste en hommage à Julio Ramón Ribeyro à Miraflores (2), photographie de Roberto Vaspal, 2008, [Consultée le 23/07/14 dans : <http://s274.photobucket.com/user/robertovaspal/media/P1010625.jpg.html>].

ANONYME, « Don Melchor Ribeyro (17...-18...) », gravure non datée.

ANONYME, « Don Juan Antonio Ribeyro y Estada (1810-1886) », gravure non datée.

ANONYME, « Don Ramón N. Ribeyro y Álvarez del Villar (1839-1916) », photographie non datée.

RIBEYRO, Julio Ramón, « Illustration de Ribeyro pour son propre récit court “ La huella ” », in PUCCINELLI, Jorge (Dir.), *Letras peruanas: revista de humanidades*, Lima, n°5, 2^{ème} année, février, 1952.

3. CORPUS FICTIONNEL D’APPUI DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

3.1. Anthologies de récits courts

RIBEYRO, Julio Ramón, *La palabra del mudo* [1973], IV, Lima, Milla Batres, 1992.

—————, *Antología personal*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1994.

—————, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.

—————, *La palabra del mudo* [1973], I, Lima, Seix Barral, 2009.

—————, *La palabra del mudo* [1973], II, Lima, Seix Barral, 2009.

3.2. Récits courts

RIBEYRO, Julio Ramón, « La huella », in PUCCINELLI, Jorge (Dir.), *Letras peruanas: revista de humanidades*, n° 5, 2^{ème} année, Lima, février, 1952.

—————, « Demeterio » [1953], *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.

—————, « Interior “ L ” » [1953], *La palabra del mudo*, I, Lima, Seix Barral, 2009.

—————, « Los gallinazos sin plumas » [1955], *La palabra del mudo*, I, Lima, Seix Barral, 2009.

—————, « Los eucaliptos » [1956], *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.

—————, « Los huaqueros » [1958], *La palabra del mudo*, II, Lima, Seix Barral, 2009.

_____, « Página de un diario » [1958], *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.

_____, « El ropero, los viejos y la muerte » [1972], *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.

_____, « El polvo del saber » [1974], *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.

_____, « Alienación (cuento edificante seguido de breve colofón) » [1975], *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.

_____, « El marqués y los gavilanes » [1975], *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.

_____, « *Terra incognita* » [1975]], *La palabra del mudo* [1973], II, Lima, Seix Barral, 2009.

_____, « Solo para fumadores » [1987], *La palabra del mudo*, II, Lima, Seix Barral, 2009.

_____, « El sargento Canchuca » [1992], *La palabra del mudo*, II, Lima, Seix Barral, 2009.

_____, « La música, el maestro Berenson y un servidor » [1992], *La palabra del mudo* [1973], II, Lima, Seix Barral, 2009.

_____, « Mariposas y cornetas » [1992], *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.

_____, « Mayo 1940 » [1992], *La palabra del mudo* [1973], II, Lima, Seix Barral, 2009.

3.3. Théâtre

RIBEYRO, Julio Ramón, « Santiago el Pajarero » [1958], *Teatro*, Lima, INC, 1975.

_____, « El sótano » [1959], *Teatro*, Lima, INC, 1975.

3.3. Romans

RIBEYRO, Julio Ramón, *Crónica de San Gabriel* [1960], Barcelone, Tusquets, 1991.

_____, *Los geniecillos dominicales* [1965], Lima, Editorial Milla Batres, 1973.

_____, *Cambio de guardia* [1976], Barcelone, Tusquets, 1994.

3.4. Fiction spéculative

RIBEYRO, Julio Ramón, *Dichos de Luder*, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1989.

4. BIBLIOGRAPHIE SUR LE CLASSIQUE

4.1. Sur Ribeyro et le classique

ALFANI, María Rosario, « Escritura en contumacia: la escritura horizontal de Julio Ramón Ribeyro », *Revista de crítica latinoamericana*, n°10, Lima, Latinoamericana Editores, 1979.

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, « El arte genuino de Ribeyro » [1994], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

CARRILLO, Sonia Luz, « Ribeyro y su público », *Alma Mater: revista de investigación*, n° 17, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999.

CISNEROS, Luis Jaime, « Prosas clásicas » [1992], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

FORGUES, Roland, « Ribeyro, caballero andante del siglo XX » [07/10/96], in TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, Lima, Arteidea Editores, 1996.

GARCÍA, Iñigo, « Julio Ramón Ribeyro: a quest of clarity », *The Lima Times*, Lima, décembre, 1992.

LOAYZA, Luis, « Lettre à Julio Ramón Ribeyro » [Genève, 29/08/78], citée par RIBEYRO, Julio Ramón, « Algunas cartas: Luis Loayza/Julio Ramón Ribeyro », *Hueso Húmero*, n° 47, Lima, 2005.

OVIDO, José Miguel, « La lección de Ribeyro », in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

PORTUGAL, Ana María, « Ribeyro y su obsesión por el tiempo » [08/08/1971], *Suceso: suplemento dominical de Correo*, Lima, 1971.

REISZ, Susana, « La hora de Ribeyro » [1994], *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

TENORIO REQUEJO, Néstor, « Introducción », in TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, Lima, Arteidea Editores, 1996.

VÉLEZ MARQUINA, Elio, « “Solo para admiradores”: Ribeyro un clásico moderno », *Los nóveles: revista de literatura*, 2002 [Consulté le 03/08/13 dans : <http://www.losnoveles.net/lectura5.htm>].

4.2. Sur la notion de classique

ALONSO, María Nieves *et alii*, « “Una preferencia bien puede ser una superstición”: sobre el concepto de lo clásico », *Atenea*, n° 488, 2^{ème} semestre, Concepción, Universidad de Concepción, 2003.

BARTHES, Roland, « Plaisir aux Classiques », *Œuvres complètes (1942-1965)*, I, Paris, Seuil, 2002.

BORGES, Jorge Luis, « Sobre los clásicos » [1952], *Obras completas*, II, Buenos Aires, Emecé, 1989.

CALVINO, Italo, *Pourquoi lire les classiques ?* [1991], Paris, Points, 1996.

CASANOVA, Pascale, *La république mondiale des Lettres* [1999], Paris, Éditions du Seuil, 2008.

ELIOT, T. S., *On poetry and poets*, Londres, Faber & Faber, 1957.

HORACE, « Exegi monumentum aere perennius », Livre III, XXX, *Œuvres complètes : odes et épodes*, traduction de François Richard, Paris, Librairie Garnier Frères, 1944.

HUICI, Adrián, *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges*, Séville, Alfar, 1998.

MARINO, Adrián, « Interpréter et/est moderniser les classiques », in KONSTANTINOVIC, Zoran (Éd.), *et al.*, *Les modèles classiques dans les littératures : actes du IX^{ème} Congrès International de l'Association Internationale de Littérature Comparée qui s'est tenu à Innsbruck du 20 au 25 août 1979*, Innsbruck, AMOE, 1981.

PAULS, Alan, *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

PHILIPPE, Gilles, *Le rêve d'un style parfait*, Paris, PUF, 2013.

SETTIS, Salvatore, *Le futur du classique*, Paris, Liana Levi, 2005.

VALÉRY, Paul, « Victor Hugo créateur par la forme », *Variété* [1924], *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1957.

VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n° 19, Paris, Klincksieck, 1993.

WELLEK, René, « Litterature, fiction and literariness », in KONSTANTINOVIC, Zoran (Éd.), *et al.*, *Les modèles classiques dans les littératures : actes du IX^{ème} Congrès*

International de l'Association Internationale de Littérature Comparée qui s'est tenu à Innsbruck du 20 au 25 août 1979, Innsbruck, AMOE, 1981.

4.3. Sur le classicisme

BOUTTIER-COUQUEBERG, Catherine, et COLLOGNAT-BARES, Annie, *Le classicisme en France et en Europe*, Paris, Pocket, 2003.

BUTLEN, Fabrice, « Asianisme ou atticisme ? Les *Huit Oraisons* de Cicéron (1638), traduction manifeste des “ Belles infidèles ” », *Dix-septième siècle*, n° 219, PUF, Paris, 2003 [Consulté le 13/04/14 sur : www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2003-2-page-195.htm].

DANDREY, Patrick, « La rédemption par les lettres dans l'Occident mélancolique (1570-1670). Contribution à une histoire de la jouissance esthétique », in FUMAROLI, Marc,

SALAZAR, Philippe-Joseph, BURY, Emmanuel (Éds.), *Le Loisir lettré à l'Âge classique*, Genève, Droz, 1996.

GÉNÉTIOT, Alain, *Le classicisme*, Paris, PUF, 2005.

PAVEL, Thomas, *L'art de l'éloignement : essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 21.

ROHOU, Jean, *Le classicisme*, Rennes, PUR, 2004.

4.4 Sur le canon littéraire

BLOOM, Harold, *El canon occidental* [1994], Barcelona, Anagrama, 2002.

CASTANY PRADO, Bernat, *Literatura posnacional*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos, « El canon literario peruano », *Letras: órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, n° 78, 2007.

IMBERT, Patrick, « État-nation, canon littéraire, conscience de l'exclusion et postmodernité », Montréal, *Études littéraires*, vol. 33, n° 1, automne 2000 - hiver 2001, 2001.

JURISICH, Marcelo, « Lo que yace debajo: para qué sirve el canon literario », *Espéculo: revista de estudios literarios*, n° 38, mars-juin 2008, 13^{ème} année, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

JUSDANIS, Gregory, *Belated modernity and aesthetic culture : inventing national literature*, vol. 81, Minneapolis/Oxford, University of Minnesota Press, 1991.

POZUELO YVANCOS, José María, et ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.

SALDAÑA, Alfredo, « Notas para una crítica del nacionalismo cultural », in ROMERO TOBAR, Leonardo (Éd.), *Literatura y nación: la emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.

SULLÀ, Enric, « El debate sobre el canon literario », in SULLÀ, Enric (Éd.), *El canon literario*, Madrid, Arcos/Libros S.L., 1998.

4.5. Sur la tradition :

ALLEAU, René, « Tradition », *Enciclopædia universalis*, XXII, Paris, Enciclopædia universalis France, 1995.

MONTANDON, Alain, « Poétique de la tradition : entre nostalgie et innovation », in CONSTANTINESCU, Muguras, BIRLEANU, Ion Horia et MONTADON, Alain (Éds.), *Poétique de la tradition*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

5. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SUR L'ŒUVRE DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

5.1. Ouvrages critiques portant sur l'ensemble de l'œuvre

BAUDRY, Paul et SALAZAR, Ina, *El botín de los años inútiles: nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Altazor, 2014.

COAGUILA, Jorge, *Ribeyro: la palabra inmortal* [1995], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2008.

ELMORE, Peter, *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú/Fondo de Cultura Económica, 2002.

ESTEBAN, Ángel, *El flaco Julio y el escritor: Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa cara a cara*, Séville, Editorial Renacimiento, 2014.

GONZÁLEZ MONTES, Antonio, *Ribeyro: el arte de narrar y el placer de leer*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2010.

GUTIÉRREZ, Miguel, *Ribeyro en dos ensayos*, Lima, Editorial San Marcos, 1999.

HEREDIA FLORES, Gladys, MORALES MENA, Javier, MARTOS CARRERA, Marco (Éds.), *Ribeyro por tiempo indefinido*, Lima, Academia Peruana de la Lengua/Universidad Nacional Mayor de San Marco/Editorial Cátedra Vallejo, 2014.

HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas: la narrativa corta de Ribeyro*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.

LUCHTING, Wolfgang A., *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfurt, Vervuert, 1988.

—————, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971.

MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

MINARDI, Giovanna, *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro: teoría y práctica*, Lima, Banco Central de Reserva del Perú/La Casa de Cartón - Revista de Cultura, 2002.

OSPINA, Galia, *Julio Ramón Ribeyro: una ilusión tentada por el fracaso*, Bogotá, Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2006.

PÉREZ ESÁIN, Crisanto et PALACIOS RUIZ, Víctor (Éds.), *Julio en el Rosedal: memorias de una escritura*, Piura, Universidad de Piura, 2008.

PÉREZ ESÁIN, Crisanto, *Los trazos en el espejo: identidad y escritura en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro*, Pampelune, EUNSA, 2006.

TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, Lima, Arteidea Editores, 1996.

TENORIO REQUEJO, Néstor, et COAGUILA, Jorge (Éds.), *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

5.2. Articles et études thématiques

ALFARO-ALEXANDER, Ana María, « Enajenación y nihilismo en las novelas de Julio Ramón Ribeyro », in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

ÁLVAREZ, Christiane, « Crisis de identidad en el Perú: mito y decadencia en el universo ribeyriano », in TENORIO REQUEJO, Néstor et COAGUILA, Jorge (Éds.), *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

ANDREU, Alicia, « Legitimidad literaria y legitimidad socio-económica en el relato de Julio Ramón Ribeyro », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, n° 39, 1994.

AUBÈS, Françoise, « La imagen del escritor o el síndrome de Bartleby », in BAUDRY, Paul et SALAZAR, Ina, *El botín de los años inútiles: nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Altazor, 2014.

BAUDRY, Paul, « (Breve) historia del margen en Julio Ramón Ribeyro », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 43, 29–40, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

—————, « De l'indignation : origines et usages d'une émotion morale chez Julio Ramón Ribeyro », in BAUDRY, Paul et PÉDEFLOUS, Justine (Éds.), *Grimage et grimaces de la bienséance : moralité et esthétique dans les mondes ibériques et latino-américains*

(XIX^{ème} – XXI^{ème}) (monographique), *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n° 7, printemps, Université Paris-Sorbonne, 2015.

CABREJOS, Irene, « Julio Ramón Ribeyro: poética, evolución narrativa y temática », *Lienzo: revista de la Universidad de Lima*, n° 18, Lima, Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima, 1997.

CARRILLO, Guadalupe Isabel, « Lo real y su expresión abyecta en la ciudad de Julio Ramón Ribeyro », *Cifra nueva*, n° 16, juillet-décembre, Trujillo, 2002.

CORTEZ, Enrique, « La aventura fantástica: la representación como conflicto en Julio Ramón Ribeyro », *Revista Iberoamericana*, vol. 74, n° 222, Pittsburgh, Université de Pittsburgh, janvier-mars, 2008.

CUBA LUQUE, Jorge, « El enclaustramiento y sus significados en los cuentos de Ribeyro », in BAUDRY, Paul et SALAZAR, Ina, *El botín de los años inútiles: nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Altazor, 2014.

DELGADO, Washington, « Ribeyro y la imagen novelesca de la burguesía latinoamericana », RIBEYRO, Julio Ramón, *Los geniecillos dominicales*, Lima, Milla Batres, 1973.

DENEGRI, Francesca, « Los perfiles éticos del mudo », *Libros y artes : revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, n° 3, Lima, 2002.

ELMORE, Peter, « Las voces del silencio », in TENORIO REQUEJO, Néstor, et COAGUILA, Jorge (Éds.), *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

FERREIRA, César, « Reading Ribeyro », *Chasqui: peruvian mail*, n° 15, Cultural Bulletin of the Ministry of Foreign Affairs, Lima, 2009.

FLORES HEREDIA, Gladys, « Imágenes paternas en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro », in HEREDIA FLORES, Gladys, MORALES MENA, Javier, MARTOS CARRERA, Marco (Éds.), *Ribeyro por tiempo indefinido*, Lima, Academia Peruana de la Lengua/Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Editorial Cátedra Vallejo, 2014.

GONZÁLEZ MONTES, Antonio, « El proyecto novelístico de José María Arguedas según Julio Ramón Ribeyro », *Letras: órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*, vol. 79, n° 114, janvier-décembre, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2008.

HUARAG ÁLVAREZ, Eduardo, « Ribeyro: innovaciones en la técnica narrativa del realismo urbano », *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n° 27, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

KRISTAL, Efraín, « El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro » [1984], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos, « Un inventario de enigmas. La prosa reflexiva de Julio Ramón Ribeyro », *Lienzo: revista de la Universidad de Lima*, n° 30, Lima, 2009.

LUCHTING, Wolfgang A., « Zambas y zambos en la obra de Julio Ramón Ribeyro », *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfurt, Vervuert, 1988.

MEJÍA, David, « Julio Ramón Ribeyro. El mejor cuentista del siglo XIX (1) » [22/02/13], *Rinconete: revista del Centro Virtual Cervantes*, [Consulté le 22/08/13 dans : http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_13/22022013_01.htm].

—————, « Julio Ramón Ribeyro. El mejor cuentista del siglo XIX (2) » [11/04/13], *Rinconete: revista del Centro Virtual Cervantes*, [Consulté le 27/10/14 dans : http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_13/11042013_01.htm].

NAVASCUÉS, Javier de, « Julio Ramón Ribeyro: una tensión resuelta entre el silencio y la escritura », *América sin nombre*, n° 13-14, Alicante, 2009.

—————, *Los refugios de la memoria: un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2004.

OVIEDO, José Miguel, « Ribeyro, o el escepticismo como una de las bellas artes » [1975], in TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, Lima, Arteidea Editores, 1996.

PÉREZ-BLANES, Joaquín, « Modos de narrar de Julio Ramón Ribeyro », *Journal of the Cefiro Graduate Student Organization*, Albuquerque, New Mexico State University, n° 4, 2004.

REYES TARAZONA, Roberto, « Prólogo », in TENORIO REQUEJO, Néstor, et COAGUILA, Jorge (Éds.), *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

RONDINEL PINEDA, Sara, « Imágenes literarias de la clase media limeña en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro », in PORTOCARRERO, Gonzalo (Éd.), *Las clases medias: entre la pretensión y la incertidumbre*, Lima, SUR/Casa de Estudios del Socialismo/OXFAM, 1998.

ROSE, Sonia V., « Poder y territorio en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro », in DE PAEPE, Christian, LIE, Nadia, RODRÍGUEZ-CARRANZA, Luz et SANZ HERMIDA, Rosa (Éds.), *Literatura y poder: actas del coloquio Internacional K.U.L. (Lovaine) /U.F.S.I.A. (Amberes), octubre de 1993*, Louvain, Leuven University Press, 1995.

SALAZAR BONDY, Sebastián, « Los dos enfoques realistas » [Lima, *La Prensa*, 05/01/56], cité dans RIBEYRO, Julio Ramón, *Cuentos de circunstancias*, Lima, Editorial Nuevos Rumbos, 1958.

VALERO, Eva María, *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, thèse sous la direction de José Carlos Rovira Soler, soutenue à l'Université d'Alicante, Département de Philologie Espagnole, Théorie de la littérature, Linguistique générale, Faculté de Philosophie et de Lettres, 2001.

VICH, Víctor, « Julio Ramón Ribeyro: el desencanto que denuncia », *Chasqui: boletín cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores*, 3^{ème} année, n° 6, Lima, février, 2005.

VIDAL, Luis Fernando, « Ribeyro y los espejos repetidos », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 1, 1^{ère} année, 1^{er} semestre, 1975, sans numérotation.

VILA, María del Pilar, « El deterioro de una clase en los relatos de Julio Ramón Ribeyro y de Jorge Edwards », in GARCÍA-BEDOYA, Carlos (Éd.), *Memorias de JALLA: sextas jornadas andinas de literatura latinoamericana*, III, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.

5.3. Articles sur un récit court ou une œuvre en particulier

BAUDRY, Paul, « Regards voleurs et regards volés : de la captation scopique dans “ Alienación (Cuento edificante seguido de breve colofón) ” (1975) de Julio Ramón Ribeyro », in LAKHDARI, Sadi et ENACHE, Irina (Éds.), “ *On est prié de ne pas fermer les yeux* ”. *Le regard : voir, se voir et être vu dans la littérature hispanique contemporaine*, Paris, Indigo, 2014.

—————, « Spectralité du narcissisme et écritures cutanées de ses rémanences dans “ El marqués y los gavilanes ” (1977) de Julio Ramón Ribeyro », in COLIN, Philippe, DELAFOSSE, Emilie, FAYE, Thomas, FOURNET, Sonia, LEROUX, Marie-Caroline (Éds.), *Poétiques et politiques du spectre : lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques*, Limoges, PULIM, 2014.

BELEVAN, Harry, « Desde la perspectiva de la muerte. Sobre el diario íntimo de J. R. Ribeyro » [1992], in TENORIO REQUEJO, Néstor et COAGUILA, Jorge, *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

CABREJOS, Irene, « Cuando Ribeyro hace reír. El humor en *Relatos santacrucinos*, “Solo para fumadores” y “Ausente por tiempo indefinido”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 59, Lima, 2004.

—————, « El legado literario de Ribeyro (a propósito de *La tentación del fracaso*) », *Hueso Húmero*, n° 47, Lima, 2005.

CAMENEN, Gersende, « “ He escogido cuentos ribeyrianos teñidos de Maupassantismo ”: Julio Ramón Ribeyro traductor de Maupassant », in BAUDRY, Paul et SALAZAR, Ina, *El botín de los años inútiles: nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Altazor, 2014.

CASTAÑÓN, Adolfo, « Ribeyro para fumadores », *Vuelta*, vol. 19, n° 218, janvier, 1995.

CHURAMPI RAMÍREZ, Adriana I., « El espejismo de los modelos de identidad: lectura de “ Alienación ” de Julio Ramón Ribeyro », *Especulo: revista de estudios literarios*, n° 44, mars-juin, 14^{ème} année, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010 [Consulté le 04/02/15 dans : <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/canonlit.html>].

DE SOUZA, Patricia, « Los diarios de Julio Ramón Ribeyro: el vacío y el vértigo » [18/01/03], *El País* [Consulté le 27/08/13 dans : http://elpais.com/diario/2003/01/18/babelia/1042850351_850215.html]).

ESPARZA, Cecilia, « Julio Ramón Ribeyro. El diario como acompañante del artista », *El Perú en la memoria: sujeto y nación en la escritura autobiográfica*, Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2006.

GARBATZKY, Irina, « Las derivas del fracaso. Sobre los diarios de Julio Ramón Ribeyro », *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n° 20, Mar del Plata, CELEHIS, 2009.

GRAS, Dunia, « “De color modesto”: etnicidad y clase en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima-Berkeley, 24^{ème} année, n° 48, 2^{ème} semestre, 1998.

LUCHTING, Wolfgang A., « La resignación elegante: las *Prosas apátridas* », *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Francfort / Main, Vervuert, 1988.

MINARDI, Giovanna, « La dialéctica del viaje en *Crónica de San Gabriel* de Julio Ramón Ribeyro », *Umbral: revista de educación, cultura y sociedad*, Lambayeque, Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, n° 2, 2^{ème} année, mars, 2002.

SCHWALB, Carlos, « *Los geniecillos dominicales* de Julio Ramón Ribeyro: una alegoría de la decadencia », *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*, New York, Peter Lang Publishing, 2001.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo, « Lectura simbólica de un cuento realista: “Los gallinazos sin plumas” de Julio Ramón Ribeyro », *Cinco asedios al cuento peruano: de Valdelomar a Ribeyro*, Lima, Editorial Universitaria Universidad Ricardo Palma, 2008.

VALENZUELA, Jorge, « Un narrador insolidario: el caso de “Junta de acreedores”, de Julio Ramón Ribeyro », in TENORIO REQUEJO, Néstor et COAGUILA, Jorge (Éds.), *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

VARGAS LLOSA, Mario, « *Los geniecillos dominicales* o el exilio interior » [27/02/66], *Expreso*, Lima, 1966.

5.4. Approches biographiques

ABENSHUSHAN, Vivian, « Fumador por vocación », in TENORIO REQUEJO, Néstor et COAGUILA, Jorge (Éds.), *Julio Ramón Ribeyro: penúltimo dossier*, Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009.

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, « Dos o tres cosas sobre Julio Ramón Ribeyro y nada más » [1987], prologue à RIBEYRO, Julio Ramón, *Silvio en el Rosedal*, Barcelone, Tusquets Editores, 1989.

COAGUILA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro: la hegemonía de la voz », *La casa de cartón de OXY, Revista de cultura*, Lima, 2^{ème} époque, n° 1, hiver, 1993.

—————, « Uno » [1991], *Ribeyro: la palabra inmortal* [1995], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2008.

—————, « Between fiction and life », *Chasqui: peruvian mail, Cultural bulletin of the Ministry of Foreign Affairs*, n° 15, Lima, 2009.

—————, « Ribeyro: los años de infancia en Miraflores (1937-1946) », in HEREDIA FLORES, Gladys, MORALES MENA, Javier, MARTOS CARRERA, Marco (Éds.), *Ribeyro por tiempo indefinido*, Lima, Academia Peruana de la Lengua/Universidad Nacional Mayor de San Marco/Editorial Cátedra Vallejo, 2014.

CORTÉS, Hernando, « Los Ribeyro: dos rostros, un perfil », prologue à RIBEYRO, Julio Ramón, *Cartas a Juan Antonio (1953-1958)*, I, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1996.

CUETO, Alonso, « Palabras en el tiempo » [1994], in TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, Lima, Arteidea Editores, 1996.

DE LA PUENTE RIBEYRO, Gonzalo, « Recordando a mi tío Julio Ramón », *La casa de cartón de OXY: revista de cultura*, hivers-printemps, 2^{ème} époque, n° 26, Lima, 2004.

DELGADO, Washington, « Julio Ramón Ribeyro en la generación del 50 », in TENORIO REQUEJO, Néstor (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: el rumor de la vida*, Lima, Arteidea Editores, 1996.

ESTEBAN, Ángel, « Dos cartas inéditas de Julio Ramón » [23/09/02], *Identidades: reflexión, arte y cultura peruana*, supplément du journal *El Peruano*, 1^{ère} année, n° 21, Lima, 2002.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, « Ribeyro: la palabra del autor » [1978], *Años decisivos de la narrativa peruana*, Lima, Editorial San Marcos, 2008.

MILLÁS, Juan José, « Contar lo minúsculo » [22/01/15], Madrid, *Babelia*, supplément culturel d'*El País*, 2015 [Consulté le 22/01/15 dans : http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/14/babelia/1421237002_338261.html].

RIBEYRO, Juan Ramón, « Vida cotidiana de un escritor: un testimonio personal sobre Julio Ramón Ribeyro », in PÉREZ ESÁIN, Crisanto et PALACIOS RUIZ, Víctor (Éds.), *Julio en el Rosedal: memorias de una escritura*, Piura, Universidad de Piura, 2008.

TITINGER, Daniel, *Un hombre flaco: retrato de Julio Ramón Ribeyro*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2015.

VARGAS LLOSA, Mario, « Ribeyro y las sirenas » [1984], in MÁRQUEZ, Ismael P., et FERREIRA, César (Éds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

6. BIBLIOGRAPHIE SUR LA RÉCEPTION LITTÉRAIRE

DUCAS, Sylvie, *La littérature à quel(s) prix ?*, *Histoire des prix littéraires*, Paris, Éditions La Découverte, 2013.

HEINICH, Nathalie, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

LEFÈVRE, André, *Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*, New York, Routledge, 1992.

MOLINIÉ, Georges et VIALA, Alain, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.

OLAYA GUERRERO, Julio César, *La producción del libro en el Perú (1950-1999)*, *Tesis para optar el título de licenciado en bibliotecología y ciencias de la información*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Académico-profesional de Bibliotecología y Ciencias de la Información, 2001.

ROUXEL, Annie, « Usure et renouvellement des corpus : l'école comme instance de classicisation », in LOUICHON, Brigitte, et ROUXEL, Annie (Éds.), *Du corpus scolaire à la bibliothèque intérieure, Actes des neuvièmes rencontres des chercheurs en didactique de la littérature, Université de Bordeaux 4, IUFM d'Aquitaine et Université de Bordeaux 3, 4, 5 et 6 avril 2008*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

7. BIBLIOGRAPHIE SUR LA THÉORIE LITTÉRAIRE

BARTHES, Roland, « L'écriture du Roman », *Œuvres complètes (1942-1961), Le degré zéro de l'écriture* [1953], I, Paris, Seuil, 1993.

—————, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BILLE JØRGENSEN, Steen, « L'effet d'œuvre : un défi pour le lecteur », in BILLE JØRGENSEN, Steen et RÜTH, Axel (Éds.), *Les défis de l'œuvre : actes du colloque international de l'Institut de Langues, Littératures et culture*, Aarhus, Université d'Aarhus, Aarhus University Press, 2007.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

EZQUERRO, Milagros, *Leerescibir*, Mexico, RILMA 2/ADEHL, 2008.

GENETTE, Gérard, « La littérature comme telle », *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

—————, *Fiction et diction* [1991], Paris, Seuil, 2004.

—————, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Hachette, 1985.

GRÉSILLON, Almuth, « Langage de l'ébauche : parole intérieure extériorisée », *Langages*, n° 147, 2002.

JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

MIGNOLO, Walter, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelone, Editorial Crítica, 1978.

MILLER, Isabelle, *Les inachevées : le goût de l'imparfait*, Paris, Seuil, 2008.

MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986.

PICON, Gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature* [1949], Paris, Gallimard, 1976.

RUBIN SULEIMAN, Susan, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997.

VALLEJO, Fernando, *Logoi: una gramática del lenguaje literario* [1983], Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2005.

8. BIBLIOGRAPHIE SUR L'ENSEIGNEMENT SCOLAIRE

CHABANNE, Jean-Charles, DUNAS, Alain, et VALDIVIA, Alain, « Entre social, affects et langages, l'œuvre comme médiation : prendre la littérature au sérieux dès l'école primaire », *Le français aujourd'hui*, Paris, n° 145, 2004.

FERNÁNDEZ SORIA, Juan Manuel, *Educación en valores. Formar ciudadanos: vieja y nueva educación*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

LE FUSTEC, Annie, et SIVAN, Pierre, « Lectures sans esquives », *Le français aujourd'hui*, n° 145, 2004, [Consulté le 06/03/15 dans : <http://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2004-2-p-49.htm>].

MINISTERIO DE EDUCACIÓN DEL PERÚ, *Orientaciones específicas para la implementación del Plan Lector* [Consulté le 16/03/13 dans : http://ebr.minedu.gob.pe/pdfs/orientaciones_especificas_planlector.pdf].

—————, *Resolución Ministerial n° 0386-2006-ED, Aprueban Directiva sobre Normas para la Organización y Aplicación del Plan Lector en las Instituciones Educativas de*

Educación Básica Regular, 04/07/06, [Consulté le 06/03/13 dans: http://www.minedu.gob.pe/normatividad/resoluciones/rm_0386-2006ed.php]).

RÉDACTION, « Perú último en lectura en la región, según estudio del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe – CERLALC » [23/04/12], *Diaro Correo*, Lima, 2012 [Consulté le 05/02/15 dans : <http://www.educacionenred.pe/noticia/?portada=18916>].

WILSON, Fiona, « Transcending Race ? Schoolteachers and political militancy in andean Peru, 1970-2000 », *Journal of Latin American Studies*, vol. 39, n° 4, novembre, 2007.

9. BIBLIOGRAPHIE SUR LA LITTÉRATURE PÉRUVIENNE ET LATINO-AMÉRICAINE

9.1. Sur la littérature péruvienne

9.1.1. Références de fiction

HINOSTROZA, Rodolfo, *Aprendizaje de la limpieza*, Barcelone, Tusquets, 1979.

MORENO JIMENO, Manuel, « Los poetas imaginistas », in PUCCINELLI, Jorge (Dir.), *Letras peruanas: revista de humanidades*, n° 5, 2^{ème} année, Lima, février, 1952.

PALMA, Ricardo, « El carbunco del diablo », *Tradiciones peruanas completas*, Madrid, Aguilar, 1961.

9.1.2. Références critiques

AUBÈS, Françoise, « El Condor pasa : analyse de l'évolution des stéréotypes sur le Pérou », in AUBÈS, Françoise et MORCILLO, Françoise, *Si loin si près : l'exotisme aujourd'hui*, Clamecy, Klincksieck, 2011.

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, « Para volver a Palma », in PALMA, Ricardo, *Tradiciones peruanas*, Madrid, Archivos, CSIC, 1993.

CORNEJO POLAR, Antonio, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1989.

GUTIÉRREZ, Miguel, *La generación del 50: un mundo dividido*, Lima, Labrusa, 1988.

HURTADO, Víctor, *Pago de letras: escritos desde el olvido*, Lima, El Caballero Rojo / Atenea, 1999.

ORTEGA, Julio, « Para una relectura crítica de Palma », in PALMA, Ricardo, *Tradiciones peruanas*, Madrid, Archivos, n° 23, CSIC, 1993.

SALAZAR BONDY, Sebastián, *La luz tras la memoria: artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945-1965)*, II, Lima, Lápix Editores, 2014.

THORNE, Carlos, *La generación del 50 y el periodismo: un testimonio personal*, Lima, Universidad San Martín de Porres, 2007.

VALERO, Eva María, *Lima en la tradición literaria del Perú: de la leyenda urbana a la disolución del mito*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2003.

VARGAS LLOSA, Mario, *El pez en el agua: memorias*, Barcelone, Seix Barral, 1993.

ZAVALETA, Carlos Eduardo, « Narradores peruanos de los 50 », in FUENTES ROJAS, Luis, *El archivo personal de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2006.

—————, *Autobiografía fugaz*, Lima, UNMSM, 2000.

9.1.3. Autres

ODRIOZOLA, Manuel de, *Documentos históricos del Perú: colectados y arreglados por el coronel Manuel de Odriozola*, Lima, Imprenta del Estado, III, 1872.

URQUIDI ILLANES, Julia, *Lo que Varguitas no dijo* [1983], Santa Cruz, Sello La Mancha, 2010.

VARGAS LLOSA, Mario, « ¿Un champancito, doctorcito? » [03/12/83], *ABC*, Séville, 1983.

9.2. Sur la littérature latino-américaine

9.2.1. Références de fiction

BORGES, Jorge Luis avec GIOVANNI, Norman Thomas di, *Autobiografía (1899-1970)* [1970], traduction de SOUTO, Marcial et GIOVANNI, Norman Thomas di, Buenos Aires, El Ateneo, 1999.

BORGES, Jorge Luis, « El inmortal », *Ficciones - El Aleph - El informe de Brodie*, Barcelone, Biblioteca Ayacucho, 1986.

—————, « Prólogo » [Buenos Aires, 19/08/69], *Fervor de Buenos Aires* [1923], in *Obra poética (1923-1985)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989.

—————, « El Sur » [1944], *Obras completas (1923-1949)*, I, Barcelone, Emecé Editores, 1989.

—————, « Epílogo » [Buenos Aires, 31/10/60], *El hacedor* [1960], *Obras completas (1952-1972)*, II, Buenos Aires, Emecé, 1989.

—————, « Inscripción sepulcral » [1924], *Jorge Luis Borges: obra poética (1923-1985)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989.

—————, « La inmortalidad », *Prólogos, con prólogo de prólogos (1975)/Borges, oral (1979)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011.

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela* [1963], Madrid/Paris/Mexico/Buenos Aires/Sao Paulo/Rio de Janeiro/Lima, ALLCA XX, Coll. « Archivos », n° 16, 1996.

LEZAMA LIMA, José, *Paradiso* [1966], Madrid, Cátedra, 2008.

PAZ, Octavio, *Libertad bajo palabra, Obra poética (1935-1970)*, I, Barcelone/Mexico, Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, 1994.

9.2.2. Références critiques

VILLARROEL, I. Gabriel, « Borges ante el Fin: un sentido de la eternidad », *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*, n° 1, vol. 2, University of Kentucky, 2012, [Consulté le 23/07/13 dans : <http://uknowledge.uky.edu/naeh/vol2/iss1/7>].

ARRIBAS, José Miguel Lorenzo, « Jitanjáfora astignante » [01/02/07], *Rinconete, Centro Virtual Cervantes* [Consulté le 22/01/14 dans : http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_07/01022007_01.htm].

BORGES, Jorge Luis, interviewé par MURAT, Napoleón, « Encuentro con Borges », Paris, *Cahiers de l'Herne*, 1964.

CANFIELD, Martha L., « El patriarca de García Márquez: padre, poeta y tirano », *Revista Iberoamericana*, vol. 5, n° 128-129, juillet-décembre, 1984.

CARPENTIER, Alejo, « Pedro Figari y el clasicismo latinoamericano » [1928], *Obras completas de Alejo Carpentier, Crónicas 2: arte, literatura y política*, Mexico, Siglo XXI Editores, IX, 1986.

FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael, *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*, Medellín, Editorial Universitaria de Antioquia / Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

FOWLER, Víctor, et BERENGUER, Carmen, *Diccionario de conceptos de Alejo Carpentier*, La Havane, *Letras Cubanas*, 2004.

FRAGA, Rosendo M., *Borges y el culto de los mayores*, Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2001.

GARCÍA, Gustavo V., *La literatura testimonial latinoamericana: (re)presentación y (auto)construcción del sujeto subalterno*, Madrid, Editorial Pliegos, 2003.

LAVALLÉ, Bernard, « Ricardo Palma miniaturiste : la tradición “ Oficiosidad no agradecida ” et ses sources », in PALMA, Ricardo, *Tradiciones peruanas*, Madrid, CSIC, 1993.

LOVELUCK, Juan, « Intención y forma en *La muerte de Artemio Cruz* », in GARCIA-GUTIÉRREZ, Georgina (Éd.), *Carlos Fuentes desde la crítica*, Mexico, Taurus, 2001.

MONTALDO, Graciela, « Sujetos y espacios: las masas hispanoamericanas y la ocupación territorial », in DE NAVASCUÉS, Javier (Éd.), *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2002.

MORALES BENITO, Lidia, « Las reglas del juego: teoría y práctica del juego en la literatura », *Les Ateliers du SAL*, 1-2, Paris, CRIMIC, Université de Paris-Sorbonne, 2012, p. 277, [Consulté le 22/01/14 dans : <http://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2012/11/18moral es.pdf>].

MUJICA LÁINEZ, Manuel, « Borges et les ancêtres » [1963], traduction de BECKMANN, Simone et MILLERET, Jean, *Les cahiers de l'Herne*, numéro consacré à *Jorge Luis Borges*, Paris, Éditions de l'Herne, 1981.

PIGLIA, Ricardo, « Ideología y ficción en Borges », *Punto de vista: revista de cultura*, Buenos Aires, 2^{ème} année, n° 5, mars, 1979.

RÉDACTION, « Carlos Milla Batres, editor emblemático en Suramérica » [30/11/04], *El País*, Madrid, 2004 [Consulté le 19/11/14 dans : http://elpais.com/diario/2004/11/30/agenda/1101769208_850215.html]

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Borges: una biografía literaria* [1978], Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1987.

RODRÍGUEZ PRECIADO, Salvador Iván, « El silencio en Juan Rulfo », *Estudios Sociales*, n° 6, 4^{ème} année, 1^{er} semestre, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2010.

SOLE ZAPATERO, Francisco Xavier, « Identidad cultural y forma novelesca en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes », *Contribuciones desde Coatepec*, n° 1, juillet-décembre, Mexico, UNAM, 2001.

SUCRE, Guillermo, *Jorge Luis Borges* [1967], Paris, Éditions Pierre Seghers, 1971.

TEDIO, Guillermo, « Borges y “El Sur”: entre gauchos y compadritos », *Espéculo: revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense, n° 14, 2000 [Consulté le 30/03/14 dans : https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero14/bor_gauc.html].

YURKIEVICH, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*, Barcelone, Barral Editores, 1971.

9.3. Sur le boom latino-américain

DONOSO, José, *Historia personal del “boom”*, Barcelone, Seix Barral [1972], 1983.

ESTEBAN, Ángel, « Julio Ramón Ribeyro y el cuento hispanoamericano en la perspectiva del “boom” », prologue à RIBEYRO, Julio Ramón, *La palabra del mudo* [1973], Lima, Peisa, 2002.

FUENTES, Carlos, *La gran novela latinoamericana*, Madrid, Alfaguara, 2011.

GLADIEU, Marie-Madeleine, « Recepción de Mario Vargas Llosa en Francia », in LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel et MORALES SARAVIA, José (Éds.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, Madrid, Verbum, 2005.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel et PÉREZ CINO, Waldo, « El boom y el canon: ajustes para un arreglo », in LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel et MORALES SARAVIA, José (Éds.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, Madrid, Verbum, 2005.

RAMA, Ángel, « El boom en perspectiva », in VIÑAS, David *et alii.*, *Más allá del boom: literatura y mercado*, Mexico, Marcha Editores, 1981.

VALERO, Eva María, « Ribeyro, sobreviviente en las trincheras del boom », *Escritura y pensamiento: revista de investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, n° 16, Lima, UNMSM, 2005.

VIDAL, Hernán, *Literatura hispano-americana e ideología liberal: surgimiento y crisis (una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del boom)*, Buenos Aires, Ediciones Hispamérica, 1976.

10. BIBLIOGRAPHIE SUR LA LITTÉRATURE FRANÇAISE ET EUROPÉENNE

10.1. Sur la littérature française

10.1.1. Références de fiction

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Édition établie et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004.

BOILEAU, Nicolas, *Art poétique* [1671], Paris, Imprimerie d'Auguste Delalain, 1815.

LAUTRÉAMONT, Comte de, *Œuvres complètes, Les chants de Maldoror*, Paris, José Corti, 1953.

MAUPASSANT, Guy de, « Gustave Flaubert », *La Revue bleue*, n° 19-26, Paris, janvier, 1884.

MAURIAC, Claude, *L'agrandissement*, Paris, Albin Michel, 1963.

RIMBAUD, Arthur, *Illuminations/Une saison en enfer*, avant-propos de Jean Paul Belmondo et préface d'Yves Berges, Paris, Librairie de Saint-Germain-des-Prés, 1969.

SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964.

10.1.2. Références critiques

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

BOURGET, Paul, « Gustave Flaubert » [1882], *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 1993.

LANSON, Gustave, *L'art de la prose* [1908], Paris, La Table Ronde, 1996.

SLAMA, Alain-Gérard, *Les écrivains qui ont fait la République*, Paris, Plon, 2012.

10.2. Sur la littérature européenne

10.2.1. Références de fiction

CURTIUS, Ernst Robert, *Essai sur la France* [1932], Paris, L'Aube, 1990.

JUNGER, Ernst, *Sur les falaises de marbre* [1939], Paris, Gallimard, 1942.

QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas: verso y prosa*, Madrid, Aguilar, 1981.

10.2.2. Références critiques

BIJON, Béatrice et CLAVARON, Yves, « Introduction : étrangetés postcoloniales », in BIJON, Béatrice et CLAVARON, Yves (Éds.), *La production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales, Colloque international organisé à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne (17-18 janvier 2008)*, Paris, Honoré Champion, 2009.

BOCK, Hans Manfred, « Histoire et historiographie des intellectuels en Allemagne », in TREBITSCH, Michel et GRANJON, Marie-Christine, *Pour une histoire comparée des intellectuels*, Paris, Éditions Complexe, 1998.

CHAUBET, François, *Histoire intellectuelle de l'entre-deux-guerres : culture et politique*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2006.

CURTIUS, Ernst Robert, *Essai sur la France* [1932], Paris, L'Aube, 1990.

MOURA, Jean-Marc, *La littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au XX^{ème} siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.

VILA-MATAS, Enrike, *Bartleby y compañía*, Barcelone, Anagrama, 2000.

11. BIBLIOGRAPHIE SUR LA PSYCHANALYSE

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

BRUCE, Jorge, « De un belvedere a otro », *Hueso Húmero*, Lima, n° 15/16, octobre/mars, 1983.

FREUD, Sigmund, « Le roman familial des névrosés » [1908], *Œuvres complètes*, III, Paris, PUF, 2007.

—————, *Inhibition, symptôme et angoisse* [1925], Paris, PUF, 1978.

—————, *L'homme aux loups : à partir de l'histoire d'une névrose infantile* [1918], Paris, PUF, 1990.

—————, *La naissance de la psychanalyse* [1950], Paris, PUF, 1996.

—————, *Totem et tabou*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1966.

HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael, *Locura y degeneración: psiquiatría y sociedad en el positivismo francés*, Madrid, CSIC, 1987.

LACAN, Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

LESOURNE, Odile, *La genèse des addictions : essai psychanalytique sur le tabac, l'alcool et les drogues*, Paris, PUF, 2007.

PORGE, Erik, *Les noms du père chez Jacques Lacan*, Paris, Éditions Érès, 1997.

12. BIBLIOGRAPHIE SUR L'ICONOGRAPHIE ET LE CINÉMA

12.1. Sur l'iconographie

ARASSE, Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2008.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980.

BISSON, Louis-Auguste, « Portrait de Balzac » [1842], daguerréotype, 6.7 cm x 8.3 cm, reproduit par PERRINE, Bernard, « Les photographies dans les collections de l'Institut de France : des trésors à découvrir », *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts*, hiver 2011-2012, n° 67, Paris, Institut de France, 2012.

BRAUN-VEGA, Herman, interviewé par CARVALLO, Fernando, « Frontera de culturas: conversación con Fernando Carvallo », *Braun-Vega : catalogue de l'exposition présentée à la Maison de l'Amérique latine du 24 mai au 24 juillet 2002*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2002.

CHALUMEAU, Jean-Luc, « Un langage, des styles », *Braun-Vega : catalogue de l'exposition présentée à la Maison de l'Amérique latine du 24 mai au 24 juillet 2002*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2002.

DOUMET, Christian, « De l'auteur représenté au frontispice de son livre », in LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves, *Portraits de l'écrivain contemporain*, Paris, Éditions Champ Vallon, 2003.

FERRARI, Federico et NANCY, Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005.

KOTTELAT, Patricia, « L'iconographie dans les manuels de littérature FLE : fonctions et enjeux didactiques », *Ela : études de linguistique appliquée*, Klincksieck, n° 38, 2005/2, 2005.

LAVAUD, Martine, « Se relire par le portrait, ou le texte " envisagé " (1839-1939) », in HILSUM, Mireille et VÉDRINE, Hélène (Éds.), *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, III, Paris, Éditions Kimé, 2012.

MARTENS, David et REVERSEAU, Anne, « Iconographies de l'écrivain au XX^{ème} siècle. Usages et enjeux : un portrait en pied », *Image & Narrative*, vol. 13, n° 4, 2012.

MEGEVAND, Sylvie, « " Ne pas peindre pour ne rien dire " : l'écrit dans quelques tableaux de Herman Braun-Vega », in MEGEVAND, Sylvie et MENDIBOURE, Jean-Michel, *Transitions, transgressions dans l'iconographie hispanique moderne et contemporaine*, Manage, Lansman, 2006.

NANCY, Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.

PERROT, Jean, « Pictogénèse de l'album contemporain pour la jeunesse et conversation du patrimoine », in RENONCIAT, Anne (Éd.), *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

12.2. Sur le cinéma

BORDE, Raymond, et BOUISSY, André, *Le néo-réalisme italien : une expérience de cinéma social*, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1960.

OTTAVI, Antoine, « Néo-réalisme : le malentendu », in CASSAC, Michel (Dir.), *Littérature et cinéma néoréalistes: réalisme, réel et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2004.

13. BIBLIOGRAPHIE SUR LA MODERNITÉ ET L'AVANT-GARDE

13.1. Sur la modernité

COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

—————, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 54.

CORRÈGES, Déborah, « La tyrannie de la vitesse », *Sciences humaines*, n° 239, juillet 2012, § 3 [Consulté le 18/01/14 dans : www.cairn.info/magazine-sciences-humaines-2012-7-page-4.htm].

GUIDÉE, Raphaëlle, « Anachronisme des œuvres d'art et temps de la littérature (ou comment l'histoire de l'art vint au secours de l'histoire littéraire) », *Le partage des disciplines* [16/05/11], LHT, Dossier [Consulté le 14/06/13 dans : <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=244>].

IPPOLITO, Christophe (Dir.), *Résistances à la modernité dans la littérature française de 1800 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2010.

MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, 1993.

PAZ, Octavio, « La tradición antimoderna », *Obras completas, Obras completas, Fundación y disidencia: dominio hispánico*, I, Barcelone/Mexico, Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, 1994.

—————, « Unidad, modernidad, tradición », *Obras completas, Fundación y disidencia: dominio hispánico*, III, Barcelone/Mexico, Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, 1994.

PELLET, Éric, « Permanence rhétorique du discours de la modernité », in CLAUDON, F., ELIAS, S., JOUANNY, S., PAROLA-LECONTE, N., et THELOT, J. (Éds.), *La modernité mode d'emploi*, Paris, Éditions Kimé, 2006.

YURKIEVICH, Saúl, *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996.

13.2. Sur l'avant-garde

BRAVO, Federico, « César Vallejo: poética de la modernidad. Trilce o la rehabilitación del significante poético », in RUIZ BARRIONUEVO, Carmen et REAL RAMOS, César (Éds.), *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996.

COMETTI, Jean-Pierre, *Art et facteurs d'art : ontologies friables*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

COMPAGNON, Antoine, « L'arrière-garde, de Péguy à Paulhan et Barthes », in MARX, William (Dir.), *Les arrière-gardes au XX^{ème} siècle : l'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2004.

DUMASY, Lise et MASSOL, Chantal (Éds.), « Introduction », *Pamphlet, utopie, manifeste (XIX^{ème}-XX^{ème} siècles)*, Paris, L'Harmattan, 2001.

KAUFMANN, Vincent, « L'arrière-garde vue de l'avant », in MARX, William (Dir.), *Les arrière-gardes au XX^{ème} siècle : l'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2004.

MARX, William, « Penser les arrière-gardes », in MARX, William (Dir.), *Les arrière-gardes au XX^{ème} siècle : l'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF, 2004.

NOUDELMANN, François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000.

ORTEGA, Norma Angélica, *Vicente Huidobro: Altazor y las vanguardias*, Mexico, UNAM, 2000.

PAYANT, René, « Bricolage pictural. L'art à propos de l'art », *Vedute : pièces détachées sur l'art (1976-1987)*, Laval, Trois, 1987.

PAZ, Octavio, « La búsqueda del presente » [08/12/90], *Obras completas, Fundación y disidencia: dominio hispánico*, III, Barcelone/Mexico, Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, 1994.

—————, « Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia », *Obras completas, Fundación y disidencia: dominio hispánico*, I, Barcelone/Mexico, Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, 1994.

SAIGH BOUSTA, Rachida, « Écriture d'une autobiographie plurielle : ouverture du Moi éclaté sur le monde dans l'œuvre de Rachid Boudjedra et d'Alain Robbe-Grillet », in HOMUNG, Alfred, et RUHE, Emstpeter (Éds.), *Autobiographie et avant-garde*, Tübingen, G. Narr, 1992.

TORRE, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.

VERANI, Hugo J., « Las vanguardias literarias en Hispanoamérica », in SOSNOWSKI, Saúl (Éd.), *Lectura crítica de la literatura americana: vanguardias y tomas de posesión*, III, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.

VIDELA, Gloria, *El ultraísmo: estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1971.

14. BIBLIOGRAPHIE SUR LA PHILOSOPHIE

ADORNO, Theodor W., *Teoría estética* [1970], traduction de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Ediciones Akal, 2004.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2001.

BERGSON, Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1993.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1976.

GARCÍA ASTRADA, Arturo, *Tiempo y eternidad*, Madrid, Gredos, 1971.

GODIN, Christian, *La totalité, Quatrième section : la totalité réalisée, Livre I : les arts et la littérature*, IV, Paris, Champ Vallon, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich, *L'Antéchrist*, Trad. de Dominique Tassel, Paris, 10/18, 1997.

POMBO NABAIS, Catarina, *L'esthétique en tant que philosophie de la nature : le concept de vie chez Deleuze. Pour une théorie naturelle de l'expressivité. Regards sur la littérature*, Thèse de doctorat soutenue le 21 décembre 2006 à l'Université de Paris VIII – Vincennes – Saint-Denis, École doctorale Pratiques et Théorie du Sens, UFR d'Arts, Philosophie et Esthétique, sous la direction de Jacques Rancière.

15. BIBLIOGRAPHIE SUR LA SOCIOLOGIE

15.1. Articles et ouvrages généraux

BOURDIEU, Pierre, *La distinction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

—————, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

CASÚS ARZÚ, María Elena, « La representación del otro en las élites intelectuales europeas y latinoamericanas: un siglo de pensamiento racista (1830-1930) », *Iberoamericana: nordic journal of latin american and caribbean studies*, XL, 1-2, 2010.

COHEN, Déborah, *La nature du peuple : les formes de l'imaginaire social (XVIII^{ème}-XXI^{ème} siècles)*, Paris, Champ Vallon, 2010.

DRIANT, Jean-Claude, « Densification et consolidation dans les *barriadas* de Lima : un nouveau cycle (le cas du cône Sud) », *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, n° 3-4, XIV, Lima, 1985.

HOCHMANN, Jacques, « La théorie de la dégénérescence de B.-A. Morel, ses origines et son évolution », in TORT, Patrick (Éd.), *Darwinisme et société*, Paris, PUF, 1992.

LOSADA GUIDO, Alejandro, *Creación y praxis: la producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*, Lima, Universidad Nacional de San Marcos, 1976.

MAURIN, Éric, *La peur du déclassement : une sociologie des récessions*, Paris, Seuil/La République des Idées, 2009.

PÉREZ DÍAZ, Julio, « Los antecedentes del eugenismo », *Apuntes de demografía*, Blog de Julio Pérez Díaz (CSIC), [Consulté le 22/08/13 dans : <http://apuntesdedemografia.wordpress.com/polpob/10432/antecedentes/>].

ZIMA, Pierre V., *Pour une sociologie du texte littéraire* [1978], Paris, L'Harmattan, 2000.

15.2. Articles et ouvrages sur la sociocritique

DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris, Fernand Nathan/Éditions Labor, 1978.

JAMESON, Fredric, « Third world literature in the era of multinational capitalism », *Social text*, Duke University Press, n° 15, automne, 1986.

LAFARGE, Claude, *La valeur littéraire : figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

REUTER, Yves, « La prise en compte de l'inscription sociale dans l'enseignement-apprentissage de la littérature », *Pratiques*, « Les nouveaux programmes du lycée », n° 107/108, décembre, Paris, 2000.

VIALA, Alain et SCHMITT, Michel P., *Faire/Lire*, Paris, Didier, 1983.

VIALA, Alain, *Le littéraire, son enseignement et le social*, *Le français aujourd'hui*, n° 145, 2004 [Consulté le 06/03/15 dans : www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2004-2-page-5.htm].

WOLF, Nelly, « Pour une sociologie des styles littéraires », in BAUDORRE, Philippe, RABATE, Dominique, et VIART, Dominique (Éds.), *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

16. BIBLIOGRAPHIE SUR LA LINGUISTIQUE

EGUREN GUTIÉRREZ, Luis Javier, *Aspectos lúdicos del lenguaje: la jitanjáfora, problema lingüístico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987.

JAKOBSON, Roman, « Le langage commun des linguistes et des anthropologues », *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

—————, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

JEUDY, Henri-Pierre, « Essais sur la néologie », *L'Homme et la société : linguistique, structuralisme et marxisme*, n° 28, Paris, 1973, p. 124 [Consulté le 21/01/14 dans : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/homso_0018-4306_1973_num_28_1_1810].

GUILBERT, Louis, « Théorie du néologisme », *Cahiers de l'Association Internationale d'Études françaises*, n° 25, Paris, 1972.

RIFFATERRE, Michel, « La durée de la valeur stylistique du néologisme », fascicule réédité de *The romantic review*, vol. 44, n° 4, décembre, 1953.

ROMERO GUALDA, M. V., « Hacia una tipología del neologismo literario », *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVII, n° 4, 1978-1979.

17. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2002.

BUSTILLO, Eduardo, « ¡Hoy sale...¡hoy! (Cuadro lastimoso) » [08/11/1876], *La ilustración española y americana*, n° 41, 20^{ème} année, Madrid, 1876.

CATERIANO BELLIDO, Pedro (Éd.), *Veinte peruanos del siglo XX*, Lima, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2010.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (CNRTL) [en ligne].

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACION, *Informe final*, « 2.18. La Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga », V, p. 575 [Consulté le 21/04/15 dans : <http://cverdad.org.pe/ifinal/>]. La traduction nous appartient.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (DRAE) [en ligne].

GAMARRA, Jeffrey, *Generación, memoria y exclusión: la construcción de representaciones sobre los estudiantes de la Universidad de Huamanga (Ayacucho): 1959-2006*, Huamanga, Universidad San Cristóbal de Huamanga, 2010.

HILDEBRANDT, Martha, « Huachafo », *Peruanismos*, Lima, Espasa, 2013.

<http://www.colegiosenperu.com>

OESTERREICHER-MOLLWO, Marianne (Éd.), *Petit dictionnaire des symboles*, Bruxelles, Brepols, 1992.

ORTIZ CABALLERO, René, *Universidad y modernización en el Perú del siglo XX*, III, Lima, PUCP, 1998.

PALLADIO, Andrea, *Les Quatre Livres de l'architecture* [1570], chapitre 20, I, traduction de Fréart de Chambray, 1650, réimpression par Arthaud, 1980.

PEASE GARCÍA, Henry, « Testimonio de parte: Alfonso Barrantes Lingán (1927-2000), primer alcalde socialista de Lima », in PEASE GARCÍA, Henry et ROMERO SOMMER, Gonzalo, *La política en el Perú del siglo XX*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, vigésima primera edición, 1992.

SAUZEAU, Pierre et SAUZEAU, André, « Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques », *Revue de l'histoire des religions*, CCXIX, n° 3, 2002.

VARGAS LLOSA, Mario, « Una montaña de cadáveres (Carta abierta a Alan García) » [Lima, *El Comercio*, 26/06/86], in VARGAS LLOSA, Mario, *Contra viento y marea*, III, Barcelona, Seix Barral, 1990.

VARGAS LLOSA, Mario, *Diccionario del amante de América Latina*, Barcelone, Paidós, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs* [1965], Paris, Éditions La Découverte, 1990.

INDEX DE NOMS PROPRES

A

Abenshushan, Vivian, 284
Adorno, Theodor, 147, 161
Ahón, Valentín, 260, 269
Aira, César, 192
Alegria, Ciro, 35, 197, 309, 320, 346, 352
Alfani, María Rosario, 79, 82, 84, 448
Alfaro-Alexander, Ana María, 288
Alvarado, Hernán, 326
Amiel, Henri-Frédéric, 71, 277, 278
Ampuero, Fernando, 71, 76, 93, 280
Anderson, Benedict, 338
Anzieu, Didier, 21, 419, 475, 494
Apollinaire, Guillaume, 36, 37, 40, 52, 53, 75, 125
Arévalo, Miguel Ángel, 508
Arguedas, José María, 31, 35, 160, 172, 197, 205, 237, 309, 320, 346, 447, 448, 526, 551, 554
Artaud, Antonin, 285, 288
Aubès, Françoise, 197, 427, 428
Ausejo, Lorena, 413
Azuela, Leopoldo, 215

B

Bach, Johann Sebastian, 130, 172, 252, 498
Bachelard, Gaston, 290
Bacon, Francis, 95
Bagué, Enrique, 189
Balcells, Carmen, 9, 235, 236
Balsamo, Maurizio, 405
Balzac, Honoré de, 37, 71, 88, 111, 151, 167, 277, 286, 413, 506, 564
Banchero Rossi, Luis, 485
Bardot, Brigitte, 65, 66, 70, 199
Barral, Carlos, 9, 35, 52, 67, 89, 112, 208, 235, 369, 371, 383, 400, 467, 526, 527, 528, 530, 544, 545, 559, 561, 571
Barthes, Roland, 14, 39, 59, 68, 81, 84, 92, 116, 157, 275, 333, 563, 566, 567
Bashkirtseff, María, 507, 526
Bassino Pinasco, Marco, 359
Baudelaire, Charles, 55, 65, 71, 92, 125, 254, 277, 412, 413
Baudry, Paul, 1, 254, 281, 286, 323, 345, 427, 429, 494, 507, 508, 540, 549, 550, 551, 553
Bayly, Doris, 266
Becerra, Eduardo, 190, 191
Beethoven, Ludwig von, 51, 55, 132
Belevan, Harry, 105
Belli, Carlos Germán, 259, 537

Bellini, Giuseppe, 189, 190
Belmondo, Jean-Paul, 65, 66, 70, 562
Benavides, Alicia, 273, 280, 284, 293, 294, 301
Bendezú, Paco, 31
Benedetti, Mario, 97, 98
Bérard, Victor, 118, 119
Bioy Casares, Adolfo, 98, 190
Boileau, Nicolas, 100, 112, 509
Borde, Raymond, 322
Borges, Jorge Luis, 9, 15, 34, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 89, 97, 98, 100, 102, 124, 125, 136, 263, 276, 329, 330, 382, 390, 393, 394, 398, 400, 401, 409, 490, 503, 547, 560, 561
Bourdieu, Pierre, 34, 251, 253, 454, 461, 487, 497, 498
Bourgeade, Pierre, 209
Bourget, Paul, 507
Brahms, Johannes, 132
Braudel, Fernand, 71
Braun-Vega, Herman, 273, 275, 278, 282, 287, 288, 290, 294, 565
Brecht, Bertold, 71, 435
Bruce, Jorge, 21, 395, 475, 476, 477, 511, 540
Brull, Mariano, 46, 47
Bryce Echenique, Alfredo, 143, 191, 225, 231, 234, 238, 241, 242, 262, 290, 302, 305, 308, 343, 344
Butlen, Fabrice, 111
Butor, Michel, 55, 56
Buzzati, Dino, 51, 71

C

Cabrejos, Irene, 224, 227, 515
Caillois, Roger, 195
Camenen, Gersende, 507, 508, 509
Campodónico, Jaime, 20, 40, 60, 84, 115, 223, 224, 282, 288, 383, 507, 527, 528, 538, 540, 542, 546, 555
Camus, Albert, 63
Camus, Marcel, 199
Cansinos Assens, Rafael, 73, 75
Carbone, Mirella, 386, 387
Carnero Roque, Germán, 252, 463
Carpentier, Alejo, 55, 127, 128, 129, 206, 259, 280, 560
Carrillo, Guadalupe Isabel, 325, 356
Carrillo, Paco, 48
Carrillo, Sonia Luz, 313, 325, 336, 344, 348, 362
Carrington, Leonora, 31
Carusso Olivetti, Roberto, 180
Casanova, Giacomo, 71
Castañón, Adolfo, 96, 97, 263
Castany Prado, Bernat, 202, 341
Caton, 90, 92

Céline, Louis-Ferdinand, 136, 137, 359, 503, 505
Cervantes, Miguel de, 10, 46, 71, 94, 238, 552, 560
César, Jules, 90, 92, 215, 556
Chariarse, Leopoldo, 140, 227
Chateaubriand, François-René de, 71
Chaubet, François, 509
Chesterton, Gilbert Keith, 413
Chiampi, Irlemar, 263
Churampi Ramírez, Adriana, 514
Cisneros, Luis Jaime, 267
Coaguila, Jorge, 1, 19, 48, 160, 267, 299, 307, 348, 367, 448
Colin, Philippe, 281, 494, 553
Colina, Juan Manuel de la, 131, 525
Compagnon, Antoine, 68, 69, 76, 80
Congrains, Enrique, 35, 82, 190, 191, 192, 214, 215, 320, 363, 366
Constant, Benjamin, 85, 88, 125, 126, 397
Cornejo Arenas, Luis, 273
Cornejo Polar, Antonio, 1, 19, 339, 362, 378
Cortázar, Julio, 9, 39, 47, 55, 56, 70, 97, 98, 189, 196
Cortés, Hernando, 107, 225
Cortez, Enrique, 319
Couffon, Claude, 201, 205, 211, 263
Coyné, André, 31
Cuba Luque, Jorge, 229
Curtius, Ernst Robert, 14, 122, 123, 124, 125, 149, 150, 151, 152, 154, 156, 495, 525
Custine, marquis de, 88
Cymerman, Claude, 329

D

Dante, Alighieri, 71, 92
Darío, Rubén, 73, 75
De Souza, Patricia, 439
De Vinci, Leonardo, 94
Deleuze, Gilles, 142, 283, 568
Delgado, Washington, 231, 319, 321, 374
Deustua, Jorge, 273, 285, 287, 288, 293, 296
Dickens, Charles, 413
Diderot, Denis, 70, 71
Diez Canseco, José, 320, 414
Dominguez, Carlos, 273, 291
Donoso, José Miguel, 9, 236, 238, 374
Dostoïevski, Fiodor, 72, 93
Dubois, Jacques, 17, 247
Durand, Carmen, 195
Durry, Marie-Jeanne, 115, 143, 249, 503

E

Eielson, Jorge Eduardo, 31
Eliot, T. S., 10, 11, 14, 71
Elmore, Peter, 82, 168, 243, 276, 305, 395, 435, 512, 514
Esparza, Cecilia, 107, 159, 374, 442, 443, 447, 449

Esteban, Ángel, 8, 12, 103, 156, 160, 174, 208, 221, 249, 370, 412, 431
Étiemble, René, 118, 119
Ezquerro, Milagros, 389

F

Fashé, Uilmer, 299, 302, 304
Fataccioli Rubio, Nora, 357
Faulkner, William, 34, 62, 197, 267
Fell, Claude, 329
Fernández Moreno, César, 189
Fernández, Teodosio, 190, 191
Ferreira, César, 8, 11, 16, 79, 81, 82, 84, 91, 121, 239, 241, 243, 267, 288, 334, 342, 393, 396, 399, 401, 403, 404, 419, 420, 422, 431, 432, 446, 471, 472, 474, 481, 527, 528, 530, 546, 550, 551, 555
Figari, Pedro, 259, 560
Fischer, Ernst, 149, 150, 151, 154
Flaubert, Gustave, 8, 34, 71, 72, 76, 93, 111, 114, 115, 119, 120, 123, 125, 126, 141, 143, 181, 223, 249, 250, 269, 282, 412, 413, 434, 464, 465, 482, 485, 487, 503, 506, 507, 525, 531, 562, 563
Flores Heredia, Gladys, 299, 302, 307, 407
Forgues, Roland, 16, 281, 385
Fournier, Alain, 204
Freud, Sigmund, 71, 474
Fuentes Rojas, Luis, 1, 19, 299
Fuentes, Carlos, 5, 9, 60, 61, 76, 101, 250, 561
Fujimori, Alberto, 260

G

Gadamer, Hans-Georg, 15, 118
Gamarra, Jeffrey, 364
Ganoza, Kino, 273
Garbatzky, Irina, 80
García Márquez, Gabriel, 95, 116, 130, 154, 189, 193, 195, 196, 201, 204, 205, 211, 303, 374, 560
García, Alan, 239, 256, 258, 259, 264, 269, 307, 380, 381, 383, 571
Garcilaso, Inca, 150, 215, 268, 290, 309, 538
Genette, Gérard, 19, 49, 89, 90, 136, 181, 242
Geysse, Auguste, 189
Gibbon, Edward, 71
Gibson, Doris, 212
Gide, André, 125, 126, 153, 175, 506
Gilles, Philippe, 115, 137, 283, 284, 507, 509, 547, 568
Girard, René, 54, 56
Giudicelli, Christian, 63, 195, 200, 201
Gladieu, Marie-Madeleine, 204, 205
Godin, Christian, 139, 149, 150, 159, 161, 168, 170, 174, 176
Goethe, Johann Wolfgang von, 14, 71, 94, 149, 496
Goic, Cedomil, 190
Gonzales Vigil, Ana Cecilia, 273
González Montes, Antonio, 16, 319, 447

González-Vigil, Ricardo, 221
Gracq, Julien, 155
Gras, Dunia, 198
Gris, Jim, 273, 289
Guattari, Félix, 283
Guimarães Rosa, João, 10
Guinot, Georges Léonce, 200, 202
Güirales, Ricardo, 259
Gutiérrez, Marco, 378
Gutiérrez, Miguel, 337, 382, 460

H

Haedens, Kléber, 95
Heidegger, Martin, 71, 100, 101
Heinich, Nathalie, 261, 268
Herrera Cagigao, Gastón, 129
Higgins, James, 10, 17, 223, 227, 335, 344, 431, 435, 451, 452, 458, 459, 460, 461
Hildebrandt, Martha, 510, 511, 512
Hinostroza, Rodolfo, 284, 470
Horace, 71, 90, 92
Housman, Alfred Edward, 119
Huarag Álvarez, Eduardo, 112
Huertas García-Alejo, Rafael, 428
Hugo, Victor, 52, 88, 120, 125, 200, 277, 368, 369, 434, 530, 547, 567
Huidobro, Vicente, 47, 53, 89, 400, 401, 561, 567
Humala, Ollanta, 311

I

Ippolito, Christophe, 81

J

Jakobson, Roman, 39, 44, 71, 116, 133
James, Henry, 10, 17, 34, 51, 55, 223, 334, 335, 337, 342, 344, 431, 435, 451, 452, 453, 458, 459, 549
Jauss, Hans Robert, 15, 20, 64
Jochamowitz, Alberto, 129, 492
Jochamowitz, Luis, 93
Jouve, Vincent, 461
Joyce, James, 34, 55, 56, 62
Jünger, Ernst, 61, 62, 63, 71
Jurisich, Marcelo, 236
Jusdanis, Gregory, 338

K

Kafka, Franz, 33, 34, 71, 416, 417
Kaufmann, Vincent, 83, 157
Kipling, Rudyard, 413
Kodama, María, 263
Kottelat, Patricia, 271, 275
Kristal, Efraín, 342

L

La Grange, Adelaïde Blaise François Le Lièvre de, 88
La Torre, Alfonso, 380, 381
Lacan, Jacques, 414, 564
Lafarge, Claude, 324, 325, 333
Lakhdari, Sadi, 1, 345, 553
Lanson, Gustave, 84, 112, 509
Lautréamont, comte de, 38
Lavallé, Bernard, 50
Lavaud, Martine, 276
Le Fustec, Annie, 359
Lefèvre, André, 17, 309, 311, 319
Lentz, Vera, 273, 282, 283
Lesourne, Odile, 289
Lévano, César, 369
Lévi-Strauss, Claude, 71
Lezama Lima, José, 128, 153, 154, 504, 525
Li, Víctor, 31, 99, 126, 139, 157, 158, 531, 547, 568
Lispector, Clarice, 10, 237
Loaynaz, Dulce María, 263
Loayza, Luis, 35, 85, 86, 111, 112, 113, 115, 173, 191, 197, 198, 199, 202, 204, 208, 232, 240, 317, 527, 543, 546
Lohmann, Catalina, 1, 359
López Albújar, Enrique, 35, 320
López Degregori, Carlos, 108
Losada Guido, Alejandro, 459, 460, 461
Lowry, Malcom, 55
Luchting, Wolfgang A., 7, 10, 11, 16, 71, 72, 169, 179, 196, 197, 215, 220, 224, 232, 237, 238, 293, 335, 346, 376, 435, 466, 490, 501, 527, 543

M

Macera, Pablo, 31, 471
Maingueneau, Dominique, 432
Mallarmé, Stéphane, 125
Malle, Louis, 199
Malraux, André, 99
Manrique, Jorge, 100, 101
Marco, Joaquín, 263
Mariátegui, José Carlos, 64, 215, 380, 407
Márquez, Alexis, 263
Martens, David, 205, 294
Martí, José, 128
Martos, Marco, 261, 308, 331, 508
Marx, Karl, 71, 160, 530
Marx, William, 77, 79
Maupassant, Guy de, 8, 34, 71, 111, 114, 115, 120, 249, 413, 464, 505, 507, 508, 509, 526, 528, 553
Mauriac, Claude, 61, 62, 63, 64, 76
Mejía Baca, Juan, 35, 215
Mejía, Cecilia, 360
Mejía, David, 10, 238
Melville, Herman, 71, 429
Mendoza Chuecas, Rafael, 273, 284, 289

Mérimée, Prosper, 201
Meschonnic, Henri, 14, 36, 62
Michaux, Henri, 200
Michelet, Jules, 70, 71, 88
Mignolo, Walter, 134
Milla Batres, Carlos, 53, 140, 169, 171, 219, 220, 221,
248, 250, 260, 262, 294, 370, 372, 373, 374, 381, 384,
425, 525, 526, 532, 538, 544, 545, 551, 561
Millares, Selena, 190, 191
Miller, Isabelle, 178, 180
Minardi, Giovanna, 16, 166, 478
Mistral, Frédéric, 120
Molina, Mario, 273, 281, 282, 411, 491, 492, 493, 494,
495, 497, 538, 539
Molinié, Georges, 118, 134
Montaigne, Michel de, 71, 94, 99, 100, 101, 509
Montaldo, Graciela, 482
Montandon, Alain, 463, 464
Morelle, Paul, 196, 203
Moro, César, 31, 39, 40
Mozart, Wolfgang Amadeus, 132, 498
Mujica Gallo, Manuel, 215
Musil, Robert, 71, 83, 94, 160, 230, 453

N

Nabokov, Vladimir, 55, 56
Nancy, Jean-Luc, 272, 296
Navascués, Javier de, 9, 208, 408, 461, 488, 489, 491
Neruda, Pablo, 89, 250, 277, 278, 382, 400, 401, 561
Normandy, Georges, 434, 487, 531
Noudelmann, François, 121
Núñez, Estuardo, 32, 219, 259

O

Odría, Manuel A., 31, 321, 324, 372, 376, 441
Offenbach, Jacques, 201, 202
Onetti, Juan Carlos, 9, 10, 97, 190, 237
Oquendo, Abelardo, 231, 260
Ors, Eugenio d', 128
Ortega, Julio, 319, 339, 344
Ospina, Galia, 216, 244, 317, 408, 412, 437
Oviedo, José Miguel, 214, 217, 219, 231, 241, 250, 319,
373

P

Palma, Ricardo, 12, 35, 49, 50, 189, 215, 309, 323, 332,
338, 339, 340, 343, 400, 402, 407, 413, 467, 538, 539,
554, 558, 561
Pauls, Alan, 73, 75, 124, 330
Paz, Octavio, 38, 43, 64, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 89, 103,
128, 250, 400, 401, 463, 561
Pérez de Cuéllar, Javier, 261
Pérez Díaz, Julio, 422, 569
Pérez Esáin, Crisanto, 160, 415

Pérez-Blanes, Joaquín, 244
Perricholi, la, 202
Perrot, Jean, 309
Pestana, Baldomero, 268, 273, 278, 279, 280, 281, 282,
283, 284, 285, 286, 287, 289, 291, 293, 295
Peyrou, Georges, 203
Picasso, Pablo, 96
Picon, Gaëtan, 61, 119, 133, 169
Pietri, Uslar, 97
Piglia, Ricardo, 390
Pinto, Ismael, 267
Pirandello, Luigi, 71
Pita, Alfredo, 146, 147, 288, 526
Platon, 71, 99
Poe, Edgar Allan, 71, 147
Polanco, Carlos Enrique, 273, 280, 295
Pollarolo, Giovanna, 20, 240, 540
Portugal, Ana María, 113, 203, 480
Poulidor, Raymond, 65, 66
Prampolini, Enrico, 53
Proust, Marcel, 34, 53, 65, 71, 125, 126, 136, 153, 154,
155, 156, 503, 504, 525
Puccinelli, Jorge, 31, 227, 228, 230

Q

Queiroz, José Maria Eça de, 413
Queneau, Raymond, 55
Quevedo, Francisco de, 5, 71, 92, 100, 101
Quincey, Thomas de, 71

R

Rabelais, François, 56, 94, 95
Rama, Ángel, 189, 195, 238
Reisz, Susana, 243
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 94, 96
Reyes Tarazona, Roberto, 253
Reyes, Alfonso, 34, 46, 47, 253, 340
Reynoso, Oswaldo, 10, 191, 192, 267, 458
Ribeyro Bonello, Julio Ramón, 404, 405, 406, 408, 409,
412, 414, 415, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 425, 426,
445, 447, 450, 452, 474, 477, 481, 517
Ribeyro Cordero, Alida de, 1, 20, 180, 230, 249, 256,
265, 287, 350, 351, 352, 370, 379, 384, 540
Ribeyro y Álvarez del Villar, Ramón, 400, 401, 402, 404,
407, 408, 544
Ribeyro, Juan Antonio, 224, 225, 255, 398, 399, 403,
408, 544
Ribeyro, Julio Eduardo, 402, 403, 404, 431
Ribeyro, Julio Ramón, 5, 1, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 19,
31, 32, 33, 34, 44, 48, 56, 64, 66, 68, 71, 72, 79, 80,
82, 83, 84, 86, 87, 91, 93, 105, 107, 109, 112, 114,
115, 121, 129, 130, 131, 137, 141, 146, 147, 153, 159,
160, 165, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 181, 190, 195,
196, 199, 203, 204, 208, 209, 210, 211, 215, 216, 217,
218, 219, 220, 224, 227, 231, 232, 234, 236, 237, 238,

239, 240, 241, 243, 244, 248, 249, 252, 253, 254, 255,
 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267,
 268, 275, 276, 279, 280, 281, 284, 286, 288, 292, 293,
 294, 299, 301, 302, 307, 308, 317, 318, 319, 320, 321,
 323, 324, 325, 329, 333, 334, 335, 336, 340, 342, 343,
 344, 345, 347, 348, 349, 351, 352, 357, 364, 367, 369,
 371, 372, 373, 374, 377, 379, 380, 381, 382, 385, 386,
 387, 393, 395, 396, 399, 401, 403, 404, 405, 406, 407,
 408, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419,
 420, 421, 422, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431,
 432, 437, 439, 442, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 450,
 452, 455, 459, 466, 471, 472, 474, 476, 477, 478, 481,
 484, 488, 490, 494, 496, 504, 507, 508, 511, 514, 517,
 519, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 532, 533, 534, 536,
 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 546, 549, 550,
 551, 552, 553, 554, 555, 559, 562, 579

Ribeyro, Melchor, 397, 403, 411, 471, 472, 544
 Rilke, Rainer Maria, 175
 Rimbaud, Arthur, 65, 66, 118, 125, 126
 Rivera, Diego, 151, 259
 Robbe-Grillet, Alain, 53, 55, 62, 70, 567
 Rodríguez Monegal, Emir, 398
 Roldán, Amadeo, 259
 Rondinel Pineda, Sara, 484
 Rosas, Patrick, 1
 Rose, Sonia, 32
 Rousseau, Jean-Jacques, 70
 Rouxel, Annie, 192
 Ruiz Durand, Jesús, 273, 284, 295
 Rulfo, Juan, 8, 9, 12, 34, 54, 87, 97, 98, 136, 137, 187,
 190, 192, 205, 206, 248, 262, 263, 264, 265, 269, 288,
 310, 384, 503, 533, 541, 542, 561

S

Sábato, Ernesto, 9
 Sagan, Françoise, 70, 137, 150, 161, 162, 213, 214, 525
 Saint-Simon, Henri de, 71, 492
 Salazar Bondy, Augusto, 352
 Salazar Bondy, Sebastián, 215, 216, 320, 340, 364, 365
 Salazar, Ina, 1, 286, 427, 429, 507, 508, 549, 550, 551,
 553
 Saldaña, Marco, 268, 273
 Santoni, Nicoletta, 196, 543
 Sarmiento, Domingo Faustino, 128, 489
 Sartre, Jean-Paul, 5, 34, 92, 101, 199, 365, 417, 438
 Schaeffer, Jean-Marie, 330, 334, 358
 Schmitt, Michel, 355
 Schumann, Robert, 132
 Schwalb, Carlos, 159, 160
 Schwarz, Herman, 271, 273, 294
 Sciammarella, Agustín, 273, 289
 Scorza, Manuel, 35, 215, 216, 217, 218, 527, 532
 Segala, Amos, 263
 Segovia, Felipe de, 49, 50
 Sénèque, 101
 Shakespeare, William, 15, 71, 291

Sigala, Ricardo, 87
 Silva-Santisteban, Ricardo, 508
 Sologuren, Javier, 508
 Spinoza, Baruch, 71
 Stendhal, 71, 72, 84, 88, 93, 133, 286, 397, 416, 464
 Stravinsky, Igor, 52
 Suárez, Isidoro, 400, 401
 Sucre, Guillermo, 75, 483, 485, 493, 497
 Susini-Anastopoulos, Françoise, 149

T

Tacite, 65
 Tamayo Vargas, Augusto, 216
 Tchekhov, Anton, 413
 Tenorio Requejo, Néstor, 16, 241, 347
 Thorne, Carlos, 31, 231
 Titingier, Daniel, 279, 307
 Toledo, Alejandro, 311, 467, 501
 Tolstoï, Léon, 37, 72, 93
 Toynbee, Arnold J., 71, 423
 Trinidad, Reynaldo, 373, 414
 Tumi, Mito, 264

U

Unamuno, Miguel de, 100

V

Valdelomar, Abraham, 12, 170, 309, 407, 412, 413, 554
 Valenzuela, Jorge, 320
 Valero, Eva María, 10, 167, 208, 238, 239, 241, 323, 338,
 339
 Valéry, Paul, 14, 36, 37, 40, 88, 90, 120, 125, 136, 242,
 438, 506
 Valle-Inclán, Ramón María del, 95
 Vallejo, César, 39, 40, 67, 71, 89, 92, 137, 215, 277, 278,
 281, 286, 301, 302, 305, 309, 373, 382, 400, 401, 408,
 511, 540, 549, 551, 555, 561, 566
 Vallejo, Fernando, 137
 Vallejo, Miguel Ángel, 299, 304, 305
 Vargas Llosa, Mario, 8, 9, 11, 12, 70, 97, 131, 132, 154,
 156, 160, 172, 174, 177, 191, 192, 195, 204, 205, 209,
 223, 226, 227, 233, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 248,
 257, 258, 259, 308, 329, 365, 366, 368, 370, 371, 374,
 375, 377, 383, 419, 424, 489, 502, 511, 512, 524, 528,
 549, 554, 562
 Vargas Vicuña, Eleodoro, 31, 227, 363
 Velasco Alvarado, Juan, 249, 369, 371
 Velázquez, Diego, 94, 95
 Vélez Marquina, Elio, 330, 342
 Vernant, Jean-Pierre, 126
 Viala, Alain, 11, 17, 134, 259, 265, 313, 323, 328, 329,
 355, 457
 Vich, Víctor, 344
 Vidal, Hernán, 244, 319

Vila-Matas, Enrique, 208, 428
Vilca, Juan, 1, 485, 486, 488, 493
Villalobos, Carlos, 273, 282, 284, 289
Villa-Lobos, Héctor, 259
Villon, François, 5, 101
Voltaire, 172, 199, 505
Vrigny, Roger, 200, 201, 203

W

Whitman, Walt, 71, 92
Wilde, Oscar, 413
Williams, Raymond, 263
Wolf, Nelly, 499

Y

Yurkievich, Saúl, 89, 400

Z

Zavaleta, Carlos Eduardo, 31, 32, 34, 35, 190, 191, 219,
227, 320, 363
Zileri, Enrique, 212
Zima, Pierre, 460, 461
Zúñiga, Mercedes, 395, 426, 470, 471, 472, 474, 476,
481, 489

INDEX THÉMATIQUE

A

Altérité, 5, 24, 25, 44, 207, 209, 437, 469, 470, 478, 480, 482, 488, 489, 491, 493, 497, 513, 514, 517, 523, 582
Antimodernité, 3, 23, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 95, 121, 161, 168, 170, 178, 183, 208, 214, 242, 390, 394, 395, 458, 517, 519, 566, 582
Avant-garde, 9, 31, 34, 36, 37, 38, 43, 44, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 61, 64, 65, 67, 69, 70, 73, 76, 77, 79, 80, 82, 90, 91, 95, 99, 121, 147, 183, 242, 384, 457, 464, 521, 566, 567, 582

B

Bourgeois, 5, 25, 35, 65, 85, 179, 195, 335, 361, 362, 366, 374, 376, 378, 383, 384, 385, 398, 403, 407, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 446, 453, 454, 459, 460, 465, 466, 471, 479, 481, 482, 485, 487, 488, 501, 522, 529, 551, 582

C

Canon, 4, 9, 10, 11, 15, 17, 20, 21, 23, 24, 35, 44, 52, 54, 56, 59, 62, 64, 67, 69, 70, 71, 72, 74, 80, 81, 84, 87, 93, 97, 109, 170, 187, 188, 191, 193, 195, 196, 208, 209, 210, 220, 234, 236, 237, 238, 239, 309, 310, 311, 313, 316, 318, 319, 320, 324, 329, 330, 331, 332, 337, 341, 347, 348, 361, 368, 373, 379, 411, 422, 437, 463, 484, 491, 506, 521, 522, 523, 548, 549, 562, 582
Classique, 5, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 29, 33, 34, 35, 39, 43, 51, 54, 65, 66, 70, 71, 72, 76, 77, 79, 88, 89, 92, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 105, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 116, 118, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 130, 132, 133, 134, 138, 139, 140, 141, 144, 147, 149, 151, 152, 154, 157, 158, 160, 161, 166, 167, 168, 170, 173, 174, 178, 181, 183, 185, 187, 192, 204, 211, 215, 218, 224, 234, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 245, 248, 249, 259, 263, 265, 266, 267, 269, 271, 273, 277, 281, 283, 292, 293, 296, 299, 300, 301, 302, 304, 306, 308, 309, 311, 313, 314, 315, 319, 323, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 335, 336, 337, 340, 342, 343, 344, 347, 348, 355, 361, 362, 363, 373, 378, 379, 380, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 393, 394, 395, 398, 400, 405, 406, 410, 412, 414, 415, 418, 419, 426, 431, 432, 443, 445, 446, 451, 456, 457, 458, 463, 464, 465, 466, 470, 471, 477, 482, 487, 488, 489, 492, 494, 495, 497, 498, 500, 501, 502, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 516, 517, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 531, 546, 547, 548, 582
Consécration, 187, 245, 247, 249, 251, 252, 257, 259, 260, 265, 267, 582

Conservatisme, 18, 24, 56, 80, 96, 123, 237, 266, 376, 389, 395, 434, 441, 446, 450, 458, 459, 460, 461, 463, 464, 465, 467, 469, 470, 473, 478, 482, 485, 486, 487, 488, 492, 494, 497, 498, 501, 502, 503, 506, 510, 511, 516, 517, 519, 523, 582
Contre-obsolescence, 3, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 127, 130, 133, 134, 582
Correspondance, 4, 7, 8, 17, 19, 24, 27, 35, 39, 49, 50, 60, 68, 70, 84, 85, 86, 88, 104, 105, 106, 107, 111, 112, 113, 116, 126, 138, 139, 141, 145, 151, 161, 169, 175, 197, 198, 200, 201, 203, 205, 208, 211, 213, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 237, 240, 249, 253, 255, 256, 264, 269, 276, 277, 281, 283, 289, 293, 301, 307, 314, 317, 321, 323, 324, 333, 334, 372, 373, 383, 384, 385, 400, 404, 412, 417, 419, 421, 423, 424, 427, 429, 433, 434, 437, 438, 442, 474, 477, 478, 485, 487, 490, 492, 496, 498, 502, 507, 510, 515, 516, 521, 527, 528, 531, 532, 542, 543, 546, 547, 548, 552, 555, 564, 571, 582
Culpabilité, 5, 25, 260, 403, 431, 432, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 449, 517, 522, 582

D

Déclassement, 25, 446, 447, 448, 450, 452, 455, 456, 457, 458, 464, 466, 477, 482, 487, 502, 517, 523, 569, 582
Dégénérescence, 5, 419, 421, 422, 428, 429, 568, 582
Détotalisation, 23, 139, 140, 141, 147, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 169, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 179, 180, 181, 407, 517, 519, 521
Dissidence, 5, 25, 38, 371, 403, 405, 431, 432, 436, 437, 438, 441, 442, 443, 457, 460, 487, 566, 567, 582

E

École, 1, 12, 13, 15, 20, 24, 34, 68, 123, 142, 192, 193, 261, 296, 299, 301, 304, 307, 308, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 323, 324, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 337, 338, 340, 341, 342, 347, 348, 350, 351, 352, 355, 359, 361, 362, 363, 365, 368, 373, 377, 379, 382, 383, 385, 389, 506, 515, 521, 524, 556, 557, 568, 582
Édition, 1, 4, 9, 10, 11, 24, 35, 37, 39, 49, 75, 113, 116, 123, 126, 169, 171, 189, 193, 196, 197, 198, 201, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 230, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 242, 247, 250, 252, 253, 254, 262, 271, 275, 277, 282, 284, 285, 288, 296, 299, 304, 307, 308, 309, 313, 315, 318, 370, 372, 373, 381, 383, 384, 386, 387, 393, 412, 414, 417, 454, 465, 470,

509, 536, 539, 541, 547, 556, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 568, 569, 570, 571
Esthétique, 3, 10, 13, 15, 17, 19, 24, 25, 33, 34, 36, 38, 43, 45, 50, 52, 53, 54, 56, 59, 61, 64, 65, 68, 69, 70, 72, 74, 75, 77, 79, 80, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 136, 139, 140, 142, 156, 157, 166, 170, 174, 176, 178, 180, 181, 183, 193, 200, 205, 207, 233, 236, 237, 244, 247, 257, 273, 274, 281, 292, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 323, 324, 325, 326, 328, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 348, 356, 357, 359, 363, 385, 387, 389, 394, 400, 407, 410, 411, 414, 415, 418, 421, 449, 456, 457, 458, 460, 463, 464, 479, 487, 496, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 507, 508, 509, 510, 512, 514, 515, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 531, 548, 550, 556, 567, 568, 582
Exotisme, 4, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 223, 233, 235, 558, 563, 582

F

Fantasme, 4, 104, 105, 109, 149, 153, 155, 157, 164, 199, 231, 293, 345, 349, 395, 397, 407, 419, 474, 504

G

Généalogie, 242, 393, 394, 404, 405, 430, 431, 471, 487, 582

H

Héritage, 5, 18, 24, 33, 47, 104, 111, 114, 123, 145, 223, 250, 356, 390, 393, 395, 396, 399, 403, 404, 419, 420, 422, 424, 425, 426, 427, 428, 431, 432, 445, 447, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 468, 477, 482, 486, 487, 491, 494, 497, 498, 500, 501, 506, 510, 516, 517, 521, 522, 523, 582
Histoire, 3, 4, 15, 17, 20, 24, 31, 33, 43, 47, 48, 50, 56, 65, 72, 80, 83, 86, 87, 88, 90, 92, 94, 95, 98, 106, 116, 123, 127, 128, 129, 134, 150, 151, 168, 170, 171, 187, 188, 190, 191, 193, 195, 196, 198, 211, 213, 214, 218, 221, 223, 228, 234, 235, 254, 281, 303, 305, 306, 321, 322, 328, 329, 330, 331, 337, 338, 339, 340, 342, 344, 347, 348, 355, 361, 376, 380, 393, 395, 398, 399, 400, 401, 402, 405, 414, 423, 429, 431, 459, 463, 467, 474, 491, 495, 509, 515, 520, 534, 535, 548, 556, 563, 564, 566, 571

I

Iconisation, 4, 20, 271, 272, 273, 278, 285, 292, 293, 294, 295, 296, 300, 382, 384, 582
Inachevé, 4, 59, 139, 140, 141, 143, 162, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 393, 405, 407, 557, 582

Institutionnalisation, 4, 17, 20, 23, 24, 52, 183, 187, 218, 247, 249, 254, 255, 257, 260, 261, 264, 265, 266, 269, 271, 272, 311, 313, 319, 327, 329, 330, 338, 342, 352, 362, 377, 385, 386, 469, 521, 524, 569, 582
Invasion, 25, 257, 295, 399, 469, 482, 484, 485, 488, 489, 491, 492, 494, 497, 523

L

Littérarité, 49, 50, 111, 116, 117, 118, 125, 133, 134, 135, 136, 137, 183, 279, 390, 405, 415, 456, 500, 505, 520, 523

M

Maladie, 3, 23, 99, 100, 103, 104, 105, 107, 109, 110, 111, 225, 252, 284, 292, 306, 405, 419, 427, 442, 443, 450, 480, 481, 520, 582
Marginalité, 4, 8, 19, 74, 84, 87, 99, 115, 168, 172, 175, 183, 206, 236, 247, 249, 251, 253, 254, 257, 261, 264, 265, 268, 269, 292, 350, 361, 363, 364, 367, 369, 371, 380, 388, 437, 438, 440, 441, 448, 452, 459, 460, 461, 465, 483, 491, 502, 529, 541, 550, 582
Mère, 5, 307, 352, 397, 420, 432, 433, 443, 446, 449, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 476, 477, 479, 481, 482, 489, 493, 504, 512, 516
Mimésis, 4, 54, 56, 130, 139, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 158, 159, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 178, 200, 253, 301, 326, 331, 332, 333, 334, 335, 357
Modélisation, 17, 20, 24, 188, 269, 271, 273, 276, 277, 279, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 295, 296, 299, 300, 305, 306, 308, 311, 313, 323, 357, 361, 377, 378, 379, 389, 415
Modernité, 3, 9, 11, 13, 14, 16, 23, 25, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 45, 46, 48, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 121, 123, 125, 130, 139, 140, 145, 147, 154, 157, 160, 161, 162, 168, 170, 171, 174, 178, 181, 183, 190, 208, 214, 215, 235, 236, 237, 242, 266, 292, 294, 295, 319, 331, 337, 340, 342, 379, 390, 394, 395, 416, 421, 445, 453, 455, 457, 458, 463, 466, 488, 504, 505, 507, 509, 510, 517, 519, 520, 523, 547, 565, 566, 567, 582

N

Néoavant-garde, 9, 43, 67, 96, 130, 242
Néoréalisme, 24, 190, 314, 315, 316, 318, 320, 321, 322, 323, 325, 332, 335, 356, 357, 361, 363, 365, 385, 449, 524, 565, 582

O

Opacité, 122, 127, 129, 130, 131, 133, 172, 209, 263, 279, 291, 292, 520

P

Paranoïa, 25, 154, 281, 482, 492, 494, 497, 501, 523
Patrimoine, 12, 18, 25, 70, 153, 265, 299, 309, 390, 396,
412, 425, 432, 441, 446, 450, 451, 452, 453, 454, 455,
456, 457, 465, 477, 486, 487, 494, 495, 497, 502, 506,
517, 522, 565
Père, 3, 5, 24, 100, 103, 104, 105, 110, 111, 114, 123,
229, 242, 307, 322, 356, 394, 395, 397, 403, 404, 405,
406, 407, 408, 409, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417,
419, 420, 421, 422, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 431,
432, 435, 442, 443, 445, 447, 450, 451, 452, 454, 456,
457, 458, 460, 466, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 476,
477, 479, 481, 482, 484, 497, 498, 500, 513, 515, 516,
517, 520, 522, 523, 564, 582
Pérennisation, 3, 14, 23, 67, 86, 87, 98, 100, 101, 102,
105, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 117, 119, 120,
122, 125, 127, 133, 134, 136, 137, 139, 149, 180, 241,
266, 275, 280, 291, 313, 398, 415, 421, 456, 457, 463,
494, 507, 519, 520, 521, 523, 582
Présent, 3, 5, 9, 10, 14, 15, 17, 23, 24, 25, 34, 36, 41, 43,
48, 50, 51, 54, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71,
72, 73, 75, 76, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96,
98, 109, 114, 130, 135, 139, 152, 155, 162, 178, 200,
207, 218, 231, 233, 237, 242, 259, 265, 277, 289, 300,
307, 311, 315, 316, 326, 327, 335, 336, 337, 339, 341,
342, 376, 377, 394, 401, 418, 430, 445, 446, 456, 457,
458, 462, 463, 464, 467, 486, 491, 492, 500, 502, 517,
519, 520, 522, 531, 582
Progressisme, 4, 5, 24, 190, 199, 249, 258, 295, 315, 316,
321, 347, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 364,
365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 375, 376,
377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387,
388, 389, 408, 448, 450, 457, 460, 485, 522, 582

R

Réception, 4, 7, 8, 9, 11, 15, 17, 19, 20, 23, 33, 64, 65,
67, 73, 75, 80, 83, 118, 128, 134, 139, 156, 183, 187,
188, 193, 195, 196, 200, 204, 205, 206, 208, 209, 210,
211, 214, 216, 217, 219, 221, 222, 224, 226, 227, 228,
229, 230, 232, 233, 234, 235, 245, 247, 249, 250, 259,
269, 271, 272, 274, 277, 293, 300, 301, 303, 304, 306,
307, 308, 310, 311, 313, 314, 315, 322, 330, 332, 335,
336, 347, 354, 356, 357, 362, 363, 372, 373, 377, 378,
381, 389, 519, 521, 523, 556, 562, 582
Reclassement, 5, 445, 446, 451, 457, 472, 517
Reconnaissance, 1, 7, 10, 11, 12, 94, 117, 126, 170, 189,
192, 211, 217, 218, 238, 239, 242, 243, 247, 248, 250,
251, 252, 254, 256, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265,
267, 268, 271, 273, 277, 284, 288, 292, 308, 310, 341,
343, 345, 354, 380, 381, 382, 383, 388, 418, 439, 456,
468, 507, 530, 533, 541, 542, 582
Regard, 3, 14, 17, 59, 64, 67, 68, 69, 71, 85, 86, 87, 88,
89, 90, 91, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 112, 113,
117, 128, 141, 142, 160, 165, 173, 179, 180, 183, 195,
199, 202, 209, 225, 242, 272, 274, 278, 281, 283, 284,

286, 290, 295, 296, 301, 307, 310, 320, 322, 343, 345,
387, 395, 405, 408, 411, 430, 461, 463, 467, 478, 479,
485, 496, 501, 502, 553, 565, 568

Rêve, 115, 137, 155, 156, 157, 158, 168, 225, 229, 232,
262, 292, 414, 415, 419, 432, 456, 469, 474, 475, 477,
493, 504, 507, 522, 547

S

Subalternité, 5, 24, 25, 87, 118, 441, 466, 468, 469, 470,
471, 472, 474, 476, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 485,
486, 487, 488, 489, 491, 493, 494, 497, 499, 500, 501,
502, 504, 511, 512, 514, 515, 516, 517, 523, 560, 582

T

Totalité, 4, 23, 53, 107, 139, 141, 142, 143, 144, 145,
147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158,
159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170,
171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 295,
319, 338, 357, 374, 385, 521, 568, 582

Tradition, 7, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 24, 35, 36, 37, 38, 40,
43, 46, 51, 52, 54, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 72,
74, 75, 76, 77, 82, 83, 85, 88, 91, 92, 93, 96, 97, 98,
101, 109, 111, 112, 113, 122, 128, 136, 138, 150, 151,
161, 183, 189, 191, 198, 206, 207, 239, 240, 241, 242,
243, 250, 252, 272, 285, 320, 323, 337, 339, 340, 364,
375, 376, 390, 393, 394, 395, 396, 398, 399, 400, 401,
402, 403, 405, 406, 408, 409, 411, 415, 416, 420, 426,
430, 431, 433, 434, 435, 439, 442, 445, 446, 447, 451,
452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 460, 461, 462, 463,
464, 465, 466, 467, 468, 469, 474, 482, 486, 487, 488,
489, 491, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 500, 501, 504,
506, 508, 509, 510, 512, 514, 515, 516, 517, 520, 521,
522, 523, 549, 558, 559, 561, 566, 582

Transcendance, 3, 7, 14, 18, 25, 81, 87, 99, 101, 106,
107, 108, 109, 110, 114, 152, 166, 206, 241, 265, 267,
384, 393, 394, 398, 400, 406, 408, 415, 425, 426, 427,
445, 495, 500, 520, 524

Transmodernité, 3, 68, 72, 76, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 95,
96, 97, 98, 99, 101, 102, 110, 123, 130, 267, 395, 495

V

Valeur, 3, 5, 11, 13, 16, 25, 34, 35, 38, 40, 43, 44, 46, 49,
50, 51, 52, 53, 56, 59, 60, 61, 64, 66, 67, 69, 79, 87,
95, 106, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120,
121, 122, 125, 126, 127, 129, 131, 132, 134, 135, 136,
139, 146, 147, 153, 156, 187, 192, 207, 226, 235, 236,
237, 238, 243, 247, 249, 265, 272, 275, 309, 310, 313,
316, 324, 325, 326, 329, 330, 337, 340, 355, 356, 357,
358, 359, 360, 363, 368, 377, 379, 382, 387, 388, 390,
393, 394, 398, 401, 431, 432, 433, 434, 436, 437, 438,
439, 440, 441, 445, 446, 453, 454, 458, 461, 462, 463,
464, 467, 468, 479, 480, 482, 487, 493, 495, 497, 498,
499, 501, 502, 505, 507, 511, 512, 513, 517, 519, 520,
521, 523, 557, 569, 570, 582

Valeur-pérennisation, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119,

120, 122, 136, 153

Le classique chez Julio Ramón Ribeyro : réflexions et inflexions. Recherches sur le corpus parafictionnel et la réception de son œuvre.

Résumé

Éclipsé par le *boom* latino-américain dans les années 1960, entre autres à cause d'un certain conservatisme formel, l'écrivain péruvien Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) fait partie de ceux qui sont restés en marge de ce phénomène commercial alors que dans son pays d'origine il bénéficie actuellement d'une aura paradigmatique. Nous nous proposons d'analyser ce paradoxe à la lumière du classique en tant que levier conceptuel susceptible de produire une compréhension totalisante et organique aussi bien de la poétique que du destin historique de l'œuvre de Ribeyro. En effet, l'objet de cette thèse est d'étudier, d'abord, les dits et écrits de Ribeyro autour de l'œuvre fictionnelle (journal intime, correspondance, articles, entretiens) qui attestent d'une réflexion sur la possibilité d'une littérature perdurable. Cette pensée articule une dialectique personnelle qui s'achemine de l'avant-garde vers l'arrière-garde au rythme de son rapport fluctuant avec la modernité littéraire. Puis, dans la mesure où le statut classique implique aussi une reconnaissance par des instances de canonisation, nous analysons les supports, les intervenants et les institutions qui ont conditionné sa réception mitigée dans le canon latino-américain ou bien qui ont consolidé sa classicité au Pérou. À cet égard, dans la lignée des études sociocritiques, nous accordons une place de choix aux acteurs officiels (l'État, l'école) et officieux (la critique, les artistes) qui ont contribué ou pas à modeler son image canonique. Finalement, en nous intéressant aux implications idéologiques et ontologiques du classique, nous abordons le rapport individuel et fictionnel de Ribeyro à la tradition comme un héritage social et symbolique qu'il se doit de préserver.

Mots-clés : altérité ; antimodernité ; arrière-garde ; bourgeois ; canon ; classique ; consécration ; conservatisme ; culpabilité ; déclasserment ; dégénérescence ; dissidence ; épistolaire ; esthétique ; exotisme ; fragment ; généalogie ; héritier ; iconisation ; inachevé ; institutionnalisation ; Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) ; littérature de jeunesse ; littérature péruvienne ; maladie ; marge ; modernité ; mythographie ; néoréalisme ; obsolescence ; père ; pérennisation ; Pérou ; postérité ; présent ; progressisme ; psychanalyse ; récit court ; sociocritique ; subalterne ; totalité ; traditionalisme ; valeurs.

The classic in Julio Ramón Ribeyro: reflections and inflections. Researches on his parafictional corpus and on his work's reception.

Summary

Overshadowed by the Latin American Boom in the 1960s —due to a certain formal conservatism among other reasons— the Peruvian writer Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) features among those who remained on the margins of this commercial phenomenon, while in his home country he now enjoys a paradigmatic status. In this thesis we aim to analyze the above paradox in the light of the concept of the classic as a tool enabling to produce a totalizing and organic understanding of both the poetic and the historical outcome of Ribeyro's work. We propose in first place to review the author's statements and writings that are peripheral to his fictional work (diaries, correspondence, articles, interviews), which attest to a reflection on the possibility of an everlasting literature. This thinking articulates a personal dialectic that shifts from the avant-garde towards the rearguard, to the rhythm of his fluctuating relationship with literary modernity. In second place, since the classic status implies recognition by the canonization entities, we analyze the array of media, stakeholders and institutions that have conditioned his lukewarm reception in the Latin American canon or that have consolidated his classicity in Peru. Thus, within the scope of sociocritical studies, we give pride of place to the official (government, school) and unofficial stakeholders (critics, artists) who helped or not to shape his canonical image. Finally, by focusing on the ideological and ontological implications of the classic, we address Ribeyro's personal and fictional interplay with tradition as a social and symbolic heritage that he is compelled to preserve.

Keywords : alterity; antimodernity; rearguard; bourgeois; canon; classic; consecration; conservatism; guilt; drop in status; degeneration; dissidence; epistolary; aesthetics; exoticism; fragment; genealogy; heir; iconization; unachieved; institutionalization; Julio Ramón Ribeyro (1929-1994); youth literature; Peruvian literature; disease; margin; modernity; mythography; neorealism; obsolescence; father; perpetuation; Peru; posterity; present; progressivism; psychoanalysis; short story; sociocritique; subaltern; totality; traditionalism; values.

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE :

ÉD4 — « Civilisations, cultures, littératures et sociétés »

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, bureau D414, 75006, Paris, FRANCE.

DISCIPLINE : Études Romanes — Espagnol



Université de Caen Basse-Normandie



Université Paris-Sorbonne

École doctorale 4 « Civilisations, cultures, littératures et sociétés »

LE CLASSIQUE CHEZ JULIO RAMÓN RIBEYRO : RÉFLEXIONS ET INFLEXIONS.

RECHERCHES SUR LE CORPUS PARAFICTIONNEL

ET LA RÉCEPTION DE SON ŒUVRE.

Paul BAUDRY

ANNEXES

de la thèse en vue de l'obtention du titre de Docteur de l'Université Paris-Sorbonne,
sous la direction de Monsieur Sadi LAKHDARI et de Madame Ina SALAZAR.

Membres du jury :

Monsieur Sadi LAKHDARI, professeur émérite à l'Université de Paris-Sorbonne (Co-directeur).

Madame Ina SALAZAR, professeur à l'Université de Caen Basse-Normandie (Co-directrice).

Madame Françoise AUBÈS, professeur à l'Université de Paris X - Nanterre (Rapporteur).

Monsieur Julio PREMAT, professeur à l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis (Rapporteur).

Monsieur Javier DE NAVASCUÉS, professeur à l'Université de Navarre (Examineur).

2015

NOTICE EXPLICATIVE

Afin de faciliter l'usage de ces annexes à notre thèse intitulée « Le classique chez Julio Ramón Ribeyro : réflexions et inflexions. Recherches sur le corpus parafictionnel et la réception de son œuvre », nous souhaiterions présenter succinctement les sections qui les composent.

L'annexe A (« La bibliothèque de Julio Ramón Ribeyro ») présente un inventaire partiel de sa bibliothèque personnelle qui se trouve actuellement au domicile d'Alida de Ribeyro à Paris. Pour des raisons matérielles, nous n'avons pas pu référencer l'ensemble des ouvrages car cette tâche uniquement aurait requis plusieurs mois de travail à temps plein. En revanche, nous avons photographié certaines pages annotées afin d'établir des correspondances avec sa réflexion parafictionnelle sur le classique.

L'annexe B (« La réception de Julio Ramón Ribeyro ») contient une partie du deuxième corpus primaire qui nous sert pour étudier la nature et les enjeux de sa réception au Pérou, en Amérique latine et en Europe. Le sondage que nous avons réalisé au niveau national auprès des professeurs péruviens de langue et littérature en septembre 2014 est présenté, d'abord, dans un tableau synoptique, suivi des réponses manuscrites ou dactylographiées des enseignants, puis analysé de manière quantitative et qualitative au moyen de statistiques. Pareillement, notre approche de la didactisation du classique dans les manuels scolaires s'appuie sur des tables diachroniques qui classent des exemples textuels. Enfin, d'un point de vue sociocritique, nous avons eu recours à des phénomènes et supports canonisants dans le hors-texte dont nous rapportons les documents qui attestent leurs caractéristiques (manifestations culturelles en hommage à Ribeyro, prix et distinctions qu'il a reçues, un monument construit à son effigie à Miraflores, éditions qui ont contribué ou pas à sa classicisation).

L'annexe C (« Iconographie autour de Julio Ramón Ribeyro ») accorde une place de choix à l'image dans l'approche sémiotique de la construction du classique. En effet, cette section propose au lecteur plusieurs albums de photographies, peintures et caricatures qui participent de l'iconisation de Ribeyro. Par ailleurs, afin de démontrer l'importance des récentes éditions de jeunesse dans la modélisation de ses traits bio-bibliographiques, nous avons scanné certains dessins ou illustrations susceptibles de mettre en lumière sa dimension iconique actuelle au Pérou, entre autres images de et autour de Ribeyro utiles à notre démonstration globale.

L'annexe D (« Entretiens »), finalement, recense quatre interviews que nous avons effectuées entre 2008 et 2014 à Jaime Campodónico, éditeur de Ribeyro à partir des années 1990, à Alida de Ribeyro, sa veuve, à Giovanna Pollarolo, scénariste du film *Caidos del cielo* (1990) de Francisco Lombardi, et à Jorge Bruce, psychanalyste péruvien qui consacra son DEA à l'Université de Paris X – Nanterre à Ribeyro, sous la direction de Didier Anzieu dans les années 1980.

TABLE DES MATIÈRES

NOTICE EXPLICATIVE	1
TABLE DES MATIÈRES	2
ANNEXE A : LA BIBLIOTHÈQUE DE JULIO RAMÓN RIBEYRO	4
A1. Inventaire partiel de la bibliothèque personnelle de Julio Ramón Ribeyro	4
A2. Photographies des ouvrages soulignés et annotés par Julio Ramón Ribeyro	22
A3. Feuillet inédit	50
ANNEXE B : LA RÉCEPTION DE JULIO RAMÓN RIBEYRO	51
B1. Sondage sur l'enseignement de Ribeyro dans le secondaire péruvien : caractéristiques des enseignants interrogés.....	51
B1.2. Réponses manuscrites ou dactylographiées au sondage par question et par enseignant.....	57
B1.3. Classes du secondaire privé et public dans lesquelles Ribeyro est enseigné selon les enseignants.....	119
B1.4. Classes du secondaire privé et public dans lesquelles Ribeyro devrait être enseigné selon les enseignants	121
B1.5. Textes les plus enseignés de Ribeyro dans le système public et privé selon les enseignants	123
B1.6. Textes les plus fréquents dans les manuels scolaires utilisés dans le système public et privé par les enseignants.....	125
B1.7. Manuels scolaires les plus utilisés par les enseignants du système public et privé pour l'enseignement de Ribeyro	127
B1.8. Tendance des élèves du système public et privé à s'identifier avec l'œuvre de Ribeyro selon les enseignants	129
B1.9. Tendance à opérer un retour critique sur les problèmes de la réalité dans laquelle vivent les élèves à partir de l'œuvre Ribeyro.....	131
B1.10. Tendance à utiliser des contre-exemples tirés de l'œuvre qui contribuent à l'éducation progressiste des élèves	133

B1.11. Tendance à utiliser la dominante (néo)réaliste pour appréhender l’histoire et l’identité nationale.....	135
B2. Traitement global dans les manuels scolaires péruviens de langue et de littérature (1964-2012).....	137
B4. Manifestations culturelles à partir de l’œuvre de Julio Ramón Ribeyro.....	145
B5. Prix et distinctions.....	150
B6. Monument.....	158
B7. Lettre reçue de la part d’une lectrice de Julio Ramón Ribeyro.....	160
B8. Ribeyro et le monde de l’édition.....	161
ANNEXE C : ICONOGRAPHIE AUTOUR DE JULIO RAMÓN RIBEYRO.....	166
C1. Julio Ramón Ribeyro vu par les photographes.....	166
C2. Julio Ramón Ribeyro vu par les plasticiens.....	194
C3. Julio Ramón Ribeyro vu par les caricaturistes.....	204
C4. Illustrations pour éditions de jeunesse sur Julio Ramón Ribeyro.....	212
C5. Production graphique de Julio Ramón Ribeyro.....	220
C6. Portraits des ancêtres et de la famille Ribeyro.....	221
ANNEXE D : ENTRETIENS.....	224
D1. Entretien avec Jaime Campodónico, le 24/09/08 à Cieneguilla.....	224
D2. Entretien avec Alida de Ribeyro, le 09/08/12 à Paris.....	228
D3. Entretien avec Giovanna Pollarolo le 29/01/13 à Paris.....	238
D4. Entretien avec Jorge Bruce, le 11/09/14 à Lima.....	242

ANNEXE A : LA BIBLIOTHÈQUE DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

A1. Inventaire partiel de la bibliothèque personnelle de Julio Ramón Ribeyro

AGUEEV, M. *Roman avec cocaïne*, Paris, Belfond, 1983.

ALBERTI, Rafael, *El adefesio, Fábula del amor y las viejas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1944.

ALEGRÍA, Ciro, *Vaste est le monde*, Paris, Gallimard, Coll. « La Croix du Sud », 1960.

ALEIXANDRE, Vicente, *Poésie totale*, Paris, Gallimard, Coll. « Du monde entier », 1977.

AMADO, Jorge, *Bahia de tous les saints*, Paris, Gallimard, Coll. La Croix du Sud, 1949.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Les diables amoureux*, Paris, Gallimard, 1964. [Édition datée et signée à Paris en 1981].

ARAGON, Louis, *La diane française*, Paris, Seghers, 1946. [Petite note sur feuillet de l'Hôtel Bristol à Vienne : « À notre arrivée, la cathédrale de St. Etienne. Après les (plus beau) Bruegel, les Van Dyck, le soir le concert dans la plus belle salle de concert d'Europe. La messe de Haendel et les petits chanteurs [sic] ». Au verso, on lit : « Trouver des mots pour parler de mon pays est tres [sic] difencil [sic]. Décrire Poincarée [sic]. Botero »].

ARGUEDAS, José María, *Tous sangs mêlés*, Paris, Gallimard, Coll. « Du monde entier », 1970.

ARIDJIS, Homero, *Perséphone*, Paris, Gallimard, Coll. « Du monde entier », 1970.

ARLAND, Marcel (Dir.), *Vie ou survie de la littérature, La nouvelle revue française*, 18^{ème} année, n° 214, 1^{er} octobre 1970, 1970. [Édition signée et datée à Paris en 1970].

ASTURIAS, Miguel Ángel, *L'ouragan*, Paris, Gallimard, Coll. « Du monde entier », 1955.

AUDIBERT, Raoul, et BOUVIER, René, *Saint-Amant, Capitaine du Parnasse*, Paris, La Nouvelle Edition, 1946. [Édition signée et datée en 1961 à Paris].

BALZAC, Honoré de, *Eugénie Grandet*, Paris, NRF/Libraire Gallimard, Coll. « Génie de la France », 1934. [Édition signée et datée à Paris le 07/04/54].

———, *Le curé de village*, Paris, NRF/Libraire Gallimard, Coll. « Génie de la France », 1936. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

BANNOUR, Wanda, *Edmond et Jules de Goncourt ou le génie androgyne*, Paris, Persona, 1985.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, Coll. « Tel quel », 1964. [Édition signée et datée à Paris en 1965].

———, *Mythologies*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1957. [Édition dédiée par Roland Barthes : « Pour Alida Ribeyro en souvenir de sympathie de cette journée pour le Chili. 16 Nov. 73. Roland Barthes »].

BASHEVIS SINGER, Isaac, *Le magicien de Lublin*, Paris, Stock, Coll. « Le Cabinet Cosmopolite », 1960.

BATAILLE, Georges, *L'abbé C.*, Paris, Éditions de minuit, 1950.

—————, Georges, *Ma mère*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966.

BAUDELAIRE, Charles, *Critique littéraire et musicale*, Paris, Armand Colin, 1961.

—————, *Les fleurs du mal*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1959. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

—————, *Poèmes*, Hachette, Paris, 1959. [Édition signée : « Alida Cordero Ayala. Paris 13/10/61 »].

BEAUCÉ de, Thierry, *La république de France*, Paris, Grasset, 1989. [Édition dédiée par l'auteur : « À Alida que j'aime tendrement »].

BEAUCÉ de, Thierry, *Le livre d'Esther*, Paris, Grasset, 1989. [Édition dédiée].

BEAUVOIR de, Simone, *La cérémonie des adieux*, Paris, Gallimard, 1981.

BECKETT, *Malone meurt*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

—————, *Comédie et actes divers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966. [Édition signée, datée à Paris en 1966 et dédiée par Samuel Beckett : « Pour monsieur Giulio. Cordialement. Sam. Beckett, Paris, février 1966 ». On y lit : « Dedicado por S. B. en el café Cluny el 25 de febrero de 1966 »].

—————, *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

—————, *Murphy*, Paris, Bordas, Les Éditions de Minuit, 1947. [Édition signée et datée à Paris en mai 1961].

BELL, Quentin, *Virginia Woolf, Biographie*, I, Paris, Stock, 1972. [Édition signée et datée à Paris en 1977].

BERTHIER, Nadine, *La vie à l'envers*, Paris, Julliard, 1959. [On lit : « Para Julio Ramón. "Le portrait d'une enfance..." ». Amicalement. Nadine Berthier »].

BERTRAND, Georges-Emile (Éd.), *Les jours de Flaubert*, Paris, Editions du Myrte, 1947. [Édition signée et datée à Paris en 1963].

BERTRAND, Louis, *Flaubert à Paris ou le mort vivant*, Paris, Librairie Grasset, Coll. « Les Cahiers verts », sous la direction de Daniel Halévy, 1921. [Édition signée et datée à Paris le 31/03/54].

BIASI, Pierre-Marc de, *Gustave Flaubert, Carnets de travail*, Paris, Balland, 1988. [Édition signée et datée à Paris en 1988].

BIRAN, Maine de, *Œuvres choisies*, Paris, Editions Montaigne, 1942. [On lit : « Alida Cordero R. Paris 1963 »].

- BLAKE, William, *Oeuvres*, I, Paris, Aubier/Flammarion, 1974.
- , *Oeuvres*, II, Paris, Aubier/Flammarion, 1974.
- BLOCH-MICHEL, Jean, *Le présent de l'indicatif*, Paris, Gallimard, 1963. [Édition signée et datée à Paris en 1965].
- BOLLÈME, Geneviève, *La leçon de Flaubert*, Paris, Julliard, Coll. « Dossier des Lettres Nouvelles », 1964. [Édition signée et datée à Paris en 1964].
- BORGES, Jorge Luis, *Discussion*, Paris, Gallimard, Coll. La Croix du Sud, 1966.
- , *Enquêtes (1937-1952)*, Paris, Gallimard, 1957.
- , *L'auteur et autres textes [El hacedor]*, Paris, Gallimard, 1964.
- BOTEV, Christo, *Œuvres choisies*, Sofia, Editions en langues étrangères, 1966.
- BOURGEADE, Pierre, *Le camp*, Paris, Gallimard, 1979. [Édition dédicacée par l'auteur : « À Julio Ramón Ribeyro dont le livre, et, en particulier, la nouvelle " Silvio et la Roseaie " m'ont apporté une émotion esthétique inoubliable. Avec mes sentiments de vive admiration »].
- BOWLES, Paul, *Après toi le déluge*, Paris, Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1955.
- , *Un thé au Sahara*, Paris, Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1952.
- BRAUNSTEIN, Ph., Delort, R., *Venise, portrait historique d'une cité*, Paris, Éditions du Seuil, 1971. [Présence d'un reçu intitulé : " Accetazione delle raccomandate ", Da compilarsi a cura del mittente (Si prega di scrivere a macchina o in stampatello). Destinataro: Hotel Girty Palace. Via: Campo Santa Maria delle 2467. Località: San Ufarco. Provincia: Venezia. Mittente: De Ribeyro c/o Fiomentino. Via: Tuomo Villa Il Pini. Località: Isola di Capri. Servizi: Espresso].
- BRECHT, Bertolt, *Histoires d'almanach*, Paris, L'Arche Editeur, 1953.
- , *Madre coraje y sus hijos*, Buenos Aires, Ediciones Losange, 1956.
- , *Poèmes 2*, Paris, L'Arche Editeur, 1965. [Édition signée et datée à Paris en août 1966].
- , *Poèmes 3*, Paris, L'Arche Editeur, 1965. [Édition signée et datée à Paris en août 1966].
- BRODSKY, Joseph, *Poèmes (1961-1987)*, Paris, Gallimard, Coll. « Du Monde Entier », 1987. [Édition signée et datée à Montreux en 1987].
- BUKOWSKI, Charles, *Contes de la folie ordinaire*, Paris, 1977, Le Sagittaire. [Édition signée et datée à Paris en 1978].
- , *Mémoires d'un vieux dégueulasse*, Paris, Speed 17, 1977. [Édition signée et datée à Paris en 1978].
- CABEZAS, Juan Antonio, "Clarín", *El provinciano universal*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1962.
- CAILLOIS, Roger, *Poétique de St-John Perse*, Paris, Gallimard, 1972.

- , *Ponce Pilate*, Paris, Gallimard, 1961. [Édition signée et datée à Paris en 1976].
- CALDWELL, Erskine, *Un p'tit gars de Géorgie*, Paris, Folio, 1949.
- CAMUS, Albert, *Récits et théâtre*, Paris, Gallimard, 1958.
- CARPENTIER, Alejo, *Chasse à l'homme*, Paris, Gallimard, Coll. « La Croix du Sud », 1958.
- , *Le partage des eaux*, Paris, Gallimard, Coll. « La Croix du Sud », 1956. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- , *Le royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, Coll. « La Croix du Sud », 1954.
- CARTIER-BRESSON, Nicole, *L'escalier des saisons*, Paris, Cahiers du Sud, 1961. [Édition dédicacée par l'auteur : « Pour Raoul de Verneuil, très amicalement, des poèmes déjà bien anciens. M. Cartier-Bresson »].
- CARVER, Raymond, *Les trois roses jaunes*, Payot, 1988.
- CASTANEDA, Carlos, *Le don de l'aigle*, Paris, Gallimard, Coll. « Témoins », 1981.
- , *Le second anneau de pouvoir*, Paris, Gallimard, Coll. « Témoins », 1979.
- , *Le voyage à Ixtlan*, Paris, Gallimard, Coll. « Témoins », 1981.
- , *Voir*, Paris, Gallimard, Coll. « Témoins », 1971.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Flaubert, L'éducation sentimentale*, Paris, Centre de documentation universitaire, Coll. « Les cours de la Sorbonne », 1959. [NB : Il est possible que ce fascicule universitaire ait fait partie des cours auxquels Ribeyro a assisté à la Sorbonne].
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952. [Édition signée et datée à Paris en août 1955].
- CHATEAUBRIAND, René de, *Atala*, Paris, René Rasmussen, 1948. [Édition signée et datée à Paris le 7 avril 1954].
- CHATWIN, Bruce, *Utz*, Paris, Grasset, 1988.
- CHEJOV, Anton P., *La señora del perro y otros cuentos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948. [Édition signée et datée à Paris en juillet 1963. Il y est écrit : « Regalo de Alidú »].
- CHOMSKY, Noam, *La linguistique cartésienne*, Paris, Éditions du Seuil, 1969. [Édition signée et datée à Paris en 1970].
- CLARAC-SÉROU, Max, *Comme un semis de lacunes*, Paris, Éditions du dragon, 1986. [Édition dédicacée par l'auteur pour Ribeyro et sa femme].
- CLARÍN, Leopoldo, *La regenta*, Madrid, Alianza Editorial, 1968. [Édition signée et datée à Paris en 1969].
- COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs », 1978. [Il y est écrit : « À Philippine parce qu'elle est poésie vivante. Jean Cohen »].

COLETTE, *Dialogues de bêtes*, Paris, Folio, 1979. [Édition signée “ Julio Ramon Ribeyro ” [sic], avec une écriture d’enfant, probablement appartenant au fils].

COLÓN, Cristóbal, *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1964.

COMMELIN, P., *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Garnier, 1961. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

CONSTANT, Benjamin, *Adolphe*, Paris, René Rasmussen, sans date précisée. [Édition signée et datée à Paris le 30 juillet 1953].

———, *Le cahier rouge*, Paris, Libraire Stock, 1928. [Édition annotée, datée et signée du 2 septembre 1957].

CORDIER, Stéphane (Dir.), *Gustave Flaubert*, L’Arc, n° 79, Paris, 1980.

CORTÁZAR, Julio, *Gîtes*, Paris, Gallimard, 1968.

———, *Marelle*, Paris, Gallimard, 1966.

CROCE SPINELLI, Michel, *Les enfants de Poto-Poto*, Paris, Grasset, 1967. [Il y est écrit : “A Julio Ribeiro [sic] en espérant que *Les enfants de Poto-Poto* vous aiderait à faire connaissance. Amicalement (signature illisible)].

CUNQUEIRO, Álvaro, *Un hombre que se parecía a Orestes*, Barcelona, Ediciones Destino, 1981.

DANIÉLOU, Alain, *Les fous de dieu, Contes gangétiques*, Paris, Buchet/Chastel, 1975.

DANINOS, Pierre, *Los comentarios del Mayor Thompson*, Barcelona, Planeta, 1964.

DAUDET, Léon, *Souvenirs littéraires*, Paris, Grasset, 1968.

D’AUREVILLY, Barbey, *Les Diaboliques*, Paris, Garnier, 1974. [Édition signée et datée à Paris en 1982].

DÁVALOS, Juan Carlos, *Cuentos y relatos del norte argentino*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946. [Édition signée et datée à Paris en 1953].

DEBRAY-GENETTE, Raymonde (et alii.), *Travail de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1983. [Édition signée et datée à Paris en 1984].

DELARUE, Claude, *La lagune*, Paris, Denoël, 1974. [Édition dédiée par l’auteur].

DELAY, Jean, *La jeunesse d’André Gide*, Paris, Gallimard, 1956.

DHÔTEL, André, *Le pays où l’on n’arrive jamais*, Paris, Editions Pierre Horay, 1955. [Édition signée et datée à Paris en décembre 1963].

Dictionnaire de l’académie de l’humour français, Paris, Éditions de la Tournelle, 1946. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

DIDEROT, Denis, *Entretien entre d’Alembert et Diderot, Le rêve de d’Alembert, Suite de l’entretien*, Paris, Garnier Flammarion, 1965. [Édition signée et datée à Paris en 1965].

———, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Éditions de la Bibliothèque Mondiale, 1955.

———, *Œuvres romanesques*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1951. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

DOBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, Paris, Gallimard, 1970. [Édition signée et datée à Paris en 1987].

DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Éditions du Seuil, 1960. [Édition signée et datée à Paris en 1963].

DOSTOIEWSKY, Fyodor, *Obras completas, El eterno marido, La aldea de Stepantchikovo*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1946. [Il y est écrit: « Propiedad de Pedro Buckingham »].

DOURISBOURE, M. l'Abbé P., *Les sauvages Ba-Hnars*, Paris, Pierre Téqui Éditeur, 1929.

DU BOS, Charles, *Approximations, Deuxième série*, Paris, Éditions R.A. Corrêa, 1932.

———, *Approximations, Troisième et cinquième série*, Paris, Éditions R.A. Corrêa, 1948. [Édition datée et signée à Paris en 1961].

———, *Goethe*, Paris, Éditions Corrêa, 1949. [Édition signée et datée à Paris].

———, *Lettres de Charles du Bos et réponses d'André Gide*, Paris, Éditions Corrêa, 1950. [Édition signée et datée à Paris le 04/11/55].

DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Mon arbre, mon amant*, Paris, Mercure de France, 1982. [Il y est écrit : « A Julio Ramón Ribeyro, esta ecología amorosa con cierto exceso de follaje, muy, muy cariñosamente. Alicia »].

DUMESNIL, René, *Gustave Flaubert, L'homme et l'œuvre*, Paris, Librairie Nizet, 1967. [Édition signée et datée à Paris en 1968].

DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1960. [Édition dédicacée par Marguerite Duras : « Pour Alida Ribeyro »].

DURELL, Lawrence, *Le quatuor d'Alexandrie*, Paris, Buchet/Chastel, 1957. [Il y est écrit : « Para Julio Ramón con el cariño de siempre en el tercer cumpleaños junto a: Alida. París, 31/07/65 »].

———, *Livia ou Enterrée vive*, Paris, Gallimard, 1978. [Il y est écrit : « Alida, Fév. 1981 »].

DÜRRENMATT, *Romulus le grand*, Paris, Théâtre National Populaire, 1964.

DURRY, Marie-Jeanne, *Flaubert et ses projets inédits*, Paris, Librairie Nizet, 1950. [Contient des extraits des notes éparées de Flaubert à propos du théâtre ou du roman. Édition signée et datée à Paris le 16/10/54].

DUTOURD, Jean, *Mascareigne ou le schéma*, Paris, Julliard, 1977. [Édition signée par Alida Ribeyro].

ELUARD, Paul, *Derniers poèmes d'amour*, Paris, Seghers, 1963.

—————, *Poèmes choisis*, Paris, Temps actuels, 1982.

—————, *Une longue réflexion amoureuse*, Paris, Seghers, 1966.

ENID Starkie, *Flaubert, Jeunesse et maturité*, Paris, Mercure de France, 1967. [Édition signée et datée à Paris en 1978].

ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Culture ou mise en condition ?*, Paris, Julliard, 1962, [Édition signée et datée à Paris en 1965].

ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Le naufrage du Titanic*, Paris, Gallimard, 1978. [Il y est écrit : « Alida. Fév. 1981 »].

FAULKNER, William, *Les larrons*, Paris, Gallimard, 1962. [Il y est écrit : « Para Julio Ramón por haber terminado su novela. Con cariño. Alida. Paris, Mayo 1964 »].

—————, *Moustiques*, Paris, 10/18, 1948. [Édition signée et datée à Paris en 1963].

FITZGERALD, F. Scott, *La fêlure*, nouvelles traduites de l'anglais par Suzanne Mayoux et Dominique Aury, Paris, Gallimard, 1963. [Édition signée et datée à Paris en 1963].

—————, *Tendre est la nuit*, Paris, Stock, 1961. [Édition signée et datée à Paris en 1965. Il y est écrit : « Regalo de Alida »].

—————, *Un diamant gros comme le Ritz*, nouvelles choisies et présentées par Malcolm Cowley, Paris, Robert Laffont, 1984 [Édition signée et datée à Paris en 1963].

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet, Dictionnaire des Idées reçues, Les œuvres de Gustave Flaubert*, XVII, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

—————, *Par les champs et par les grèves, Correspondance 1830-1840, II, Les œuvres de Gustave Flaubert*, XIV, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

—————, *Correspondance 1846-1851, Correspondance à Louise Colet, Les œuvres de Gustave Flaubert*, IV, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

—————, *Voyage en Orient (1849-1851), Les œuvres de Gustave Flaubert*, V, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

—————, *Correspondance 1853-1856, La genèse de Madame Bovary, Lettres à Louise Colet et à Louis Bouilhet, Les œuvres de Gustave Flaubert*, VII, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

—————, *Correspondance 1857-1864, Les œuvres de Gustave Flaubert*, IX, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

—————, *Correspondance 1865-1870, À propos de « L'éducation sentimentale », Lettres à sa nièce Caroline, La princesse Mathilde, George Sand, Jules Duplan, Les œuvres de Gustave Flaubert*, XII, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Correspondance 1871-1873, Préface aux « Dernières chansons », Lettres au Conseil municipal de Rouen, Les œuvres de Gustave Flaubert, XIV*, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Trois contes, Correspondance 1876-1877, Les œuvres de Gustave Flaubert, XVI*, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Carnets de projets, Correspondance 1878-1880, Les œuvres de Gustave Flaubert, XVIII*, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Écrits de jeunesse, Mémoires d'un fou novembre, I, Les œuvres de Gustave Flaubert, I*, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *La Première Education sentimentale, Correspondance 1841-1845, Les œuvres de Gustave Flaubert, III*, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *La tentation de Saint Antoine (version de 1856), Correspondance 1852, Les œuvres de Gustave Flaubert, VI*, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *La tentation de Saint Antoine (version de 1874), Correspondance 1874-1875, Les œuvres de Gustave Flaubert, XV*, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *L'éducation sentimentale, Les œuvres de Gustave Flaubert, II*, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Madame Bovary, Les œuvres de Gustave Flaubert, VIII*, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Correspondance, Première série (1830-1846), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926. [Édition signée et datée à Paris en avril 1968].

———, *Correspondance, Deuxième série (1847-1852), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.

———, *Correspondance, Troisième série (1852-1854), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.

———, *Correspondance, Quatrième série (1854-1861), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.

———, *Correspondance, Cinquième série (1862-1868), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926. [Édition signée et datée à Paris en 1968].

———, *Correspondance, Sixième série (1869-1872), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926. [Édition signée et datée à Paris en 1968].

———, *Correspondance, Septième série (1873-1876), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.

- , *Correspondance, Huitième série (1877-1880), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.
- , *Correspondance, Neuvième série (1880), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.
- , *Correspondance, Supplément (1830-1863), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.
- , *Correspondance, Supplément (1872-1877), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.
- , *Correspondance, Supplément (juillet 1877- mai 1880), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.
- , *Correspondance, Supplément, Cinquième série (1864-1871), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926. [Édition signée et datée à Paris en 1968].
- , *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Garnier, « Coll. Classiques », 1954.
- , *La première Education sentimentale*, Paris, Seuil, Coll. « Tel quel », 1963. [Édition signée et datée à Paris en 1963].
- , *La tentation de Saint Antoine*, Paris, G. Boutitie Éditeurs d'Art, 1922. [Édition signée et datée à Paris en mars 1963].
- , *L'éducation sentimentale*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1958.
- , *La tentation de Saint Antoine*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1954. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- , *L'éducation sentimentale*, Paris, La Bibliothèque Française, 1948. [Édition signée et datée à Paris le 14/01/54].
- , *Madame Bovary*, Buenos Aires, Jackson Editores, Coll. « Grandes Novelas de la Literatura Universal », 1954.
- , *Œuvres Complètes de Flaubert, Voyages, I, (France, Italie, Suisse)*, Paris, Société des Belles Lettres, 1948. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- , *Œuvres Complètes de Flaubert, Voyages, II, (Orient et Afrique)*, Paris, Société des Belles Lettres, 1948. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- , *Pages choisies des grands écrivains*, Paris, Librairie Armand Colin, Coll. « Lectures Littéraires », 1936.
- , *Salammbô*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1953. [Édition signée et datée à Paris le 13/01/54].
- , *Salammbô, Œuvres complètes de Flaubert, Illustrations d'Alfred Lombard, Édition du centenaire*, Paris, Éditions de la librairie de France, 1938. [Édition signée et datée à Paris en avril 1962].
- , *Souvenirs, Notes et pensées intimes*, Paris, Buchet/Chastel, 1965. [Édition signée et datée à Paris en 1973].

———, *Trois contes et Théâtre, Œuvres complètes de Flaubert, Illustrations d'Alfred Lombard, Édition du centenaire*, Paris, Éditions de la librairie de France, 1938. [Édition signée et datée à Paris en avril 1963].

———, *Voyage en Orient (1849-1851), Œuvres complètes de Flaubert, Illustrations d'Alfred Lombard, Édition du centenaire*, Paris, Éditions de la librairie de France, 1938.

———, *Un cœur simple, précédés des Mémoires d'un fou et de Novembre*, Monaco, Editions du Rocher, Coll. « Grands et petits chef-d'œuvres », 1946.

FOURNIER, Alain, *Le grand Meaulnes*, Paris, Le livre de poche, 1971.

FOWLES, John, *La créature*, Paris, Albin Michel, 1987.

FREJLICH, Hélène, *Flaubert d'après sa correspondance*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1933. [Édition signée].

FREUD, Sigmund, *Délires et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, Paris, Gallimard, 1949. [Édition signée par Alida Cordero à Paris en 1964].

FRISCH, Max, *Montauk*, Paris, Gallimard, 1978.

FUENTES, Carlos, *Chant des aveugles*, Paris, Gallimard, 1968.

———, *La mort d'Artemio Cruz*, Paris, Gallimard, 1962.

GALLEGOS, Rómulo, *Cuentos venezolanos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949. [Édition signée et datée à Paris en novembre 1953].

GAUSS, Carl Friedrich, *1777/1977*, Munich, Bonn-Bad Godesberg, 1977.

GAUTIER, Théophile, *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Éditions du Seuil, Coll. « Points », 1966. [Édition signée et datée à Paris en 1977].

GIDE, André, *Les nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, 1935. [Couverture arrachée. Il est écrit sur la première page : « Edith Leuthold »].

GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, TNP, 1962.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust*, Strasbourg, Éditions Brocéliande, 1962.

———, *Werther*, Paris, René Rasmussen, 1946.

GOGOL, Nicolas, *Journal d'un fou*, Paris, Fernand Hazan, 1948. [Édition signée et datée par Alida Cordero à Paris en 1963].

GOLDMANN, Lucien, *Le dieu caché, Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des Idées », 1955. [Édition datée et signée par l'auteur à Paris en 1965].

GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des Idées », 1964. [Édition datée et signée par l'auteur à Paris en 1965].

GOMBROWICZ, Witold, *Ferdydurke*, Paris, Julliard, 1958. [Édition signée et datée de 1965].

———, *La pornographie*, Paris, Julliard, 1962. [Édition signée et datée à Paris en 1965].

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Azorín*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.

GOTHOT-MERSCH, Claudine (Éd.), *La production du sens chez Flaubert*, Paris, 10/18, 1975. [Édition signée et datée à Paris en décembre 1975].

GRACQ, Julien, *Préférences*, Paris, José Corti, 1961. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

GRASS, Günter, *Le tambour*, Paris, Éditions du Seuil, 1960. [Édition signée et datée à Paris en 1964].

GUEVARA, Ernesto, *La guerre de guérilla*, Paris, François Maspéro, 1962.

GUILLEMIN, Henri, *Flaubert devant la vie et devant Dieu*, Paris, Plon, 1939. Contient 18 fiches de lecture tapées sur machine à écrire et une chronologie de l'histoire des régimes en France de 1804 à 1870).

HAEDENS, Kléber, *Paradoxe sur le roman*, Paris, Grasset, 1964. [Édition signée et datée à Paris en 1964].

HARTE, Bret, *Cuentos del Oeste*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950. [Édition signée et datée à Madrid le 22 juillet 1953].

HARTLING, Peter, *Niembsch ou l'immobilité*, Paris, Éditions du Seuil, 1966. [Édition signée et datée à Paris en 1967].

HAWTHORNE, Nathaniel, *Valjoie*, Paris, Gallimard, 1952. [Édition signée et datée de 1979].

HEIM, Maurice, *François I^{er} et les femmes*, Paris, Gallimard, 1956. [Édition datée d'avril 1956 et dédicacée : « À Monsieur Marcellin, bien sympathiquement, À [sic] Madame Marcellin avec l'hommage de mon profond respect. Maurice Heim. 10, rue Henri Duchêne, 15^{ème} »].

HEMINGWAY, Ernest, *Cinquante mille dollars*, Paris, Gallimard, Coll. « Du Monde Entier », 1948.

———, *Paris est une fête*, Paris, Folio, 1964.

———, *Le vieil homme et la mer*, Paris, Gallimard, Coll. « Du Monde Entier », 1952.

HESSE, Hermann, *Gertrude*, Paris, Calmann-Lévy, 1962. [Il y est écrit : « Cristina Gálvez-Wolff »].

———, *Le jeu des perles de verre*, Paris, Calmann-Lévy, 1955. [Édition signée et datée à Paris en 1977].

HIPPOCRATE, *Sur le rire et la folie*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1989.

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Andréas et autres récits*, Paris, Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1981. [Édition signée et datée à Paris en 1981].

HUBER, Siegfried, *Au royaume des Incas*, Paris, 10/18, 1962. [Édition signée et datée d'octobre 1963].

HUGUENIN, Jean-René, *La côte sauvage*, Paris, Seuil, 1960.

IBSEN, Henrik, *Casa de muñecas y Juan Gabriel Borkman*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1962. [Édition signée et datée à Alicante en 1963].

ILLICH, Ivan, *La convivialité*, Paris, Seuil, 1973.

———, *Une société sans école*, Paris, Seuil, 1971. [Édition signée par l'auteur à Paris en 1972].

ISHIGURO, Kazuo, *Les vestiges du jour*, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.

JANOUCHE, Gustav, *Kafka m'a dit*, Paris, Calmann-Lévy, 1952.

JOYCE, James, *Gens de Dublin*, Paris, Plon, 1963. [Édition signée et datée à Paris en juillet 1963].

———, *L'élève et autres nouvelles*, Paris, 10/18, 1958. [Édition signée et datée à Paris en décembre 1963].

JUNGER, Ernst, *Abeilles de verre*, Paris, Librairie Plon, Coll. « Feux croisés, âmes et terres étrangères », 1959.

———, *Orages d'acier, Journal de guerre*, Paris, Christian Bourgois, 1970. [L'édition contient deux extraits de presse, datés du 25 juin 1990, sans précision concernant le journal, à propos de Jünger].

———, *Sur les falaises de marbre*, Paris, Gallimard, 1942. [Édition signée, annotée et datée de 1961 à Paris].

KAFKA, Franz, *La muraille de Chine*, Paris, Gallimard, 1950. [Édition signée et datée à Paris en 1976. Sur un feuillet, il est écrit : « Tersera linea (segunda) [sic]. Il s'agit probablement d'une indication de l'ordre des livres lors d'un déménagement].

———, *L'Amérique*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1973. [Édition signée et datée à Porto Ercole en juillet 1974].

———, *Le procès*, Paris, Folio, 1972.

———, *The great wall of China*, Londres, Secker and Warburg, 1946. [Édition signée et datée à Londres le 23/09/1953].

KEATS, John, *Lettres*, Paris, Librairie Béranger, 1949. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

KUNDERA, Milan, *La insupportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets, Coll. Andanzas, 1990.

———, *Risibles amours*, Paris, Gallimard, Folio, 1970.

LA BRUYÈRE, *Les caractères*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1960. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

LA VARENDE, *Flaubert par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Écrivains de toujours », 1958.

LACLOS de, Choderlos, *Les liaisons dangereuses*, Monaco, Éditions du Rocher, 1948. [Édition datée et signée à Lima en 1960].

LAFORGUE, Jules, *Les plaintes, L'imitation de Notre-Dame La Lune, Derniers vers*, Paris, Armand Colin, 1959. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

LAGERKVIST, Pär, *L'exil de la terre*, Paris, Stock, Coll. « Le cabinet cosmopolite », 1977. [Édition signée et datée à Paris en 1978].

LARBAUD, Valéry, *Enfantines*, Paris, Gallimard, 1918. [Édition signée et datée à Paris en 1961] ;

LAXNESS, Halldór, *Lumière du monde*, Paris, Aubier/Unesco, 1985. [Édition signée et datée à Paris en 1989].

LE CLÉZIO, Jean-Marie, *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1978.

LÉAUTAUD, Paul, *Amours*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1965. [Édition signée et datée à Paris en 1977].

LEIRIS, Michel, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris, Gallimard, 1961. [Édition annotée, signée et datée de 1961].

LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

———, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton, 1967.

———, *L'homme nu*, Paris, Plon, 1961.

———, *L'identité*, Paris, Quadrige/PUF, 1977.

———, *L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1961.

LONGUS, *Daphné et Chloé*, Paris, René Rasmussen, 1948.

LOVECRAFT, H. P., *Par-delà le mur du sommeil*, Paris, Éditions Denoël, 1956. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

LUKACS, Georges, *Brève histoire de la littérature allemande du XVIII^{ème} siècle à nos jours*, Paris, Nagel, 1949. [Édition signée et datée à Paris en 1964].

MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1945. [Édition signée et datée à Paris le 4 juin 1954].

MANN, Thomas, *La mort à Venise*, Paris, Fayard, 1971.

———, *Les confessions du chevalier d'industrie Félix Krull*, Paris, Le Club du Meilleur Livre, 1957.

MANRIQUE, Jorge, *Obra completa*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1964. [Il y est écrit: « Germán Uribe. Madrid, 12 de diciembre de 1964 »].

MARAÑÓN, Gregorio, *Amiel, un estudio sobre la timidez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.

MARCEAU, Félicien, *Les passions partagées*, Paris, Gallimard, 1987. [Édition dédiée par l'auteur].

MARC-LIPIANSKY, Mireille, *Le structuralisme de Lévi-Strauss*, Paris, Payot, 1973.

MARILL ALBÉRÈS, René, *Miguel de Unamuno*, Buenos Aires, Editorial La Mandrágora, 1955.

MARTELLO, Aldo (Éd.), *Le più belle novelle di tutti i paesi, 1961*, Milan, 1961.

MAUPASSANT de, Guy, *Dix-huit contes d'amour et de guerre*, Paris, Le livre club du libraire, 1964.

MELVILLE, Herman, *Pierre ou les ambiguïtés*, Paris, Gallimard, 1967. [Édition signée et datée à Paris en 1979].

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, MACHO, Victorio, LOZOYA, Marqués de, PEMÁN, José María, MARAÑÓN, Gregorio et MONTES, Eugenio, *Seis temas peruanos: Conferencias pronunciadas en la embajada del Perú en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1964. [Édition signée par Alida de Ribeyro le 12/02/86].

———, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1945. [Édition signée par Alida de Ribeyro en février 1978].

MEUNIER, Raymond, *Le hachich, Essai sur la psychologie des paradis éphémères*, Paris, Bloud, 1909.

MICHELET, Jules, *Jeanne d'Arc*, Paris, Le club du libraire, 1962.

———, *La sorcière*, Paris, Éditions de la Bibliothèque Mondiale, 1954. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

MICHELSEN, Hans Günter, *Théâtre I*, Paris, L'Arche, 1962.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais, Livre premier*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1958.

———, *Essais, Livre second*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1958.

MONTALE, Eugenio, *La tourmente et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1966.

MORGAN, Edwin, *Baudelaire*, Buenos Aires, Editorial Juventud Argentina S.A., 1946.

MUSIL, Robert, *Les désarrois de l'élève Törless*, Paris, Éditions du Seuil, 1957. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

———, *L'homme sans qualités, I*, Paris, Éditions du Seuil, 1957. [Édition signée et datée à Paris en 1964].

———, *L'homme sans qualités, II*, Paris, Éditions du Seuil, 1957. [Édition signée et datée à Paris en 1964].

———, *Œuvres pré-posthumes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965. [Édition signée et datée à Paris en 1965].

———, *Trois femmes*, Paris, Éditions du Seuil, 1957. [Édition signée et datée à Porto Ercole en juillet 1974].

NABOKOV, Vladimir, *Ada o el ardor*, Barcelone, Anagrama, 1986. [Édition signée et datée à Paris en 1987].

———, *La défense Loujine*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1964. [Édition signée et datée à Paris en 1974].

———, *La méprise*, Paris, Gallimard, 1962. [Édition signée et datée à Paris en 1976].

———, *L'Enchanteur*, Rivages, Points, 1986.

———, *Lolita*, Paris, Gallimard, Coll. « Du Monde Entier », 1959.

———, *Pnine*, Paris, Gallimard, 1962. [Édition signée et datée à Paris en 1962].

———, *Feu pâle*, Paris, Gallimard, 1962. [Édition signée et datée à Paris en 1967].

NERVAL de, Gérard, *La métempsychose, Contes fantastiques*, Paris, Montbrun, 1947. [Édition signée et datée à Paris le 29/12/52. Il y est écrit : « Paris. Librería de viejo del Sena, 29/12/52. Obsequio de Leopoldo Chariarse »].

———, *Silvie*, Buenos Aires, Ediciones Destino, Coll. « Cuadernos de Bitácora », 1988.

NGUYEN, Du, *Kim-vân-kiêu*, Paris, Gallimard/Unesco, Coll. « Connaissance de l'Orient », 1961.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, « Coll. Idées », 1971.

NORMANDY, Georges (Éd.), *Gustave Flaubert, Lettres inédites à Raoul Duval*, Paris, Albin Michel, 1950.

———, *Gustave Flaubert, Lettres inédites à Raoul Duval*, Paris, Albin Michel, 1950. [Édition signée et datée à Paris le 13/01/54¹. Les passages soulignés concernent les hypothèses autour de la mort de Flaubert. Il s'agit de plusieurs témoignages qui convergent vers l'idée d'une mort pour cause d'épilepsie].

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1981. [Édition signée et datée à Paris en 1981].

PÉREZ GALDÓS, Benito, *El amigo manso*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.

PESSOA, Fernando, *Message*, Paris, José Corti/Unesco, 1988. [Édition dédiée par l'auteur : « A su excelencia el embajador de Perú en la Unesco, Julio Ramón Ribeyro, este [illisible] de fraternidad »].

PICON, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre. Introduction à une esthétique de la littérature*, Paris, Gallimard, 1953. [Édition annotée].

PIEL, Jean, *Critique, Revue générale des publications françaises et étrangères*, XXXIII, n° 363-364, août-septembre, 1977, Paris, 1977.

PLATÓN, *Diálogos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1969.

¹ Il a deux exemplaires du même ouvrage, le premier sans notes, l'autre annoté et dans un très mauvais état.

RAMOS, Graciliano, *Enfance*, Paris, Gallimard, Coll. « La Croix du Sud », 1956.

———, *Sécheresse*, Paris, Gallimard, Coll. « La Croix du Sud », 1964.

RETZ, Cardinal de, *Propos sur les hommes et le gouvernement des hommes*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1947. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

RILKE, Rainer Maria, et GIDE, André, *Correspondance (1909-1926)*, Paris, Corrèa. [Édition non datée, ni signée, mais contenant de nombreux marque-pages comme suit : « Paralelo entre *Malt y André Walter* » (p. 14), « Contacto Gide con Holderlin » (p. 30), « Gide traduce a Rilke en colaboración con » (p. 52), « Gide viaje a Brujas para traducir a *Malte* » et « Importancia del criterio de Gide en la N.R.F » (p. 58), « Primera mención de Rilke en el Diario de Gide » (p. 68), « Interés de Rilke por la obra de Gide » (p. 78), « Opiniones de Rilke sobre la lengua alemana » (p. 86), « Gide sobre Valéry » (p. 92), « Interés de Gide por Hebbel » (p. 114), « Gide y Proust » (p. 148), « Gide y la lentitud de la gestación artística » (p. 156), « Sobre Valéry » (p. 174), « Rilke en Proust » (p. 206), « Datos sobre Dostoievski » (p. 212), « Gide recibe *Las elegías de Duino*, los *Sonetos a Orfeo* » (p. 222), « Efecto de las *Elegías* y los *Sonetos* en la N.R.F. » (p. 224), « A la muerte de Rilke » (p. 250).

RILKE, Rainer Maria, *Les élégies de Duino, Les sonnets à Orphée*, Paris, Aubier, 1943. [Édition signée et datée à Paris en 1964].

ROBBE-GRILLET, Alain, *La jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957. [Édition signée et datée à Paris en 1960].

RULFO, Juan, *Pedro Paramo*, Paris, Gallimard, Coll. « La Croix du Sud », 1959. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

RULFO, Juan, *Pedro Paramo*, Paris, Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1979. [Il y est écrit : « Alida. Capri, 1987. Julio ».

SADE, Marquis de, *Histoire de Sainville et de Léonore*, Paris, 10/18, 1962. [Édition signée et datée de 1963].

SÁENZ HAYES, Ricardo, *Gustavo Flaubert, La religión del arte*, Buenos Aires, Editorial Elevación, 1947.

SAGAN, Françoise, *Aimez-vous Brahms?*, Paris, Julliard, 1959.

———, *Dans un mois, dans un an*, Paris, Julliard, 1957.

SÁNCHEZ-SÁEZ, Braulio (Ed.), *Primera antología de cuentos brasileños*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946. [Il y est écrit : « Ange plein de bonté, connaissez-vous l'angoisse ? La honte, la piété ». Édition signée et datée à Paris en 1953].

SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964. [Édition signée et datée à Paris en 1964].

SCHNITZLER, Arthur, *Les dernières cartes*, Paris, Calmann-Lévy, 1953.

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Paris, Théâtre de l'Est Parisien (TEP), Maison de la Culture, 1965. [Édition datée et signée en 1966].

- SINGER, Isaac B., *La couronne de plumes*, Paris, 10/18, 1973.
- STEINBECK, John, *Cannery row*, Pan Books, London, 1945.
- STENDHAL, *Chroniques italiennes*, Paris, Gallimard, 1936. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- , *Le rose et le vert*, Monaco, Éditions du Rocher, 1947. [Édition signée et datée à Paris en 1961. Il y est écrit : « Regalo de Alida ».
- STIL, André, *La Seine a pris la mer et six autres histoires pour la paix*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1950. [Il y est écrit : « A. Ruiz Rosas. B. 12- VIII-63. Paris 2-X-53 »].
- STRINDBERG, Auguste, *La sonate des spectres*, Paris, Stock, 1949.
- TCHEKHOV, Antoine, *Correspondance (1876-1890)*, Paris, Plon, 1956. [Édition signée et datée à Paris en avril 1963].
- TCHEKHOV, Anton, *L'offense*, Paris, Pierre Horay, 1958.
- THOMAS, Henri, *La chasse aux trésors*, Paris, Gallimard, 1961. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- TOURGUENIEV, *Premier amour*, Paris, Garnier Flammarion, 1979.
- UNAMUNO, Miguel de, *Recuerdos de niñez y de mocedad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- VALÉRY, Paul, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1942. [Édition signée et datée à Paris en décembre 1962].
- VALLE-INCLÁN, Ramón de, *Lumières de Bohème*, Paris, Théâtre National Populaire, 1963.
- , *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1961. [Édition signée et datée à Alicante en 1963].
- , *Sonata de otoño, Sonata de invierno*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1966.
- , *Corte de amor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- VERLAINE, Paul, *Poèmes saturniens, Premiers vers*, Paris, Éditions de Cluny, Paris, 1940. [Édition signée et datée à Paris en 1965].
- VIAN, Boris, *L'écume des jours*, Paris, 10/18, 1963. [Édition signée et datée à Paris en octobre 1963].
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *L'Eve future*, Paris, Le Musée insolite, Coll. « Le club du meilleur livre », 1957. [Édition signée et datée à Paris en novembre 1964].
- VOSSLER, Carlos, *Escritores y poetas de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947. [Édition signée et datée le 31 août 1963].
- , *Introducción a la literatura española del siglo de oro*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1961. [Édition signée et datée à Paris le 31 août 1963].
- WALSER, Robert, *La promenade*, Paris, Gallimard, 1967.

WAUGH, Evelyn, *Le cher disparu*, Paris, Robert Laffont, 1949.

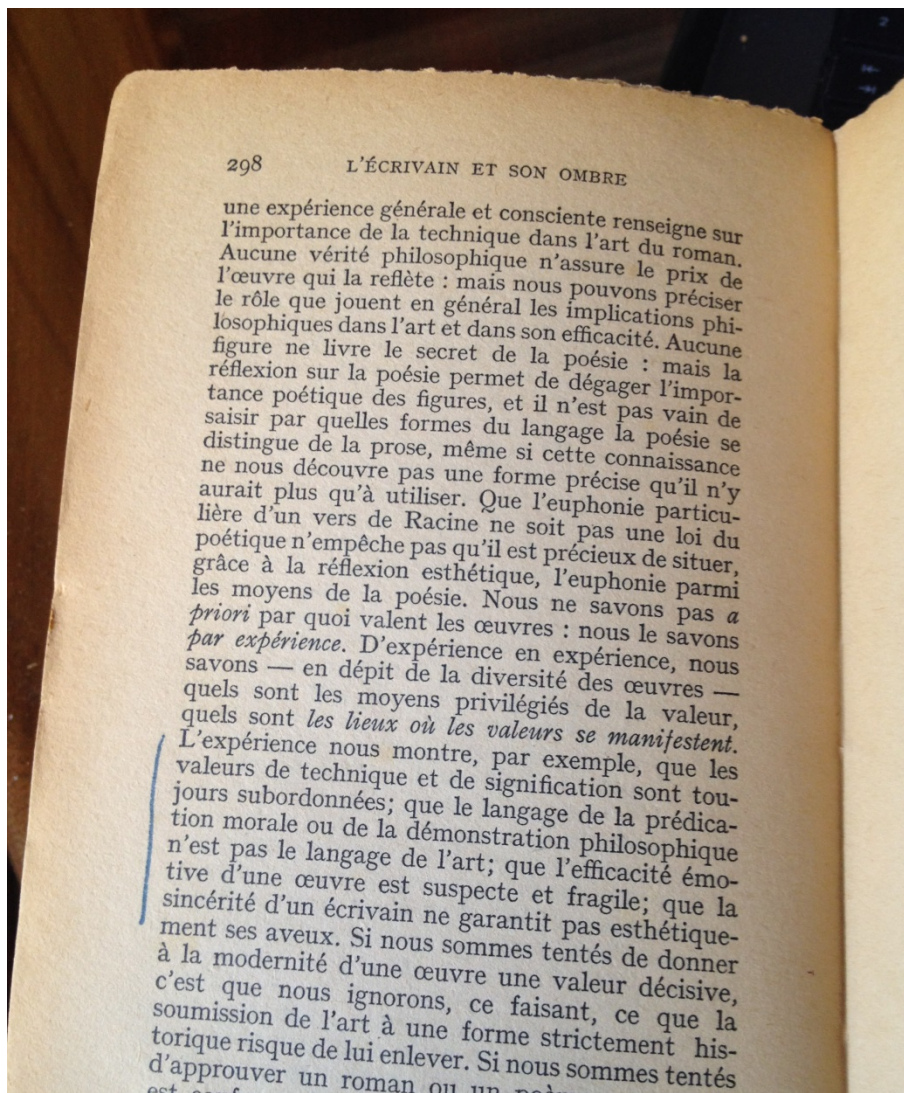
WEIGALL, Arthur, *Histoire de l'Égypte Ancienne*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968.

YEATS, W.B., *Poèmes*, Paris, La Colombe, 1956. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

ZWEIG, Stefan, *Brasil, país del futuro*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944.

———, *Tres maestros: Balzac, Dickens, Dostoiewski*, Buenos Aires, Editorial Juventud Argentina, 1943.

A2. Photographies des ouvrages soulignés et annotés par Julio Ramón Ribeyro

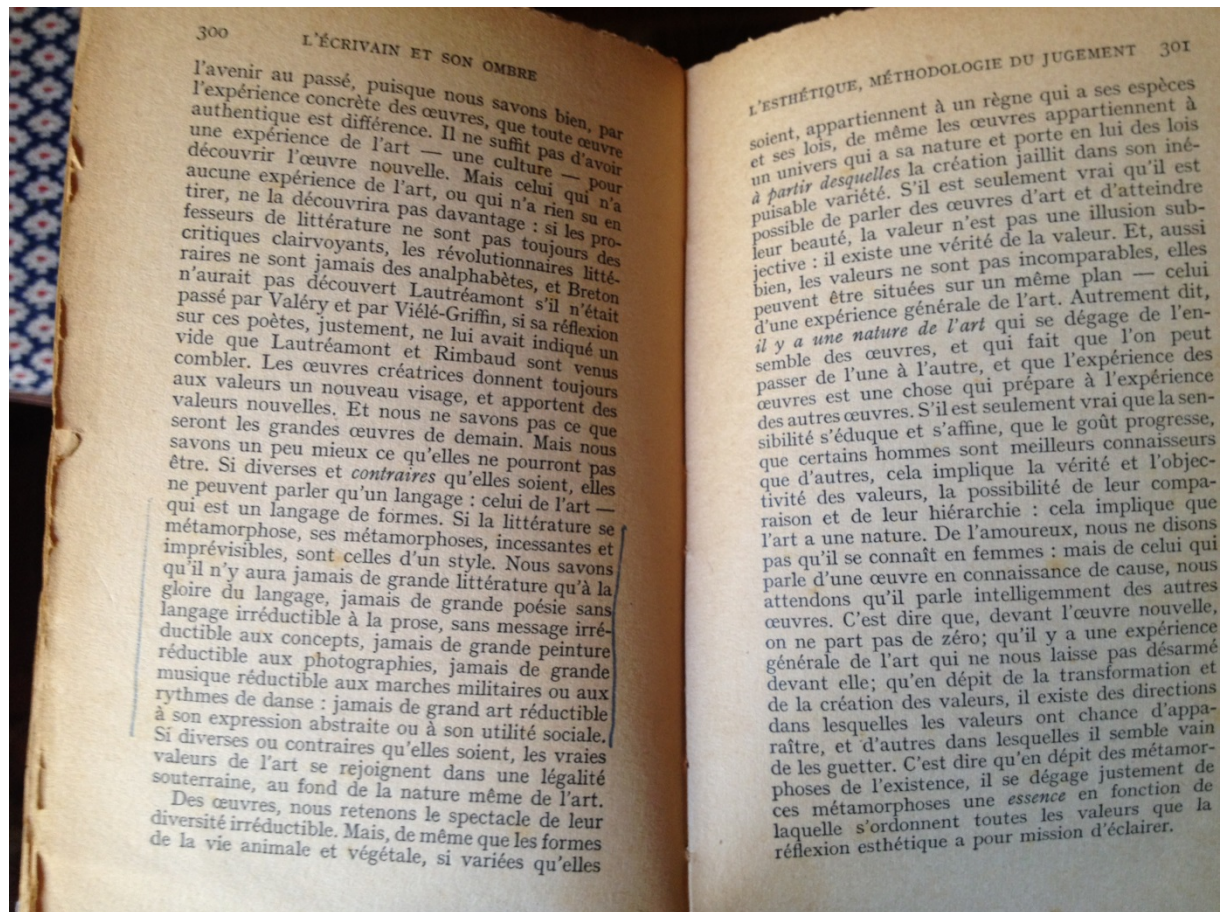


A2. 1 : PICON, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre : introduction à une esthétique de la littérature*, Paris, Gallimard, 1953, p. 298.

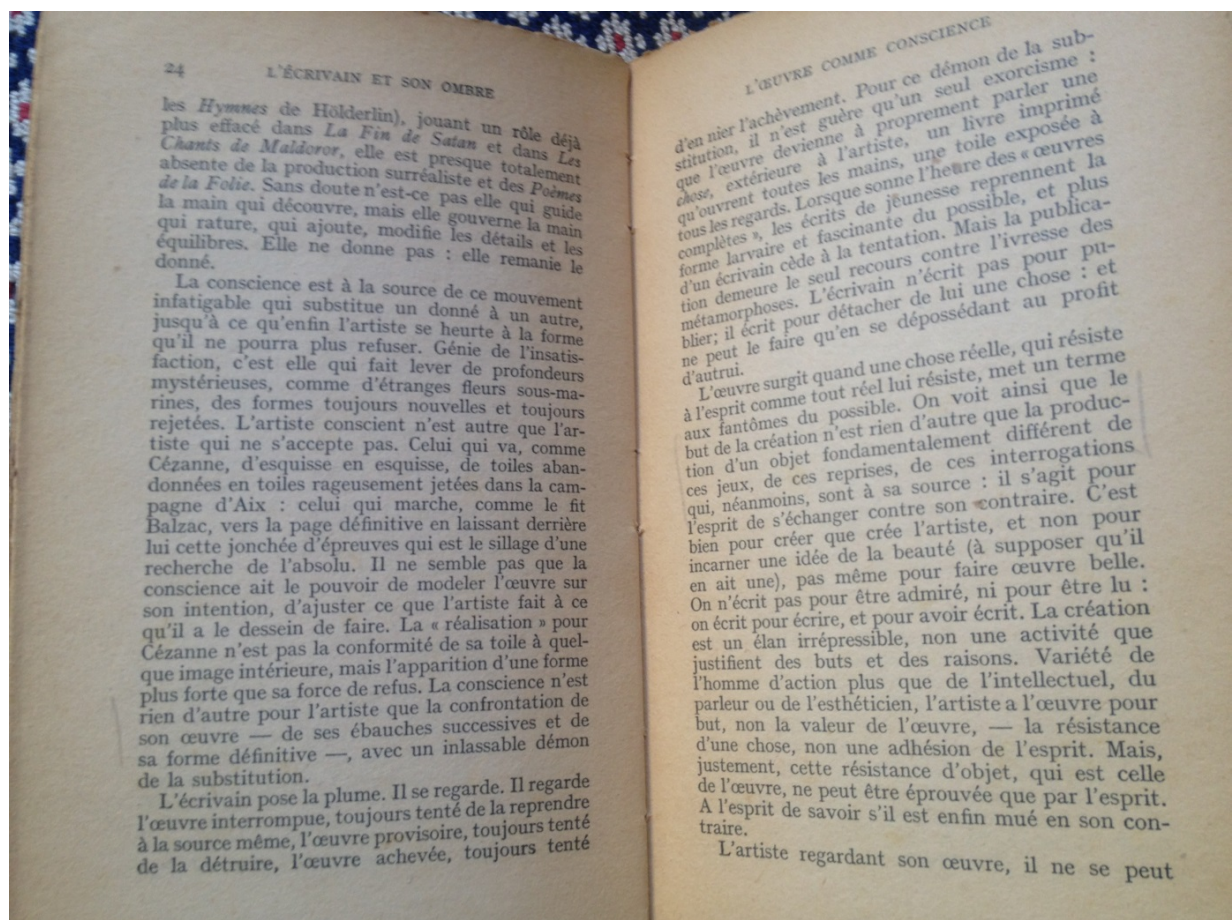
Chaque fois qu'elle précise ses critères, l'analyse des formes aboutit à des schèmes dont l'indétermination esthétique est flagrante : à la fois abstraits et généraux, ils ne recouvrent aucune œuvre totalement, et s'appliquent indifféremment à toutes. Les théories, si lucides et si subtiles qu'elles soient, ne disposent que de catégories : et une œuvre est d'autant plus irréductible à la catégorie qu'elle est plus authentique¹. Le formalisme laisse fuir la réalité concrète, à la fois irrégulière et individuelle de l'œuvre, et sa complexité, sa plénitude : car si l'esthétique du contenu détruit l'œuvre en la déversant hors de sa forme, l'esthétique de la forme l'anéantit en la réduisant à son squelette, en pulvérisant sa chair même — son rapport aux significations. Il est permis d'appeler forme la réalité même de l'œuvre : mais forme, alors, c'est autre chose que l'ombre portée des catégories : la forme de l'œuvre, c'est l'œuvre tout entière, un langage inséparable de ce qu'il nous dit, des mots inséparables de l'acte qui les prononce. Si l'orientation spécifique de l'art contemporain a donné son prétexte au formalisme, ajoutons que celui-ci n'en rend guère compte : car la peinture de Cézanne ne se réduit pas plus à sa géométrie que la poésie de Mallarmé à sa rythmique. Si l'esthétique est

1. En ce sens, Hamann a raison d'opposer la forme à la valeur. Contre les esthétiques formalistes, ses objections sont tout à fait fondées. Pour Hamann, la forme se rattache au typique; facilitant la perception, elle implique une perception
Gestaltung ist nicht For-

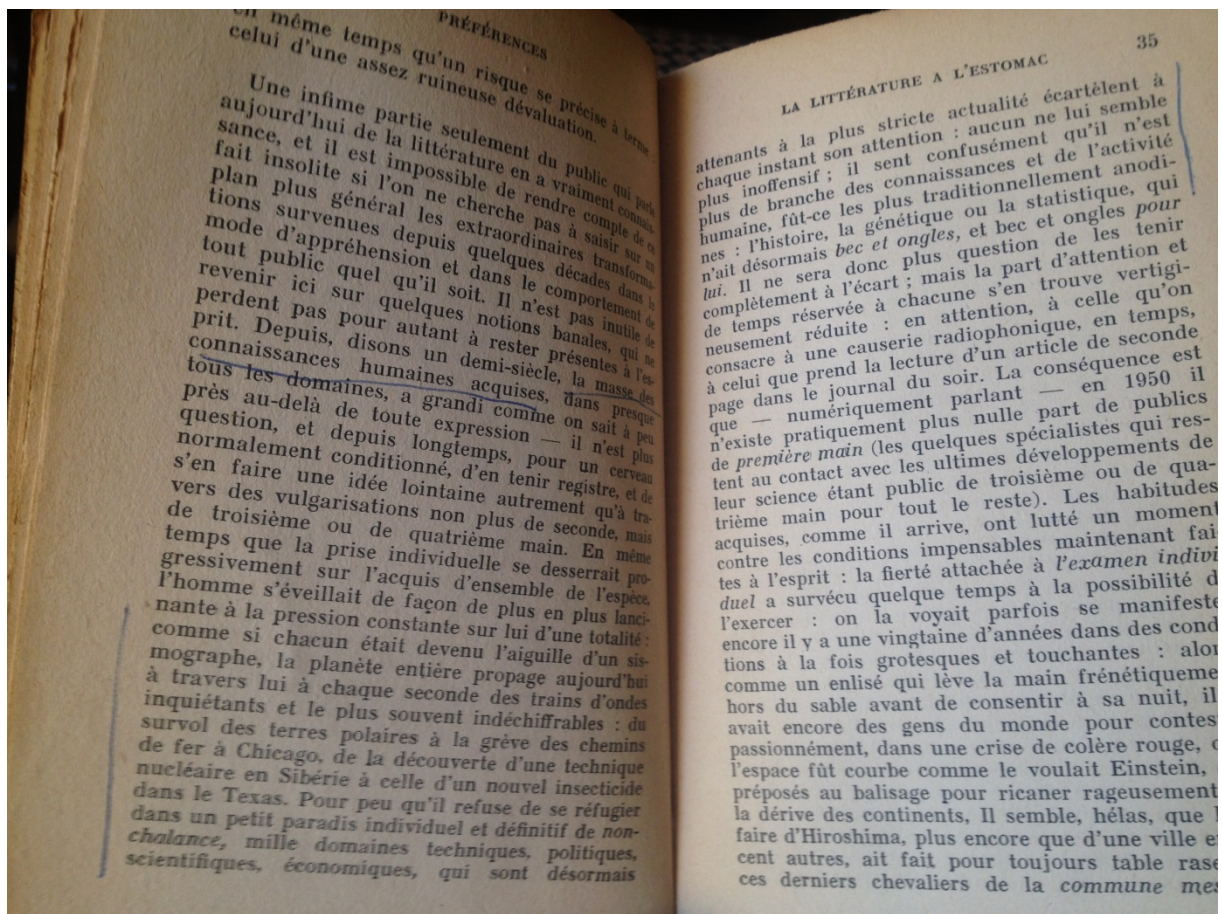
A2. 2 : PICON, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre : introduction à une esthétique de la littérature*, Paris, Gallimard, 1953, p. 173.



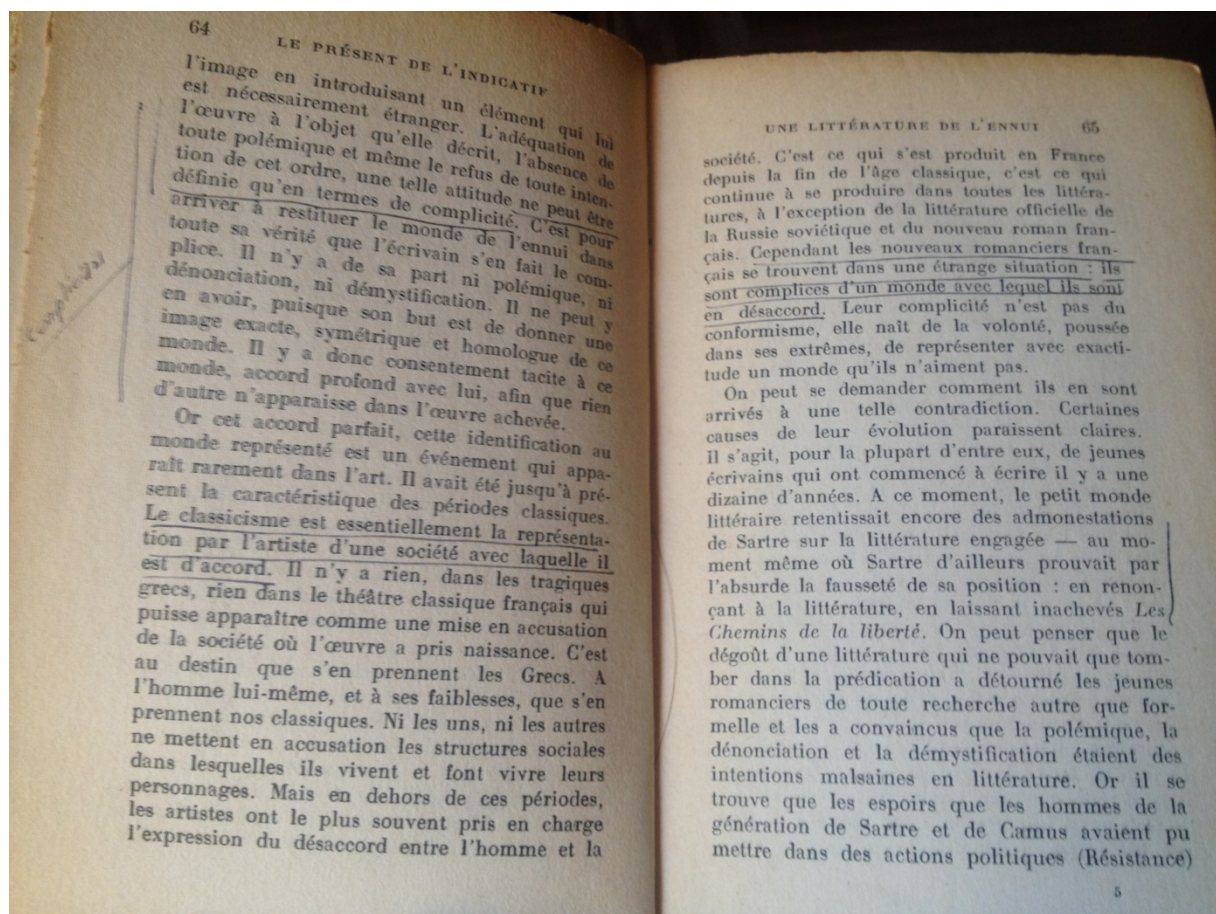
A2. 3 : PICON, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre : introduction à une esthétique de la littérature*, Paris, Gallimard, 1953, p. 300-301.



A2. 4 : PICON, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre : introduction à une esthétique de la littérature*, Paris, Gallimard, 1953, p. 24-25.



A2. 5 : GRACQ, Julien, *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, p. 34-35.



A2. 6 : BLOCH-MICHEL, Jean, *Le présent de l'indicatif*, Paris, Gallimard, 1963, p. 64-65.

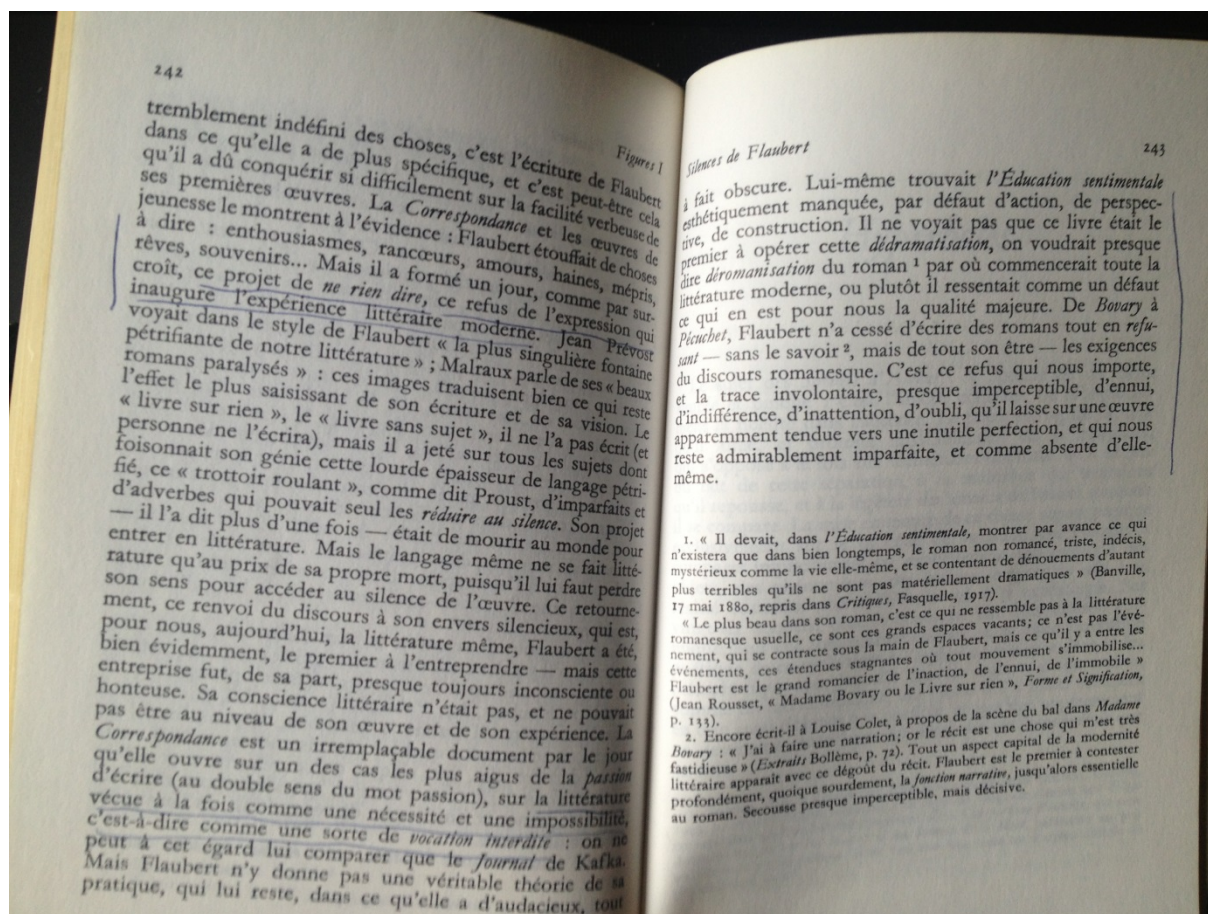
seulement j'avais pu croire à la comédie familiale. Mais non; elle ne m'agitait qu'en surface et le fond restait froid, injustifié; le système m'horripila, je pris en haine les pâmoisons heureuses, l'abandon, ce corps trop caressé, trop bouchonné, je me trouvais en m'opposant, je me jetai dans l'orgueil et le sadisme, autrement dit dans la générosité. Celle-ci, comme l'avarice ou le racisme, n'est qu'un baume sécrété pour guérir nos plaies intérieures et qui finit par nous empoisonner : pour échapper au délaissement de la créature, je me préparais la plus irrémédiable solitude bourgeoise : celle du créateur. On ne confondra pas ce coup de barre avec une véritable révolte : on se rebelle contre un bourreau et je n'avais que des bienfaiteurs. Je restai longtemps leur complice. Du reste, c'étaient eux qui m'avaient baptisé don de la Providence : je ne fis qu'employer à d'autres fins les instruments dont je disposais.

Tout se passa dans ma tête; enfant imaginaire.

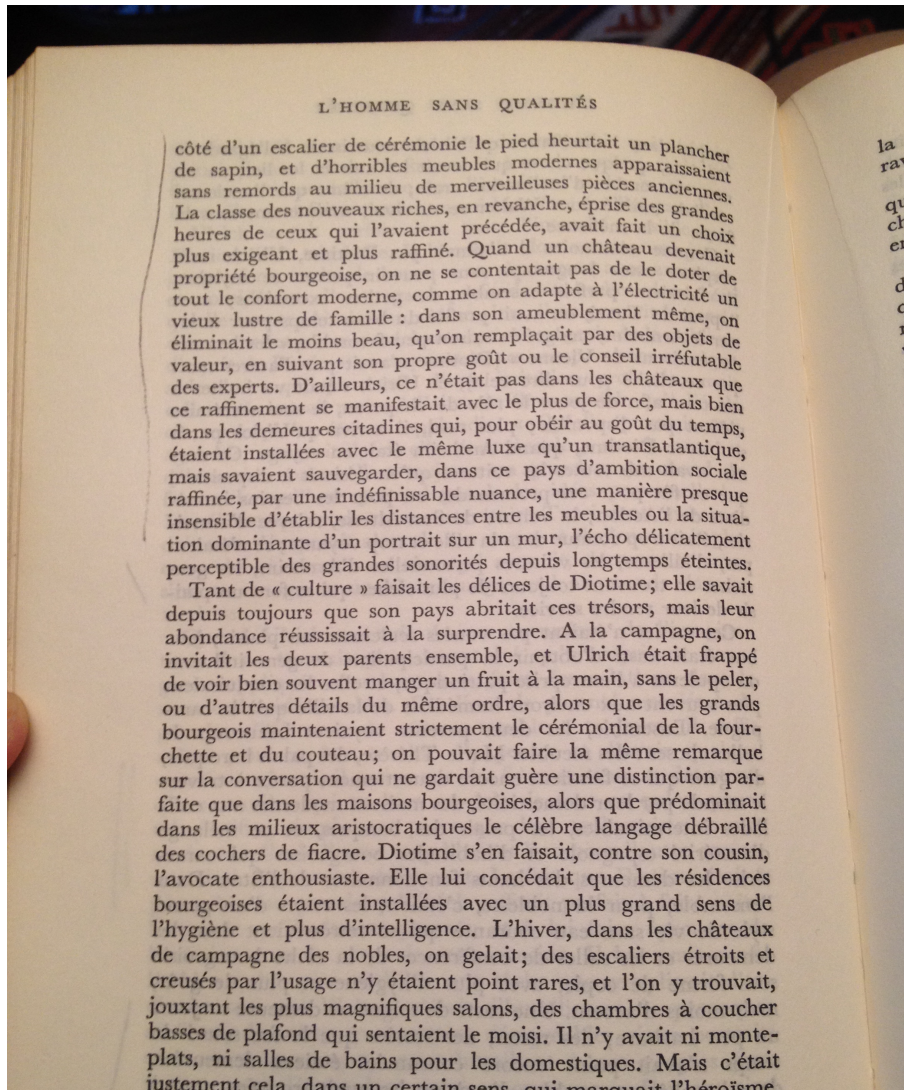
PARADOXE SUR LE ROMAN

en lui-même. Il est évident que l'on ne va pas écouter *Britannicus* pour apprendre si Néron parvient à séduire Junie ou s'il empoisonne son frère au cinquième acte. Les classiques n'avaient aucun scrupule à emprunter leurs intrigues à la mythologie, à l'histoire, aux auteurs de l'antiquité ou même à leurs contemporains, parce que le fait d'inventer un récit leur paraissait dénué de toute valeur et la vanité même.

Il en est ainsi pour le roman. L'intrigue de bien des romans célèbres est familière à tout un public qui ne les a jamais lus. Avant de lire *Les Liaisons dangereuses*, je savais que la Présidente de Tourvel...



A2. 9 : GENETTE, Gérard, *Figures I*, Seuil, Coll. « Points », 1966, p. 242-243.



A2. 10 : MUSIL, Robert, *L'homme sans qualités*, I, Paris, Seuil, 1957, p. 334.

pables de subsister par eux-mêmes, songeait-il, leur place n'est-elle pas finalement au fond de quelque réserve nationale, avec les derniers aigles et les derniers bisons? » Ainsi donc, puisqu'il était inactuel de les soutenir, la soirée précédente l'avait prouvé, la méditation d'Arnheim ne s'acheva pas sans quelque profit pour lui.

90. *L'idéocratie détrônée.*

Ce n'est probablement pas sans raison que dans les époques dont l'esprit ressemble à un champ de foire, le rôle d'antithèse soit dévolu à des poètes qui n'ont rien à voir avec leur époque. Ils ne se salissent pas avec les pensées de leur temps, produisent une sorte de poésie pure et parlent à leurs fidèles dans le dialecte mort de la grandeur, comme s'ils n'avaient quitté l'éternité que pour un bref séjour sur terre, ainsi qu'on voit un homme, parti trois ans auparavant pour l'Amérique, écorcher déjà sa langue maternelle lorsqu'il revient faire un séjour au pays. C'est un peu comme si l'on posait au-dessus d'un trou vide, par compensation, une coupole vide; comme la viduité sublime n'est que l'agrandissement de la viduité ordinaire, il est en fin de compte bien naturel qu'à une époque où l'on vénère les personnalités succède une époque où l'on tourne carrément le dos à tout ce qui sent la grandeur et la responsabilité.

Dans un esprit d'expérimentation prudente, et avec le sentiment confortable qu'il était, quant à lui, assuré contre tous risques, Arnheim essayait de s'adapter à une évolution qu'il devinait imminente. Et certes, ce n'était pas une petite affaire! Ce faisant, il songeait à tout ce qu'il avait vu les années précédentes en Europe et en Amérique; à cette passion nouvelle pour la danse, qu'il s'agit de « danser Beethoven en profondeur » ou d'exprimer le sensualisme nouveau par le rythme; à la peinture, où le maximum de relations intellectuelles devait être exprimé par le minimum de lignes et de

nomènes se rencontrent à mi-chemin. C'est pourquoi le rôle du Grand-écrivain ne renvoie pas tant à une personne définie qu'il ne représente une figure sur l'échiquier social, soumise à la règle du jeu et aux obligations que l'époque a créées. Les mieux-pensants de nos contemporains estiment que l'existence des Grands-esprits leur est de peu d'avantage (il y a déjà tant d'esprit dans le monde qu'une petite différence en plus ou en moins n'y sera pas sensible, et, de toute façon, chacun pense n'en pas manquer), mais que ce qu'il faut, c'est combattre son absence, c'est-à-dire le montrer, l'afficher, le mettre en valeur; et comme un Grand-écrivain s'entend mieux à cela qu'un écrivain tout court, fût-il plus grand (parce que ce dernier serait peut-être compris d'un moins grand nombre de lecteurs), on fait son possible pour que la grandeur soit enfin produite en gros.

Les choses ainsi comprises, on ne pouvait sérieusement reprocher à Arnheim d'être l'une des premières incarnations, encore expérimentale il est vrai et pourtant déjà très parlante, de cet état de choses. Il faut dire qu'il devait y être plus ou moins merveilleusement disposé. La plupart des écrivains voudraient bien devenir des Grands-écrivains, s'ils le pouvaient, mais c'est comme avec les montagnes : entre Gratz et Saint-Pölten, il y en a beaucoup qu'on pourrait prendre pour le Mont-Rose, n'était qu'elles sont un peu trop basses. Ainsi donc, la condition indispensable pour devenir un Grand-écrivain reste d'écrire des livres ou des pièces de théâtre qui se puissent mesurer au mètre. Il faut avoir de l'influence tout court avant de pouvoir en avoir une bonne; ce principe est à la base de toutes les existences de Grands-écrivains. Et c'est là un principe merveilleux, dirigé contre toutes les tentations de la solitude, le principe goethéen de l'efficacité qui dit que dans ce monde amical, il suffit d'un mouvement pour que le reste se fasse tout seul.

Dès qu'un écrivain commence à avoir de l'influence, il s'opère dans sa vie un changement important. Son éditeur renonce à laisser entendre qu'un commerçant qui se fait éditeur ressemble à un idéaliste tragique, puisqu'il pourrait gagner bien davantage en vendant du drap ou du

CONSIDÉRATIONS DÉSOBLIGEANTES

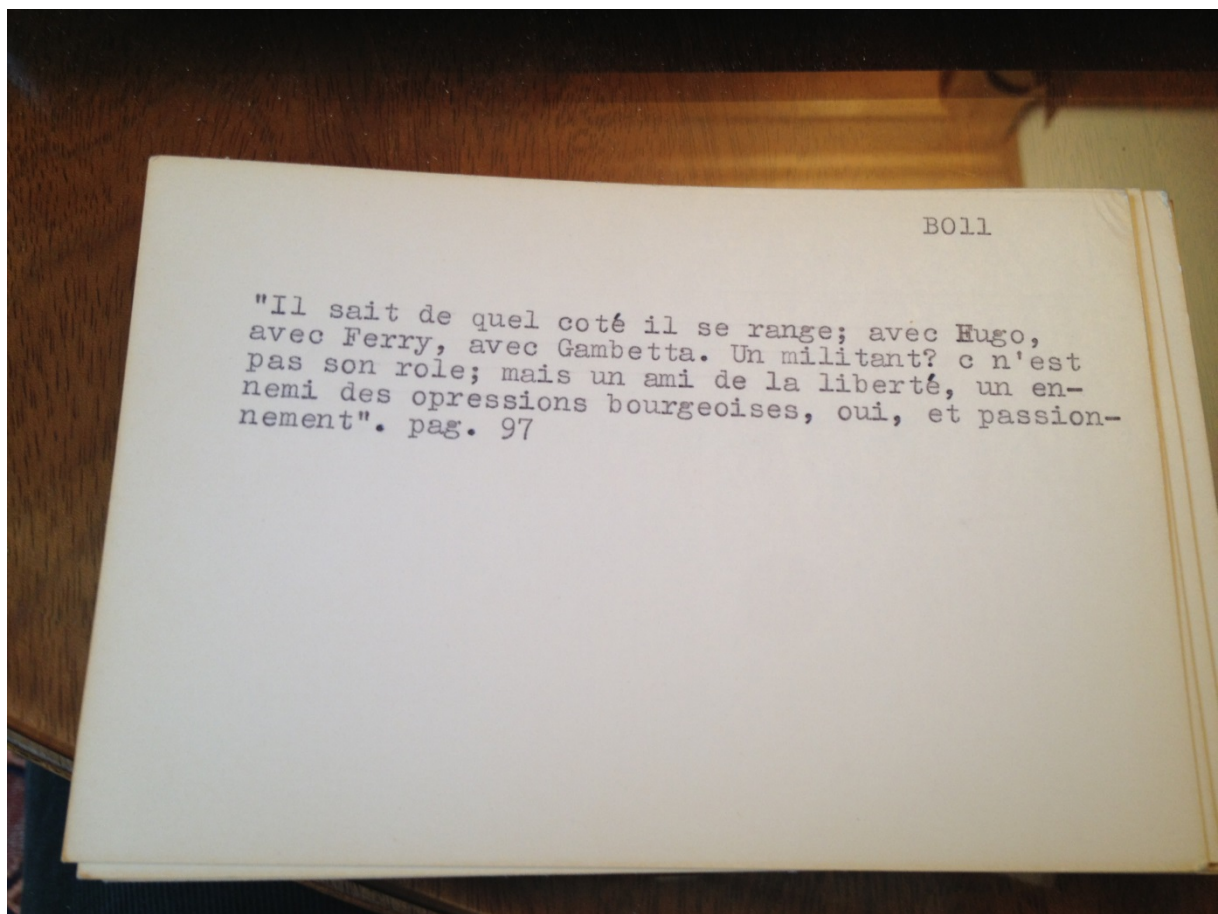
Un autre avantage de la peinture est de supposer une technique. Tout le monde peut écrire. Il est possible que tout le monde puisse peindre, mais on le sait moins. On a inventé des techniques et des styles pour le cacher. Car peindre comme un autre, tout le monde ne le peut pas : il faut avoir étudié. Les enfants des écoles, dont on admire tant de nos jours, à juste titre, les dessins, échoueraient certainement aux Beaux-Arts ; mais l'élève des Beaux-Arts qui change de méthode d'études doit lui aussi se donner beaucoup de mal pour apprendre à remplacer sa convention par le dessin enfantin. En fin de compte, c'est une erreur historique de croire que ce sont les maîtres, non les écoliers, qui font école.

A y regarder de près, il n'est pas vrai non plus que chacun puisse écrire ; au contraire, personne ne le peut : on ne fait jamais que copier. Il est impossible que voie le jour maintenant un poème de Goethe ; Goethe lui-même l'écrirait-il (par miracle), ce serait un nouveau poème anachronique, extrêmement suspect, même si c'était, mot pour mot, le sublime ancien poème ! Comment expliquer ce mystère autrement qu'en supposant que le dit poème ne semblerait copié sur aucun poème contemporain, même pas sur ceux qui en sont les tout premiers des copies ? Contemporanéité signifie toujours copie. Nos ancêtres

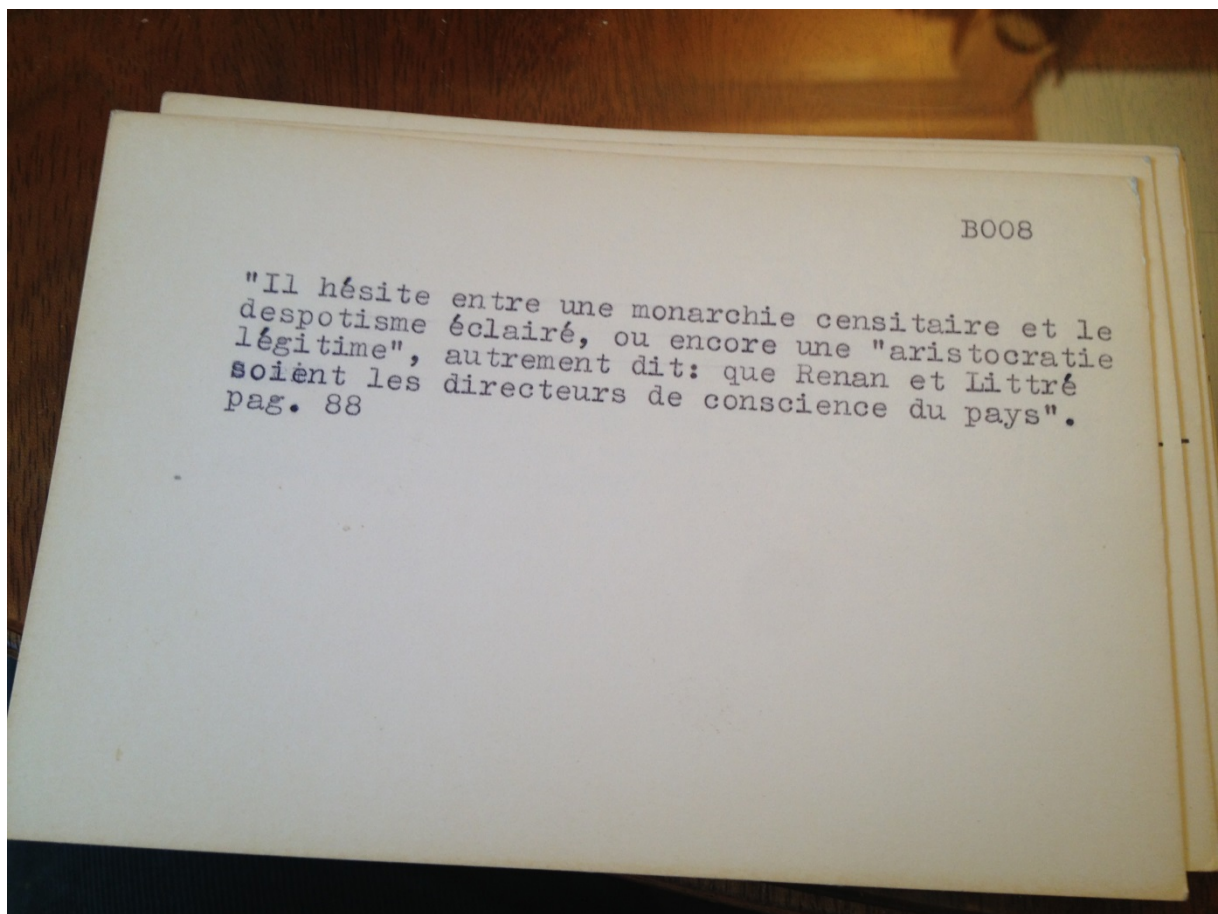
DOO1

"La vérité est que Flaubert, homme et esprit libres, ne s'inféoda à aucun parti et conserva toujours une entière liberté de parole et d'action. Il a dit ce qu'il pensait au moment où il le pensait. Il était l'ennemi déclaré du suffrage universel, préférant la qualité au nombre, détestant la démocratie comme on la conçoit en France...et dans plusieurs pays, opposant l'Esprit à l'Argent. Il répétait que ce n'était le peuple qu'il faut instruire d'abord, mais la bourgeoisie, mais les classes dirigeantes dont l'ignorance fut à la base de nos désastres". pag 117

A2. 14 : Fiche dactylographiée avec les propos de NORMANDY, Georges, in FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval*, commentées par Georges Normandy, Paris, Albin Michel, 1950, p. 117.



A2. 15 : Fiche dactylographiée avec les propos de NORMANDY, Georges, in FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval*, commentées par Georges Normandy, Paris, Albin Michel, 1950, p. 97.



A2. 16 : Fiche dactylographiée avec les propos de NORMANDY, Georges, in FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval*, commentées par Georges Normandy, Paris, Albin Michel, 1950, p. 88.

B009

"Mais il y eut aussi la Commune...Des affreux événements de Paris, il ne parle guère qu'à George Sand et à Caroline; pour Goerge Sand, il continue, sur ce nouvel exemple, sa démonstration: tout le mal, en politique, vient du christianisme: "La Commune réhabilite les assassins, tout comme Jésus pardonnait aux larrons". pag. 90

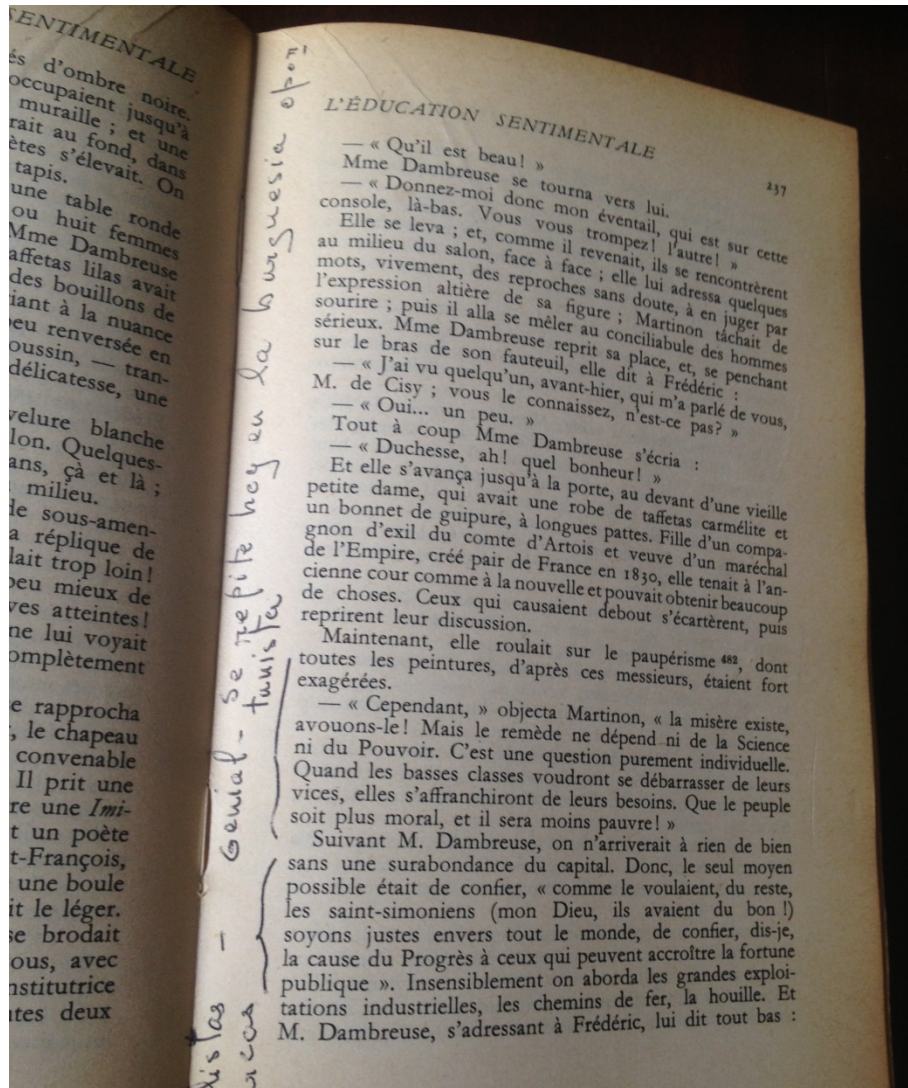
A2. 17 : Fiche dactylographiée avec les propos de NORMANDY, Georges, in FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval*, commentées par Georges Normandy, Paris, Albin Michel, 1950, p. 90.

EO10

"On a raison d'attacher Flaubert à la thèse de l'art social, non seulement par cette sympathie universelle et par la croyance aux formes incessantes de l'évolution perpétuelle, mais encore et surtout par son non-conformisme jamais éteint et par son mépris du bourgeois toujours en éveil"

Pag. 255

A2. 18 : Fiche dactylographiée avec les propos de NORMANDY, Georges, in FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval*, commentées par Georges Normandy, Paris, Albin Michel, 1950, p. 255.



A2. 19 : FLAUBERT, Gustave, *L'éducation sentimentale*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1958, p. 237.

Ou bien il étudie la formule qu'il lancera fièrement à Maupassant et à Mme Brainne, lorsqu'elle sera devenue lapidaire :

Règle de conduite.

[Le grade degrade]
la Fonction [abbêtit] bêtifie —
Le grade degrade.
le titre deshonoré¹

Ou bien, par hasard, on retrouve une phrase, un développement, à leur origine : *Insolence d'un chapeau (gras) sur la table d'une femme entretenue (d'Alv)* — cela signifie « je suis le maître. » « je suis chez moi ». Aussitôt on se rappelle le passage de *L'Éducation Sentimentale* où Frédéric attend Rosanette dans la salle à manger : « Les persiennes en étaient closes. Frédéric la parcourait des yeux, en se rappelant le tapage de l'autre nuit, lorsqu'il remarqua au milieu, sur la table, un chapeau d'homme, un vieux feutre bossué, gras, immonde. A qui donc ce chapeau? Montrant impudemment sa coiffe décousue, il semblait dire : « Je m'en moque, après tout ! Je suis le maître ! » Ailleurs on lit :

Demander à DUPLAN des explications sur la Vatnaz. Il faut < que > Dussardier ait gardé entre les mains une preuve du vol de la Vatnaz — que celle-ci a intérêt à

1. Cf. Lettres de janvier 1789 à Maupassant et à Mme Brainne (*Cor.*, t. VIII, p. 185) : « Sérieusement, je regrette d'avoir l'étoile. Ce qui me sauve, c'est que je ne la porte pas. Axiomes :

Les honneurs déshonorent;
Le titre degrade;
La fonction abrutit.
Ecrivez ça sur les murs. »

« Quant à une place, à une fonction, ma chère amie, jamais! jamais! jamais... Ignorez-vous cette maxime (c'est tout à fait moi) »

Faire des plans sera, d'un bout à l'autre de son passage terrestre, sa façon d'approcher l'œuvre avant de l'entreprendre.

*
**

De ces trois carnets je reproduirai tout¹, si bien qu'outre les scénarios on y rencontrera telle remarque isolée, telle réflexion, telle anecdote glanée dans une conversation et enregistrée à toutes fins utiles, telle indication bibliographique. Chaque morceau sera suivi, et quelquefois précédé, de commentaires où je me suis efforcée de réunir tout ce qui peut éclairer ces fragments et en mieux montrer la valeur.

Travail d'insecte, travail de myope, auquel on s'est astreint par respect envers les vestiges d'une pensée et qui n'empêche pas toujours, espère-t-on, les vues d'ensemble. Qui poursuit une tâche semblable risque de s'engluier dans le réseau, ou de prendre pour des rayons les fils poussiéreux d'une toile d'araignée. Parce qu'on a peiné, déchiffré, analysé, cherché devant chaque ligne quel est son rapport avec les œuvres définitives, il ne faut pas perdre le sens des hiérarchies, et vaticiner devant un tronçon informe, sous prétexte qu'il est inédit. Je sais bien que tout n'est pas égal dans ces pages de carnet. Elles sont les germes d'œuvres, elles en sont aussi le résidu; elles sont la possibilité de livres que Flaubert a emportés avec lui, elles sont aussi les déchets d'avortements.

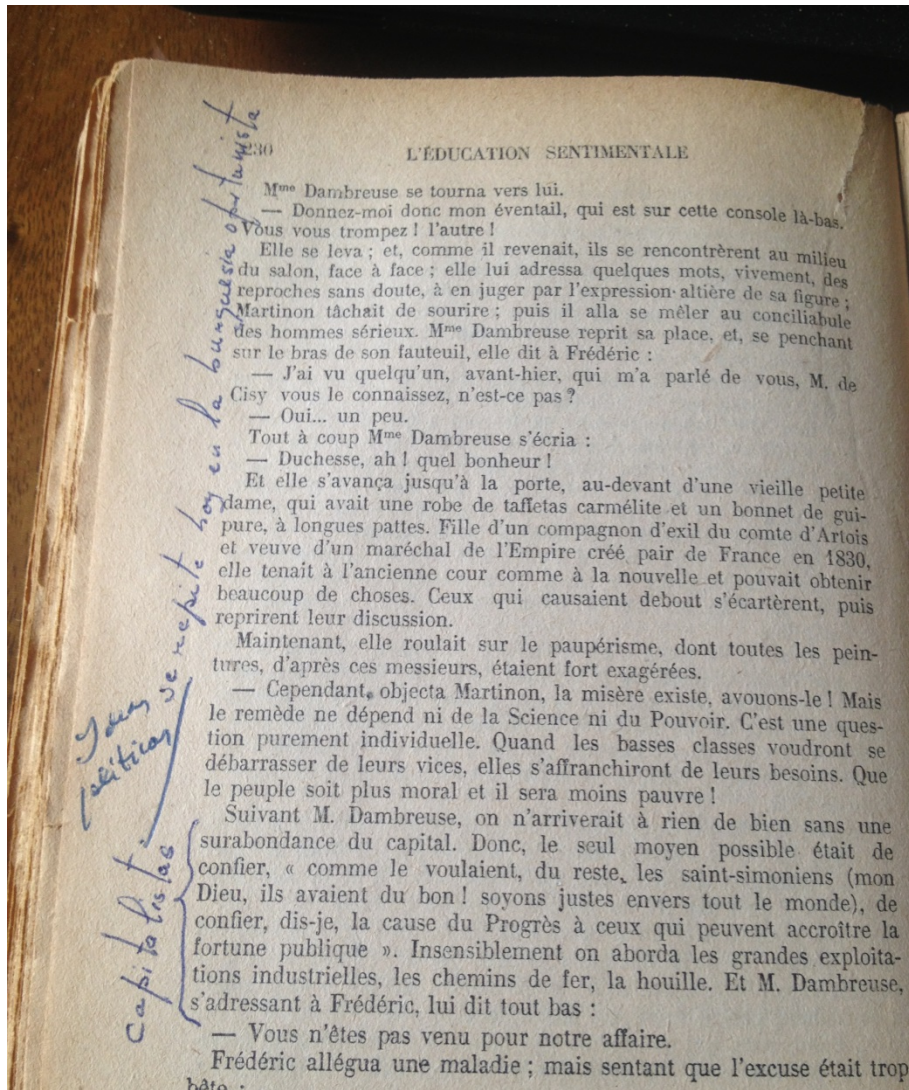
1. Avec une réserve pour le carnet 17 (cf. *inf.*, pp. 367-368) et pour le carnet 20 dont je laisse de côté quelques notes déjà publiées

de signes de ponctuation. Il est caractéristique qu'avec sa parole corsée dans sa correspondance et ses causeries Flaubert n'ait pas été le moins du monde par ses livres à l'origine de cette évolution. L'art est choix, l'art est beauté, même dans le trivial; chasteté, même dans la luxure. Tel est le classicisme de Flaubert.

*
**

Mais alors, avec ces carnets où rien n'est pour la forme, que deviennent les théories de Flaubert? Déjà l'un de ses doubles, le Julien de la première *Éducation*, se met à observer « la naissance de l'idée en même temps que cette forme où elle se fond, leurs développements mystérieux, parallèles et adéquats l'un à l'autre, fusion divine où l'esprit, s'assimilant la matière, la rend éternelle comme lui-même ». L'année suivante, Flaubert n'a plus besoin de prête-nom pour dire : « tant qu'on ne m'aura pas, d'une phrase donnée, séparé la forme du fond, je soutiendrai que ce sont là deux mots vides de sens. Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes, et réciproquement. La Beauté transsude de la forme dans le monde de l'Art, comme dans notre monde à nous il en sort la tentation, l'amour. De même que tu ne peux extraire d'un corps physique les qualités qui le constituent, c'est-à-dire couleur, étendue, solidité, sans le réduire à une abstraction creuse, sans le détruire en un mot, de même tu n'oteras pas la forme de l'Idée, car l'Idée n'existe qu'en vertu de sa forme. Suppose une idée qui n'ait pas de forme, c'est impossible; de même qu'une forme qui n'exprime pas une idée¹. » C'est son dernier

Poétique
Formes
Fondus

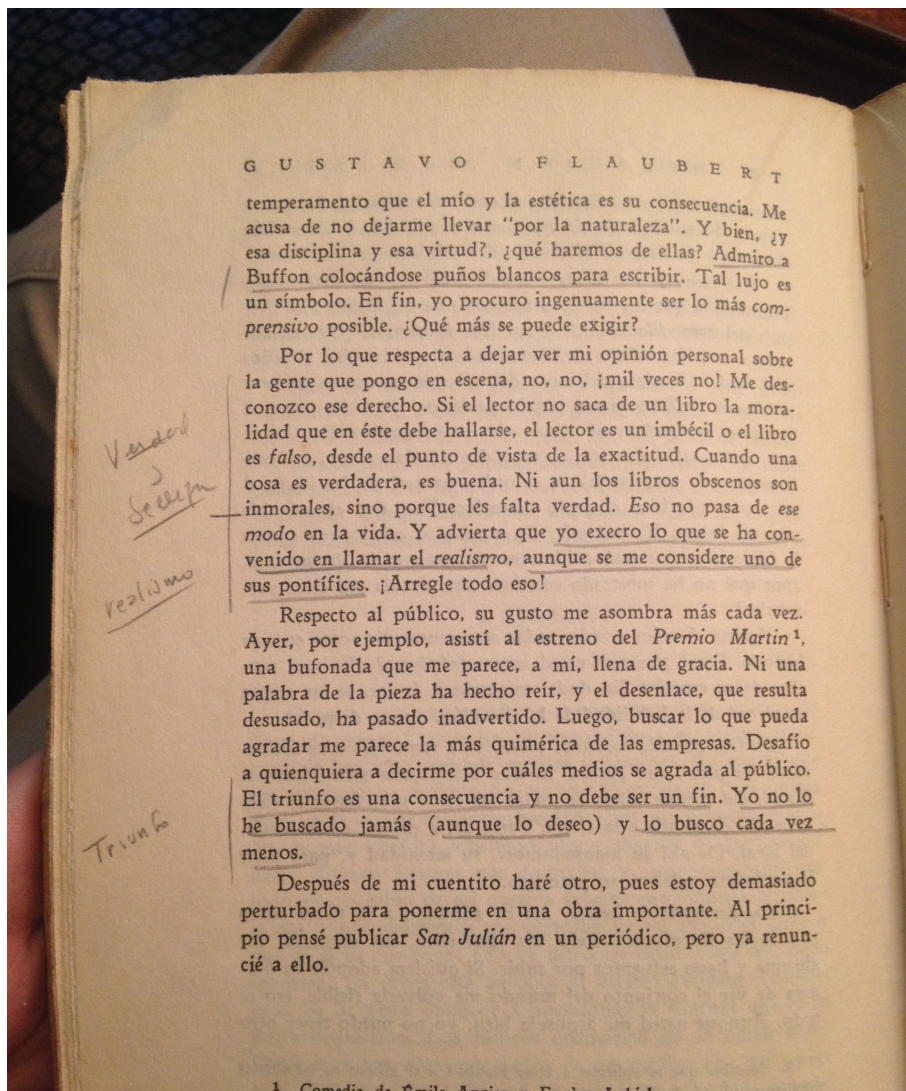


A2. 23 : FLAUBERT, Gustave, *L'éducation sentimentale*, Paris, La Bibliothèque Française, 1948, p. 230.

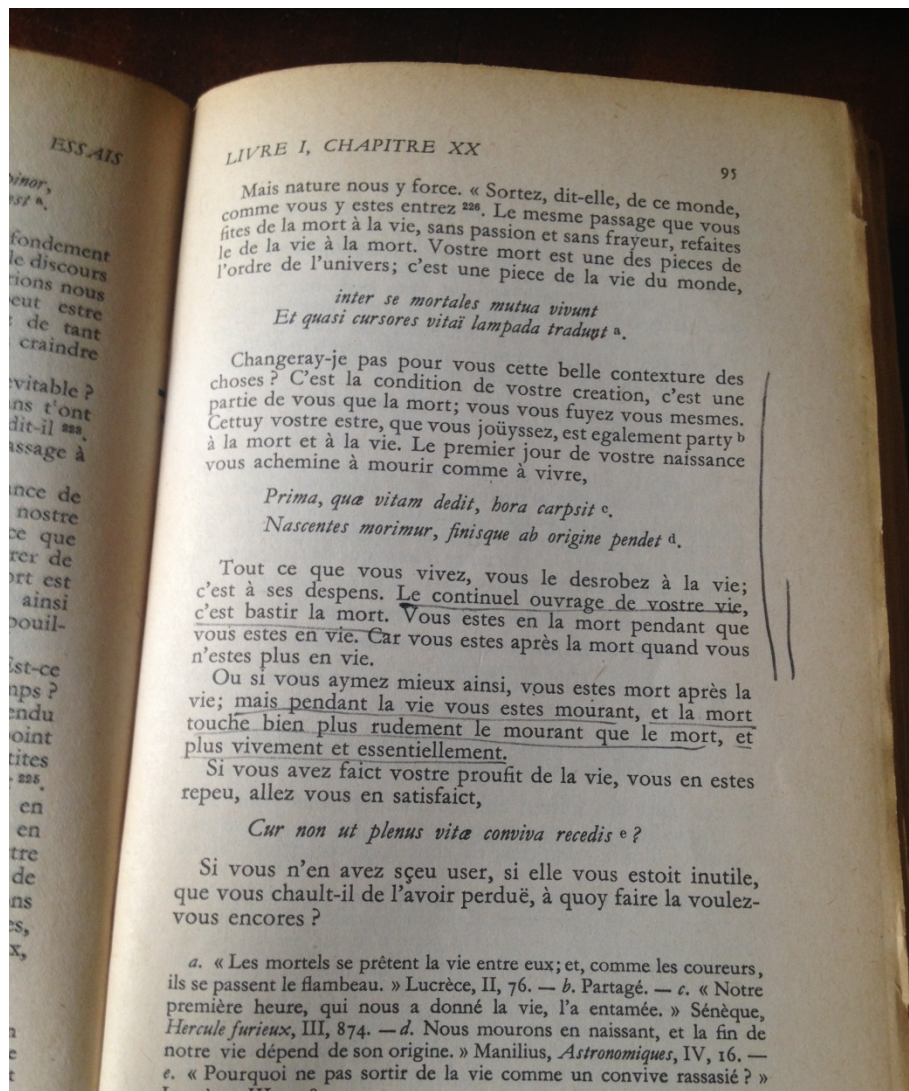
n'acquiert pas l'esprit critique] je la crois irrévocablement perdue. L'instruction gratuite et obligatoire n'y fera rien qu'augmenter le nombre des imbéciles... On ne peut rien faire sans tête, et le suffrage universel, tel qu'il existe, est plus stupide que le droit divin... Cependant il faut respecter la masse, si inepte qu'elle soit, parce qu'elle contient des germes d'une fécondité incalculable. Donnez-lui la liberté, mais non le pouvoir ¹ ».

Cependant que Flaubert s'occupe de faire jouer *Mademoiselle Aïssé* à l'Odéon et qu'il publie chez Lévy les *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet, la municipalité de Rouen refuse d'autoriser le comité à élever une fontaine en souvenir du poète. De sa meilleure encre, Flaubert écrit au Conseil municipal de sa bonne ville une lettre ouverte que le *Nouvelliste* refuse d'insérer et que le *Temps* publie le 26 janvier 1872. On y trouve d'ailleurs

A2. 24 : DUMESNIL, René, *Gustave Flaubert : l'homme et l'œuvre*, Paris, Librairie Nizet, 1967, p. 270.



A2. 25 : FLAUBERT, Gustavo, *La religión del arte (confidencias)*, prologue de Ricardo Saénz Hayes, Buenos Aires, Editorial Elevación, 1947, p. 184.

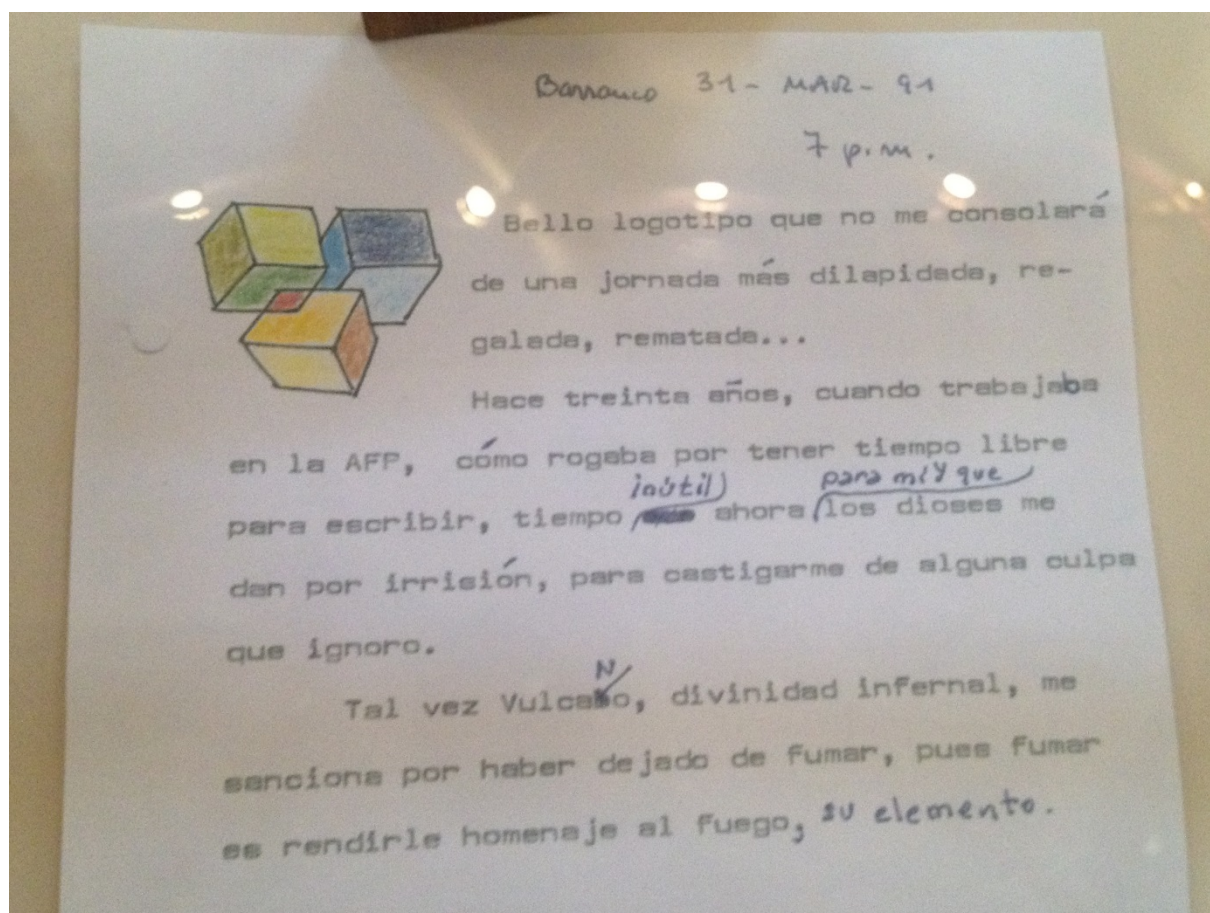


A2. 26 : MONTAIGNE, Michel de, *Essais, Livre premier*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1958, p. 10.

De même l'efflorescence la plus admirable de l'homme exige une préalable torpeur. L'inconsciente gestation des grandes œuvres plonge l'artiste dans une sorte d'engourdissement stupide ; et n'y consentir point, prendre peur, vouloir redevenir trop tôt capable, avoir honte de ses hivers, voilà de quoi — pour en vouloir de plus nombreuses — étrangler et faire avorter chaque fleur.

Lettre 58. — Paul Valéry (1871-1945) fut en effet un des plus anciens et des plus constants amis de Gide qui s'associa, avec Pierre Louys, aux premières tentatives littéraires du jeune André. Comme celui-ci, il fut disciple de Mallarmé et représente le côté apollinien du génie français. Mais Valéry ne semble pas avoir connu les balancements moraux et religieux qui caractérisent Gide ; son intelligence est d'une formation

A3. Feuille inédit



A3. 1 : Feuille dactylographié inédit, présenté lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima).



Université de Caen Basse-Normandie



Université Paris-Sorbonne

École doctorale 4 « Civilisations, cultures, littératures et sociétés »

LE CLASSIQUE CHEZ JULIO RAMÓN RIBEYRO : RÉFLEXIONS ET INFLEXIONS.

RECHERCHES SUR LE CORPUS PARAFICTIONNEL

ET LA RÉCEPTION DE SON ŒUVRE.

Paul BAUDRY

ANNEXES

de la thèse en vue de l'obtention du titre de Docteur de l'Université Paris-Sorbonne,
sous la direction de Monsieur Sadi LAKHDARI et de Madame Ina SALAZAR.

Membres du jury :

Monsieur Sadi LAKHDARI, professeur émérite à l'Université de Paris-Sorbonne (Co-directeur).

Madame Ina SALAZAR, professeur à l'Université de Caen Basse-Normandie (Co-directrice).

Madame Françoise AUBÈS, professeur à l'Université de Paris X - Nanterre (Rapporteur).

Monsieur Julio PREMAT, professeur à l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis (Rapporteur).

Monsieur Javier DE NAVASCUÉS, professeur à l'Université de Navarre (Examinateur).

2015

NOTICE EXPLICATIVE

Afin de faciliter l'usage de ces annexes à notre thèse intitulée « Le classique chez Julio Ramón Ribeyro : réflexions et inflexions. Recherches sur le corpus parafictionnel et la réception de son œuvre », nous souhaiterions présenter succinctement les sections qui les composent.

L'annexe A (« La bibliothèque de Julio Ramón Ribeyro ») présente un inventaire partiel de sa bibliothèque personnelle qui se trouve actuellement au domicile d'Alida de Ribeyro à Paris. Pour des raisons matérielles, nous n'avons pas pu référencer l'ensemble des ouvrages car cette tâche uniquement aurait requis plusieurs mois de travail à temps plein. En revanche, nous avons photographié certaines pages annotées afin d'établir des correspondances avec sa réflexion parafictionnelle sur le classique.

L'annexe B (« La réception de Julio Ramón Ribeyro ») contient une partie du deuxième corpus primaire qui nous sert pour étudier la nature et les enjeux de sa réception au Pérou, en Amérique latine et en Europe. Le sondage que nous avons réalisé au niveau national auprès des professeurs péruviens de langue et littérature en septembre 2014 est présenté, d'abord, dans un tableau synoptique, suivi des réponses manuscrites ou dactylographiées des enseignants, puis analysé de manière quantitative et qualitative au moyen de statistiques. Pareillement, notre approche de la didactisation du classique dans les manuels scolaires s'appuie sur des tables diachroniques qui classent des exemples textuels. Enfin, d'un point de vue sociocritique, nous avons eu recours à des phénomènes et supports canonisants dans le hors-texte dont nous rapportons les documents qui attestent leurs caractéristiques (manifestations culturelles en hommage à Ribeyro, prix et distinctions qu'il a reçues, un monument construit à son effigie à Miraflores, éditions qui ont contribué ou pas à sa classicisation).

L'annexe C (« Iconographie autour de Julio Ramón Ribeyro ») accorde une place de choix à l'image dans l'approche sémiotique de la construction du classique. En effet, cette section propose au lecteur plusieurs albums de photographies, peintures et caricatures qui participent de l'iconisation de Ribeyro. Par ailleurs, afin de démontrer l'importance des récentes éditions de jeunesse dans la modélisation de ses traits bio-bibliographiques, nous avons scanné certains dessins ou illustrations susceptibles de mettre en lumière sa dimension iconique actuelle au Pérou, entre autres images de et autour de Ribeyro utiles à notre démonstration globale.

L'annexe D (« Entretiens »), finalement, recense quatre interviews que nous avons effectuées entre 2008 et 2014 à Jaime Campodónico, éditeur de Ribeyro à partir des années 1990, à Alida de Ribeyro, sa veuve, à Giovanna Pollarolo, scénariste du film *Caidos del cielo* (1990) de Francisco Lombardi, et à Jorge Bruce, psychanalyste péruvien qui consacra son DEA à l'Université de Paris X – Nanterre à Ribeyro, sous la direction de Didier Anzieu dans les années 1980.

TABLE DES MATIÈRES

NOTICE EXPLICATIVE	1
TABLE DES MATIÈRES	2
ANNEXE A : LA BIBLIOTHÈQUE DE JULIO RAMÓN RIBEYRO	4
A1. Inventaire partiel de la bibliothèque personnelle de Julio Ramón Ribeyro	4
A2. Photographies des ouvrages soulignés et annotés par Julio Ramón Ribeyro	22
A3. Feuillet inédit	50
ANNEXE B : LA RÉCEPTION DE JULIO RAMÓN RIBEYRO	52
B1. Sondage sur l'enseignement de Ribeyro dans le secondaire péruvien : caractéristiques des enseignants interrogés.....	52
B1.2. Réponses manuscrites ou dactylographiées au sondage par question et par enseignant.....	58
B1.3. Classes du secondaire privé et public dans lesquelles Ribeyro est enseigné selon les enseignants.....	120
B1.4. Classes du secondaire privé et public dans lesquelles Ribeyro devrait être enseigné selon les enseignants	122
B1.5. Textes les plus enseignés de Ribeyro dans le système public et privé selon les enseignants	124
B1.6. Textes les plus fréquents dans les manuels scolaires utilisés dans le système public et privé par les enseignants.....	126
B1.7. Manuels scolaires les plus utilisés par les enseignants du système public et privé pour l'enseignement de Ribeyro	128
B1.8. Tendance des élèves du système public et privé à s'identifier avec l'œuvre de Ribeyro selon les enseignants	130
B1.9. Tendance à opérer un retour critique sur les problèmes de la réalité dans laquelle vivent les élèves à partir de l'œuvre Ribeyro	132
B1.10. Tendance à utiliser des contre-exemples tirés de l'œuvre qui contribuent à l'éducation progressiste des élèves	134

B1.11. Tendance à utiliser la dominante (néo)réaliste pour appréhender l’histoire et l’identité nationale.....	136
B2. Traitement global dans les manuels scolaires péruviens de langue et de littérature (1964-2012).....	138
B4. Manifestations culturelles à partir de l’œuvre de Julio Ramón Ribeyro	146
B5. Prix et distinctions	152
B6. Monument	160
B7. Lettre reçue de la part d’une lectrice de Julio Ramón Ribeyro	162
B8. Ribeyro et le monde de l’édition	164
ANNEXE C : ICONOGRAPHIE AUTOUR DE JULIO RAMÓN RIBEYRO	170
C1. Julio Ramón Ribeyro vu par les photographes.....	170
C2. Julio Ramón Ribeyro vu par les plasticiens	198
C3. Julio Ramón Ribeyro vu par les caricaturistes	208
C4. Illustrations pour éditions de jeunesse sur Julio Ramón Ribeyro	216
C5. Production graphique de Julio Ramón Ribeyro	224
C6. Portraits des ancêtres et de la famille Ribeyro	226
ANNEXE D : ENTRETIENS	230
D1. Entretien avec Jaime Campodónico, le 24/09/08 à Cieneguilla.....	230
D2. Entretien avec Alida de Ribeyro, le 09/08/12 à Paris	234
D3. Entretien avec Giovanna Pollarolo le 29/01/13 à Paris.....	244
D4. Entretien avec Jorge Bruce, le 11/09/14 à Lima	248

ANNEXE A : LA BIBLIOTHÈQUE DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

A1. Inventaire partiel de la bibliothèque personnelle de Julio Ramón Ribeyro

AGUEEV, M. *Roman avec cocaïne*, Paris, Belfond, 1983.

ALBERTI, Rafael, *El adefesio, Fábula del amor y las viejas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1944.

ALEGRÍA, Ciro, *Vaste est le monde*, Paris, Gallimard, Coll. « La Croix du Sud », 1960.

ALEIXANDRE, Vicente, *Poesie totale*, Paris, Gallimard, Coll. « Du monde entier », 1977.

AMADO, Jorge, *Bahia de tous les saints*, Paris, Gallimard, Coll. La Croix du Sud, 1949.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Les diables amoureux*, Paris, Gallimard, 1964. [Édition datée et signée à Paris en 1981].

ARAGON, Louis, *La diane française*, Paris, Seghers, 1946. [Petite note sur feuillet de l'Hôtel Bristol à Vienne : « À notre arrivée, la cathédrale de St. Etienne. Après les (plus beau) Bruegel, les Van Dyck, le soir le concert dans la plus belle salle de concert d'Europe. La messe de Haendel et les petits chanteurs [sic] ». Au verso, on lit : « Trouver des mots pour parler de mon pays est tres [sic] difencil [sic]. Décrire Poincarée [sic]. Botero »].

ARGUEDAS, José María, *Tous sangs mêlés*, Paris, Gallimard, Coll. « Du monde entier », 1970.

ARIDJIS, Homero, *Perséphone*, Paris, Gallimard, Coll. « Du monde entier », 1970.

ARLAND, Marcel (Dir.), *Vie ou survie de la littérature, La nouvelle revue française*, 18^{ème} année, n° 214, 1^{er} octobre 1970, 1970. [Édition signée et datée à Paris en 1970].

ASTURIAS, Miguel Ángel, *L'ouragan*, Paris, Gallimard, Coll. « Du monde entier », 1955.

AUDIBERT, Raoul, et BOUVIER, René, *Saint-Amant, Capitaine du Parnasse*, Paris, La Nouvelle Edition, 1946. [Édition signée et datée en 1961 à Paris].

BALZAC, Honoré de, *Eugénie Grandet*, Paris, NRF/Libraire Gallimard, Coll. « Génie de la France », 1934. [Édition signée et datée à Paris le 07/04/54].

———, *Le curé de village*, Paris, NRF/Libraire Gallimard, Coll. « Génie de la France », 1936. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

BANNOUR, Wanda, *Edmond et Jules de Goncourt ou le génie androgyne*, Paris, Persona, 1985.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, Coll. « Tel quel », 1964. [Édition signée et datée à Paris en 1965].

———, *Mythologies*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1957. [Édition dédicacée par Roland Barthes : « Pour Alida Ribeyro en souvenir de sympathie de cette journée pour le Chili. 16 Nov. 73. Roland Barthes »].

BASHEVIS SINGER, Isaac, *Le magicien de Lublin*, Paris, Stock, Coll. « Le Cabinet Cosmopolite », 1960.

BATAILLE, Georges, *L'abbé C.*, Paris, Éditions de minuit, 1950.

—————, Georges, *Ma mère*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966.

BAUDELAIRE, Charles, *Critique littéraire et musicale*, Paris, Armand Colin, 1961.

—————, *Les fleurs du mal*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1959. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

—————, *Poèmes*, Hachette, Paris, 1959. [Édition signée : « Alida Cordero Ayala. Paris 13/10/61 »].

BEAUCÉ de, Thierry, *La république de France*, Paris, Grasset, 1989. [Édition dédiée par l'auteur : « À Alida que j'aime tendrement »].

BEAUCÉ de, Thierry, *Le livre d'Esther*, Paris, Grasset, 1989. [Édition dédiée].

BEAUVOIR de, Simone, *La cérémonie des adieux*, Paris, Gallimard, 1981.

BECKETT, *Malone meurt*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

—————, *Comédie et actes divers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966. [Édition signée, datée à Paris en 1966 et dédiée par Samuel Beckett : « Pour monsieur Giulio. Cordialement. Sam. Beckett, Paris, février 1966 ». On y lit : « Dedicado por S. B. en el café Cluny el 25 de febrero de 1966 »].

—————, *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

—————, *Murphy*, Paris, Bordas, Les Éditions de Minuit, 1947. [Édition signée et datée à Paris en mai 1961].

BELL, Quentin, *Virginia Woolf, Biographie*, I, Paris, Stock, 1972. [Édition signée et datée à Paris en 1977].

BERTHIER, Nadine, *La vie à l'envers*, Paris, Julliard, 1959. [On lit : « Para Julio Ramón. " Le portrait d'une enfance... ". Amicalement. Nadine Berthier »].

BERTRAND, Georges-Emile (Éd.), *Les jours de Flaubert*, Paris, Editions du Myrte, 1947. [Édition signée et datée à Paris en 1963].

BERTRAND, Louis, *Flaubert à Paris ou le mort vivant*, Paris, Librairie Grasset, Coll. « Les Cahiers verts », sous la direction de Daniel Halévy, 1921. [Édition signée et datée à Paris le 31/03/54].

BIASI, Pierre-Marc de, *Gustave Flaubert, Carnets de travail*, Paris, Balland, 1988. [Édition signée et datée à Paris en 1988].

BIRAN, Maine de, *Œuvres choisies*, Paris, Editions Montaigne, 1942. [On lit : « Alida Cordero R. Paris 1963 »].

BLAKE, William, *Oeuvres*, I, Paris, Aubier/Flammarion, 1974.

———, *Oeuvres*, II, Paris, Aubier/Flammarion, 1974.

BLOCH-MICHEL, Jean, *Le présent de l'indicatif*, Paris, Gallimard, 1963. [Édition signée et datée à Paris en 1965].

BOLLÈME, Geneviève, *La leçon de Flaubert*, Paris, Julliard, Coll. « Dossier des Lettres Nouvelles », 1964. [Édition signée et datée à Paris en 1964].

BORGES, Jorge Luis, *Discussion*, Paris, Gallimard, Coll. La Croix du Sud, 1966.

———, *Enquêtes (1937-1952)*, Paris, Gallimard, 1957.

———, *L'auteur et autres textes [El hacedor]*, Paris, Gallimard, 1964.

BOTEV, Christo, *Œuvres choisies*, Sofia, Editions en langues étrangères, 1966.

BOURGEADE, Pierre, *Le camp*, Paris, Gallimard, 1979. [Édition dédiée par l'auteur : « À Julio Ramón Ribeyro dont le livre, et, en particulier, la nouvelle “ Silvio et la Roseaie ” m'ont apporté une émotion esthétique inoubliable. Avec mes sentiments de vive admiration »].

BOWLES, Paul, *Après toi le déluge*, Paris, Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1955.

———, *Un thé au Sahara*, Paris, Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1952.

BRAUNSTEIN, Ph., Delort, R., *Venise, portrait historique d'une cité*, Paris, Éditions du Seuil, 1971. [Présence d'un reçu intitulé : “Accetazione delle raccomandate”, Da compilarsi a cura del mittente (Si prega di scrivere a macchina o in stampatello). Destinataro: Hotel Grity Palace. Via: Campo Santa Maria delle 2467. Località: San Ufarco. Provincia: Venezia. Mittente: De Ribeyro c/o Fiomentino. Via: Tuomo Villa Il Pini. Località: Isola di Capri. Servizi: Espresso].

BRECHT, Bertolt, *Histoires d'almanach*, Paris, L'Arche Editeur, 1953.

———, *Madre coraje y sus hijos*, Buenos Aires, Ediciones Losange, 1956.

———, *Poèmes 2*, Paris, L'Arche Editeur, 1965. [Édition signée et datée à Paris en août 1966].

———, *Poèmes 3*, Paris, L'Arche Editeur, 1965. [Édition signée et datée à Paris en août 1966].

BRODSKY, Joseph, *Poèmes (1961-1987)*, Paris, Gallimard, Coll. « Du Monde Entier », 1987. [Édition signée et datée à Montreux en 1987].

BUKOWSKI, Charles, *Contes de la folie ordinaire*, Paris, 1977, Le Sagittaire. [Édition signée et datée à Paris en 1978].

———, *Mémoires d'un vieux dégueulasse*, Paris, Speed 17, 1977. [Édition signée et datée à Paris en 1978].

CABEZAS, Juan Antonio, “Clarín”, *El provinciano universal*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1962.

CAILLOIS, Roger, *Poétique de St-John Perse*, Paris, Gallimard, 1972.

- , *Ponce Pilate*, Paris, Gallimard, 1961. [Édition signée et datée à Paris en 1976].
- CALDWELL, Erskine, *Un p'tit gars de Géorgie*, Paris, Folio, 1949.
- CAMUS, Albert, *Récits et théâtre*, Paris, Gallimard, 1958.
- CARPENTIER, Alejo, *Chasse à l'homme*, Paris, Gallimard, Coll. « La Croix du Sud », 1958.
- , *Le partage des eaux*, Paris, Gallimard, Coll. « La Croix du Sud », 1956. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- , *Le royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, Coll. « La Croix du Sud », 1954.
- CARTIER-BRESSON, Nicole, *L'escalier des saisons*, Paris, Cahiers du Sud, 1961. [Édition dédicacée par l'auteur : « Pour Raoul de Verneuil, très amicalement, des poèmes déjà bien anciens. M. Cartier-Bresson »].
- CARVER, Raymond, *Les trois roses jaunes*, Payot, 1988.
- CASTANEDA, Carlos, *Le don de l'aigle*, Paris, Gallimard, Coll. « Témoins », 1981.
- , *Le second anneau de pouvoir*, Paris, Gallimard, Coll. « Témoins », 1979.
- , *Le voyage à Ixtlan*, Paris, Gallimard, Coll. « Témoins », 1981.
- , *Voir*, Paris, Gallimard, Coll. « Témoins », 1971.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Flaubert, L'éducation sentimentale*, Paris, Centre de documentation universitaire, Coll. « Les cours de la Sorbonne », 1959. [NB : Il est possible que ce fascicule universitaire ait fait partie des cours auxquels Ribeyro a assisté à la Sorbonne].
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952. [Édition signée et datée à Paris en août 1955].
- CHATEAUBRIAND, René de, *Atala*, Paris, René Rasmussen, 1948. [Édition signée et datée à Paris le 7 avril 1954].
- CHATWIN, Bruce, *Utz*, Paris, Grasset, 1988.
- CHEJOV, Anton P., *La señora del perro y otros cuentos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948. [Édition signée et datée à Paris en juillet 1963. Il y est écrit : « Regalo de Alidú »].
- CHOMSKY, Noam, *La linguistique cartésienne*, Paris, Éditions du Seuil, 1969. [Édition signée et datée à Paris en 1970].
- CLARAC-SÉROU, Max, *Comme un semis de lacunes*, Paris, Éditions du dragon, 1986. [Édition dédicacée par l'auteur pour Ribeyro et sa femme].
- CLARÍN, Leopoldo, *La regenta*, Madrid, Alianza Editorial, 1968. [Édition signée et datée à Paris en 1969].
- COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs », 1978. [Il y est écrit : « À Philippine parce qu'elle est poésie vivante. Jean Cohen »].

COLETTE, *Dialogues de bêtes*, Paris, Folio, 1979. [Édition signée “ Julio Ramon Ribeyro ” *[sic]*, avec une écriture d’enfant, probablement appartenant au fils].

COLÓN, Cristóbal, *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1964.

COMMELIN, P., *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Garnier, 1961. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

CONSTANT, Benjamin, *Adolphe*, Paris, René Rasmussen, sans date précisée. [Édition signée et datée à Paris le 30 juillet 1953].

———, *Le cahier rouge*, Paris, Librairie Stock, 1928. [Édition annotée, datée et signée du 2 septembre 1957].

CORDIER, Stéphane (Dir.), *Gustave Flaubert*, L’Arc, n° 79, Paris, 1980.

CORTÁZAR, Julio, *Gîtes*, Paris, Gallimard, 1968.

———, *Marelle*, Paris, Gallimard, 1966.

CROCE SPINELLI, Michel, *Les enfants de Poto-Poto*, Paris, Grasset, 1967. [Il y est écrit : “A Julio Ribeiro *[sic]* en espérant que *Les enfants de Poto-Poto* vous aiderait à faire connaissance. Amicalement (signature illisible)].

CUNQUEIRO, Álvaro, *Un hombre que se parecía a Orestes*, Barcelona, Ediciones Destino, 1981.

DANIÉLOU, Alain, *Les fous de dieu, Contes gangétiques*, Paris, Buchet/Chastel, 1975.

DANINOS, Pierre, *Los comentarios del Mayor Thompson*, Barcelona, Planeta, 1964.

DAUDET, Léon, *Souvenirs littéraires*, Paris, Grasset, 1968.

D’AUREVILLY, Barbey, *Les Diaboliques*, Paris, Garnier, 1974. [Édition signée et datée à Paris en 1982].

DÁVALOS, Juan Carlos, *Cuentos y relatos del norte argentino*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946. [Édition signée et datée à Paris en 1953].

DEBRAY-GENETTE, Raymonde (*et alii.*), *Travail de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1983. [Édition signée et datée à Paris en 1984].

DELARUE, Claude, *La lagune*, Paris, Denoël, 1974. [Édition dédiée par l’auteur].

DELAY, Jean, *La jeunesse d’André Gide*, Paris, Gallimard, 1956.

DHÔTEL, André, *Le pays où l’on n’arrive jamais*, Paris, Editions Pierre Horay, 1955. [Édition signée et datée à Paris en décembre 1963].

Dictionnaire de l’académie de l’humour français, Paris, Éditions de la Tournelle, 1946. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

DIDEROT, Denis, *Entretien entre d’Alembert et Diderot, Le rêve de d’Alembert, Suite de l’entretien*, Paris, Garnier Flammarion, 1965. [Édition signée et datée à Paris en 1965].

———, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Éditions de la Bibliothèque Mondiale, 1955.

———, *Œuvres romanesques*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1951. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

DOBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, Paris, Gallimard, 1970. [Édition signée et datée à Paris en 1987].

DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Éditions du Seuil, 1960. [Édition signée et datée à Paris en 1963].

DOSTOIEWSKY, Fyodor, *Obras completas, El eterno marido, La aldea de Stepantchikovo*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1946. [Il y est écrit: « Propiedad de Pedro Buckingham »].

DOURISBOURE, M. l'Abbé P., *Les sauvages Ba-Hnars*, Paris, Pierre Téqui Éditeur, 1929.

DU BOS, Charles, *Approximations, Deuxième série*, Paris, Éditions R.A. Corrêa, 1932.

———, *Approximations, Troisième et cinquième série*, Paris, Éditions R.A. Corrêa, 1948. [Édition datée et signée à Paris en 1961].

———, *Goethe*, Paris, Éditions Corrêa, 1949. [Édition signée et datée à Paris].

———, *Lettres de Charles du Bos et réponses d'André Gide*, Paris, Éditions Corrêa, 1950. [Édition signée et datée à Paris le 04/11/55].

DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Mon arbre, mon amour*, Paris, Mercure de France, 1982. [Il y est écrit : « A Julio Ramón Ribeyro, esta ecología amorosa con cierto exceso de follaje, muy, muy cariñosamente. Alicia »].

DUMESNIL, René, *Gustave Flaubert, L'homme et l'œuvre*, Paris, Librairie Nizet, 1967. [Édition signée et datée à Paris en 1968].

DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1960. [Édition dédicacée par Marguerite Duras : « Pour Alida Ribeyro »].

DURELL, Lawrence, *Le quatuor d'Alexandrie*, Paris, Buchet/Chastel, 1957. [Il y est écrit : « Para Julio Ramón con el cariño de siempre en el tercer cumpleaños junto a: Alida. París, 31/07/65 »].

———, *Livia ou Enterrée vive*, Paris, Gallimard, 1978. [Il y est écrit : « Alida, Fév. 1981 »].

DÜRRENMATT, *Romulus le grand*, Paris, Théâtre National Populaire, 1964.

DURRY, Marie-Jeanne, *Flaubert et ses projets inédits*, Paris, Librairie Nizet, 1950. [Contient des extraits des notes éparées de Flaubert à propos du théâtre ou du roman. Édition signée et datée à Paris le 16/10/54].

DUTOURD, Jean, *Mascareigne ou le schéma*, Paris, Julliard, 1977. [Édition signée par Alida Ribeyro].

ELUARD, Paul, *Derniers poèmes d'amour*, Paris, Seghers, 1963.

———, *Poèmes choisis*, Paris, Temps actuels, 1982.

———, *Une longue réflexion amoureuse*, Paris, Seghers, 1966.

ENID Starkie, *Flaubert, Jeunesse et maturité*, Paris, Mercure de France, 1967. [Édition signée et datée à Paris en 1978].

ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Culture ou mise en condition ?*, Paris, Julliard, 1962, [Édition signée et datée à Paris en 1965].

ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Le naufrage du Titanic*, Paris, Gallimard, 1978. [Il y est écrit : « Alida. Fév. 1981 »].

FAULKNER, William, *Les larrons*, Paris, Gallimard, 1962. [Il y est écrit : « Para Julio Ramón por haber teminado su novela. Con cariño. Alida. Paris, Mayo 1964 »].

———, *Moustiques*, Paris, 10/18, 1948. [Édition signée et datée à Paris en 1963].

FITZGERALD, F. Scott, *La fêlure*, nouvelles traduites de l'anglais par Suzanne Mayoux et Dominique Aury, Paris, Gallimard, 1963. [Édition signée et datée à Paris en 1963].

———, *Tendre est la nuit*, Paris, Stock, 1961. [Édition signée et datée à Paris en 1965. Il y est écrit : « Regalo de Alida »].

———, *Un diamant gros comme le Ritz*, nouvelles choisies et présentées par Malcolm Cowley, Paris, Robert Laffont, 1984 [Édition signée et datée à Paris en 1963].

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet, Dictionnaire des Idées reçues, Les œuvres de Gustave Flaubert*, XVII, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Par les champs et par les grèves, Correspondance 1830-1840, II, Les œuvres de Gustave Flaubert*, XIV, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Correspondance 1846-1851, Correspondance à Louise Colet, Les œuvres de Gustave Flaubert*, IV, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Voyage en Orient (1849-1851), Les œuvres de Gustave Flaubert*, V, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Correspondance 1853-1856, La genèse de Madame Bovary, Lettres à Louise Colet et à Louis Bouilhet, Les œuvres de Gustave Flaubert*, VII, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Correspondance 1857-1864, Les œuvres de Gustave Flaubert*, IX, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Correspondance 1865-1870, À propos de « L'éducation sentimentale », Lettres à sa nièce Caroline, La princesse Mathilde, George Sand, Jules Duplan, Les œuvres de Gustave Flaubert*, XII, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Editions Rencontre, 1965.

———, *Correspondance 1871-1873, Préface aux « Dernières chansons », Lettres au Conseil municipal de Rouen, Les œuvres de Gustave Flaubert*, XIV, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Trois contes, Correspondance 1876-1877, Les œuvres de Gustave Flaubert*, XVI, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Carnets de projets, Correspondance 1878-1880, Les œuvres de Gustave Flaubert*, XVIII, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Écrits de jeunesse, Mémoires d'un fou novembre, I, Les œuvres de Gustave Flaubert*, I, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *La Première Education sentimentale, Correspondance 1841-1845, Les œuvres de Gustave Flaubert*, III, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *La tentation de Saint Antoine (version de 1856), Correspondance 1852, Les œuvres de Gustave Flaubert*, VI, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *La tentation de Saint Antoine (version de 1874), Correspondance 1874-1875, Les œuvres de Gustave Flaubert*, XV, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *L'éducation sentimentale, Les œuvres de Gustave Flaubert*, II, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Madame Bovary, Les œuvres de Gustave Flaubert*, VIII, préface et notes de Maurice Nadeau, Lausanne, Société Coopérative Éditions Rencontre, 1965.

———, *Correspondance, Première série (1830-1846), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926. [Édition signée et datée à Paris en avril 1968].

———, *Correspondance, Deuxième série (1847-1852), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.

———, *Correspondance, Troisième série (1852-1854), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.

———, *Correspondance, Quatrième série (1854-1861), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.

———, *Correspondance, Cinquième série (1862-1868), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926. [Édition signée et datée à Paris en 1968].

———, *Correspondance, Sixième série (1869-1872), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926. [Édition signée et datée à Paris en 1968].

———, *Correspondance, Septième série (1873-1876), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.

- , *Correspondance, Huitième série (1877-1880), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.
- , *Correspondance, Neuvième série (1880), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.
- , *Correspondance, Supplément (1830-1863), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.
- , *Correspondance, Supplément (1872-1877), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.
- , *Correspondance, Supplément (juillet 1877- mai 1880), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926.
- , *Correspondance, Supplément, Cinquième série (1864-1871), Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Louis Conard, 1926. [Édition signée et datée à Paris en 1968].
- , *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Garnier, « Coll. Classiques », 1954.
- , *La première Education sentimentale*, Paris, Seuil, Coll. « Tel quel », 1963. [Édition signée et datée à Paris en 1963].
- , *La tentation de Saint Antoine*, Paris, G. Boutitie Éditeurs d'Art, 1922. [Édition signée et datée à Paris en mars 1963].
- , *L'éducation sentimentale*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1958.
- , *La tentation de Saint Antoine*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1954. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- , *L'éducation sentimentale*, Paris, La Bibliothèque Française, 1948. [Édition signée et datée à Paris le 14/01/54].
- , *Madame Bovary*, Buenos Aires, Jackson Editores, Coll. « Grandes Novelas de la Literatura Universal », 1954.
- , *Œuvres Complètes de Flaubert, Voyages, I, (France, Italie, Suisse)*, Paris, Société des Belles Lettres, 1948. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- , *Œuvres Complètes de Flaubert, Voyages, II, (Orient et Afrique)*, Paris, Société des Belles Lettres, 1948. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- , *Pages choisies des grands écrivains*, Paris, Librairie Armand Colin, Coll. « Lectures Littéraires », 1936.
- , *Salammbô*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1953. [Édition signée et datée à Paris le 13/01/54].
- , *Salammbô, Œuvres complètes de Flaubert, Illustrations d'Alfred Lombard, Édition du centenaire*, Paris, Éditions de la librairie de France, 1938. [Édition signée et datée à Paris en avril 1962].
- , *Souvenirs, Notes et pensées intimes*, Paris, Buchet/Chastel, 1965. [Édition signée et datée à Paris en 1973].

———, *Trois contes et Théâtre, Œuvres complètes de Flaubert, Illustrations d'Alfred Lombard, Édition du centenaire*, Paris, Éditions de la librairie de France, 1938. [Édition signée et datée à Paris en avril 1963].

———, *Voyage en Orient (1849-1851), Œuvres complètes de Flaubert, Illustrations d'Alfred Lombard, Édition du centenaire*, Paris, Éditions de la librairie de France, 1938.

———, *Un cœur simple, précédés des Mémoires d'un fou et de Novembre*, Monaco, Editions du Rocher, Coll. « Grands et petits chef-d'œuvres », 1946.

FOURNIER, Alain, *Le grand Meaulnes*, Paris, Le livre de poche, 1971.

FOWLES, John, *La créature*, Paris, Albin Michel, 1987.

FREJLICH, Hélène, *Flaubert d'après sa correspondance*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1933. [Édition signée].

FREUD, Sigmund, *Délires et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, Paris, Gallimard, 1949. [Édition signée par Alida Cordero à Paris en 1964].

FRISCH, Max, *Montauk*, Paris, Gallimard, 1978.

FUENTES, Carlos, *Chant des aveugles*, Paris, Gallimard, 1968.

———, *La mort d'Artemio Cruz*, Paris, Gallimard, 1962.

GALLEGOS, Rómulo, *Cuentos venezolanos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949. [Édition signée et datée à Paris en novembre 1953].

GAUSS, Carl Friedrich, *1777/1977*, Munich, Bonn-Bad Godesberg, 1977.

GAUTIER, Théophile, *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Éditions du Seuil, Coll. « Points », 1966. [Édition signée et datée à Paris en 1977].

GIDE, André, *Les nourritures terrestres*, Paris, Gallimard, 1935. [Couverture arrachée. Il est écrit sur la première page : « Edith Leuthold »].

GIRAUDOUX, Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, TNP, 1962.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Faust*, Strasbourg, Éditions Brocéliande, 1962.

———, *Werther*, Paris, René Rasmussen, 1946.

GOGOL, Nicolas, *Journal d'un fou*, Paris, Fernand Hazan, 1948. [Édition signée et datée par Alida Cordero à Paris en 1963].

GOLDMANN, Lucien, *Le dieu caché, Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des Idées », 1955. [Édition datée et signée par l'auteur à Paris en 1965].

GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des Idées », 1964. [Édition datée et signée par l'auteur à Paris en 1965].

GOMBROWICZ, Witold, *Ferdydurke*, Paris, Julliard, 1958. [Édition signée et datée de 1965].

———, *La pornographie*, Paris, Julliard, 1962. [Édition signée et datée à Paris en 1965].

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Azorín*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.

GOTHOT-MERSCH, Claudine (Éd.), *La production du sens chez Flaubert*, Paris, 10/18, 1975. [Édition signée et datée à Paris en décembre 1975].

GRACQ, Julien, *Préférences*, Paris, José Corti, 1961. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

GRASS, Günter, *Le tambour*, Paris, Éditions du Seuil, 1960. [Édition signée et datée à Paris en 1964].

GUEVARA, Ernesto, *La guerre de guérilla*, Paris, François Maspéro, 1962.

GUILLEMIN, Henri, *Flaubert devant la vie et devant Dieu*, Paris, Plon, 1939. Contient 18 fiches de lecture tapées sur machine à écrire et une chronologie de l'histoire des régimes en France de 1804 à 1870).

HAEDENS, Kléber, *Paradoxe sur le roman*, Paris, Grasset, 1964. [Édition signée et datée à Paris en 1964].

HARTE, Bret, *Cuentos del Oeste*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950. [Édition signée et datée à Madrid le 22 juillet 1953].

HARTLING, Peter, *Niembsch ou l'immobilité*, Paris, Éditions du Seuil, 1966. [Édition signée et datée à Paris en 1967].

HAWTHORNE, Nathaniel, *Valjoie*, Paris, Gallimard, 1952. [Édition signée et datée de 1979].

HEIM, Maurice, *François I^{er} et les femmes*, Paris, Gallimard, 1956. [Édition datée d'avril 1956 et dédicacée : « À Monsieur Marcellin, bien sympathiquement, À [sic] Madame Marcellin avec l'hommage de mon profond respect. Maurice Heim. 10, rue Henri Duchêne, 15^{ème} »].

HEMINGWAY, Ernest, *Cinquante mille dollars*, Paris, Gallimard, Coll. « Du Monde Entier », 1948.

———, *Paris est une fête*, Paris, Folio, 1964.

———, *Le vieil homme et la mer*, Paris, Gallimard, Coll. « Du Monde Entier », 1952.

HESSE, Hermann, *Gertrude*, Paris, Calmann-Lévy, 1962. [Il y est écrit : « Cristina Gálvez-Wolff »].

———, *Le jeu des perles de verre*, Paris, Calmann-Lévy, 1955. [Édition signée et datée à Paris en 1977].

HIPPOCRATE, *Sur le rire et la folie*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1989.

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Andréas et autres récits*, Paris, Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1981. [Édition signée et datée à Paris en 1981].

- HUBER, Siegfried, *Au royaume des Incas*, Paris, 10/18, 1962. [Édition signée et datée d'octobre 1963].
- HUGUENIN, Jean-René, *La côte sauvage*, Paris, Seuil, 1960.
- IBSEN, Henrik, *Casa de muñecas y Juan Gabriel Borkman*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1962. [Édition signée et datée à Alicante en 1963].
- ILLICH, Ivan, *La convivialité*, Paris, Seuil, 1973.
- , *Une société sans école*, Paris, Seuil, 1971. [Édition signée par l'auteur à Paris en 1972].
- ISHIGURO, Kazuo, *Les vestiges du jour*, Paris, Presses de la Renaissance, 1989.
- JANOUCHE, Gustav, *Kafka m'a dit*, Paris, Calmann-Lévy, 1952.
- JOYCE, James, *Gens de Dublin*, Paris, Plon, 1963. [Édition signée et datée à Paris en juillet 1963].
- , *L'élève et autres nouvelles*, Paris, 10/18, 1958. [Édition signée et datée à Paris en décembre 1963].
- JUNGER, Ernst, *Abeilles de verre*, Paris, Librairie Plon, Coll. « Feux croisés, âmes et terres étrangères », 1959.
- , *Orages d'acier, Journal de guerre*, Paris, Christian Bourgois, 1970. [L'édition contient deux extraits de presse, datés du 25 juin 1990, sans précision concernant le journal, à propos de Jünger].
- , *Sur les falaises de marbre*, Paris, Gallimard, 1942. [Édition signée, annotée et datée de 1961 à Paris].
- KAFKA, Franz, *La muraille de Chine*, Paris, Gallimard, 1950. [Édition signée et datée à Paris en 1976. Sur un feuillet, il est écrit : « Tersera linea (segunda) [*sic*]. Il s'agit probablement d'une indication de l'ordre des livres lors d'un déménagement].
- , *L'Amérique*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1973. [Édition signée et datée à Porto Ercole en juillet 1974].
- , *Le procès*, Paris, Folio, 1972.
- , *The great wall of China*, Londres, Secker and Warburg, 1946. [Édition signée et datée à Londres le 23/09/1953].
- KEATS, John, *Lettres*, Paris, Librairie Béranger, 1949. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- KUNDERA, Milan, *La insupportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets, Coll. Andanzas, 1990.
- , *Risibles amours*, Paris, Gallimard, Folio, 1970.
- LA BRUYÈRE, *Les caractères*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1960. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

- LA VARENDE, *Flaubert par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Écrivains de toujours », 1958.
- LACLOS de, Choderlos, *Les liaisons dangereuses*, Monaco, Éditions du Rocher, 1948. [Édition datée et signée à Lima en 1960].
- LAFORGUE, Jules, *Les plaintes, L'imitation de Notre-Dame La Lune, Derniers vers*, Paris, Armand Colin, 1959. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- LAGERKVIST, Pär, *L'exil de la terre*, Paris, Stock, Coll. « Le cabinet cosmopolite », 1977. [Édition signée et datée à Paris en 1978].
- LARBAUD, Valéry, *Enfantines*, Paris, Gallimard, 1918. [Édition signée et datée à Paris en 1961] ;
- LAXNESS, Halldór, *Lumière du monde*, Paris, Aubier/Unesco, 1985. [Édition signée et datée à Paris en 1989].
- LE CLÉZIO, Jean-Marie, *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1978.
- LÉAUTAUD, Paul, *Amours*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1965. [Édition signée et datée à Paris en 1977].
- LEIRIS, Michel, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris, Gallimard, 1961. [Édition annotée, signée et datée de 1961].
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- , *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton, 1967.
- , *L'homme nu*, Paris, Plon, 1961.
- , *L'identité*, Paris, Quadrige/PUF, 1977.
- , *L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1961.
- LONGUS, *Daphné et Chloé*, Paris, René Rasmussen, 1948.
- LOVECRAFT, H. P., *Par-delà le mur du sommeil*, Paris, Éditions Denoël, 1956. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- LUKACS, Georges, *Brève histoire de la littérature allemande du XVIII^{ème} siècle à nos jours*, Paris, Nagel, 1949. [Édition signée et datée à Paris en 1964].
- MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1945. [Édition signée et datée à Paris le 4 juin 1954].
- MANN, Thomas, *La mort à Venise*, Paris, Fayard, 1971.
- , *Les confessions du chevalier d'industrie Félix Krull*, Paris, Le Club du Meilleur Livre, 1957.
- MANRIQUE, Jorge, *Obra completa*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1964. [Il y est écrit: « Germán Uribe. Madrid, 12 de diciembre de 1964 »].
- MARAÑÓN, Gregorio, *Amiel, un estudio sobre la timidez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.

- MARCEAU, Félicien, *Les passions partagées*, Paris, Gallimard, 1987. [Édition dédiée par l'auteur].
- MARC-LIPIANSKY, Mireille, *Le structuralisme de Lévi-Strauss*, Paris, Payot, 1973.
- MARILL ALBÉRÈS, René, *Miguel de Unamuno*, Buenos Aires, Editorial La Mandrágora, 1955.
- MARTELLO, Aldo (Éd.), *Le più belle novelle di tutti i paesi, 1961*, Milan, 1961.
- MAUPASSANT de, Guy, *Dix-huit contes d'amour et de guerre*, Paris, Le livre club du libraire, 1964.
- MELVILLE, Herman, *Pierre ou les ambiguïtés*, Paris, Gallimard, 1967. [Édition signée et datée à Paris en 1979].
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, MACHO, Victorio, LOZOYA, Marqués de, PEMÁN, José María, MARAÑÓN, Gregorio et MONTES, Eugenio, *Seis temas peruanos: Conferencias pronunciadas en la embajada del Perú en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1964. [Édition signée par Alida de Ribeyro le 12/02/86].
- , *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1945. [Édition signée par Alida de Ribeyro en février 1978].
- MEUNIER, Raymond, *Le hachich, Essai sur la psychologie des paradis éphémères*, Paris, Bloud, 1909.
- MICHELET, Jules, *Jeanne d'Arc*, Paris, Le club du libraire, 1962.
- , *La sorcière*, Paris, Éditions de la Bibliothèque Mondiale, 1954. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- MICHELSEN, Hans Günter, *Théâtre I*, Paris, L'Arche, 1962.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais, Livre premier*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1958.
- , *Essais, Livre second*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1958.
- MONTALE, Eugenio, *La tourmente et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1966.
- MORGAN, Edwin, *Baudelaire*, Buenos Aires, Editorial Juventud Argentina S.A., 1946.
- MUSIL, Robert, *Les désarrois de l'élève Törless*, Paris, Éditions du Seuil, 1957. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- , *L'homme sans qualités, I*, Paris, Éditions du Seuil, 1957. [Édition signée et datée à Paris en 1964].
- , *L'homme sans qualités, II*, Paris, Éditions du Seuil, 1957. [Édition signée et datée à Paris en 1964].
- , *Œuvres pré-posthumes*, Paris, Éditions du Seuil, 1965. [Édition signée et datée à Paris en 1965].

———, *Trois femmes*, Paris, Éditions du Seuil, 1957. [Édition signée et datée à Porto Ercole en juillet 1974].

NABOKOV, Vladimir, *Ada o el ardor*, Barcelone, Anagrama, 1986. [Édition signée et datée à Paris en 1987].

———, *La défense Loujine*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1964. [Édition signée et datée à Paris en 1974].

———, *La méprise*, Paris, Gallimard, 1962. [Édition signée et datée à Paris en 1976].

———, *L'Enchanteur*, Rivages, Points, 1986.

———, *Lolita*, Paris, Gallimard, Coll. « Du Monde Entier », 1959.

———, *Pnine*, Paris, Gallimard, 1962. [Édition signée et datée à Paris en 1962].

———, *Feu pâle*, Paris, Gallimard, 1962. [Édition signée et datée à Paris en 1967].

NERVAL de, Gérard, *La métempsycose, Contes fantastiques*, Paris, Montbrun, 1947. [Édition signée et datée à Paris le 29/12/52. Il y est écrit : « Paris. Librería de viejo del Sena, 29/12/52. Obsequio de Leopoldo Chariarse »].

———, *Silvie*, Buenos Aires, Ediciones Destino, Coll. « Cuadernos de Bitácora », 1988.

NGUYEN, Du, *Kim-vân-kiêu*, Paris, Gallimard/Unesco, Coll. « Connaissance de l'Orient », 1961.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, « Coll. Idées », 1971.

NORMANDY, Georges (Éd.), *Gustave Flaubert, Lettres inédites à Raoul Duval*, Paris, Albin Michel, 1950.

———, *Gustave Flaubert, Lettres inédites à Raoul Duval*, Paris, Albin Michel, 1950. [Édition signée et datée à Paris le 13/01/54¹. Les passages soulignés concernent les hypothèses autour de la mort de Flaubert. Il s'agit de plusieurs témoignages qui convergent vers l'idée d'une mort pour cause d'épilepsie].

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1981. [Édition signée et datée à Paris en 1981].

PÉREZ GALDÓS, Benito, *El amigo manso*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.

PESSOA, Fernando, *Message*, Paris, José Corti/Unesco, 1988. [Édition dédiée par l'auteur : « A su excelencia el embajador de Perú en la Unesco, Julio Ramón Ribeyro, este [illisible] de fraternidad »].

PICON, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre. Introduction à une esthétique de la littérature*, Paris, Gallimard, 1953. [Édition annotée].

PIEL, Jean, *Critique, Revue générale des publications françaises et étrangères*, XXXIII, n° 363-364, août-septembre, 1977, Paris, 1977.

PLATÓN, *Diálogos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1969.

¹ Il a deux exemplaires du même ouvrage, le premier sans notes, l'autre annoté et dans un très mauvais état.

RAMOS, Graciliano, *Enfance*, Paris, Gallimard, Coll. « La Croix du Sud », 1956.

———, *Sécheresse*, Paris, Gallimard, Coll. « La Croix du Sud », 1964.

RETZ, Cardinal de, *Propos sur les hommes et le gouvernement des hommes*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1947. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

RILKE, Rainer Maria, et GIDE, André, *Correspondance (1909-1926)*, Paris, Corrèa. [Édition non datée, ni signée, mais contenant de nombreux marque-pages comme suit : « Paralelo entre *Malt y André Walter* » (p. 14), « Contacto Gide con Holderlin » (p. 30), « Gide traduce a Rilke en colaboración con » (p. 52), « Gide viaje a Brujas para traducir a *Malte* » et « Importancia del criterio de Gide en la N.R.F » (p. 58), « Primera mención de Rilke en el Diario de Gide » (p. 68), « Interés de Rilke por la obra de Gide » (p. 78), « Opiniones de Rilke sobre la lengua alemana » (p. 86), « Gide sobre Valéry » (p. 92), « Interés de Gide por Hebbel » (p. 114), « Gide y Proust » (p. 148), « Gide y la lentitud de la gestación artística » (p. 156), « Sobre Valéry » (p. 174), « Rilke en Proust » (p. 206), « Datos sobre Dostoievski » (p. 212), « Gide recibe *Las elegías de Duino*, los *Sonetos a Orfeo* » (p. 222), « Efecto de las *Elegías* y los *Sonetos* en la N.R.F. » (p. 224), « A la muerte de Rilke » (p. 250).

RILKE, Rainer Maria, *Les élégies de Duino, Les sonnets à Orphée*, Paris, Aubier, 1943. [Édition signée et datée à Paris en 1964].

ROBBE-GRILLET, Alain, *La jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957. [Édition signée et datée à Paris en 1960].

RULFO, Juan, *Pedro Paramo*, Paris, Gallimard, Coll. « La Croix du Sud », 1959. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

RULFO, Juan, *Pedro Paramo*, Paris, Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1979. [Il y est écrit : « Alida. Capri, 1987. Julio ».

SADE, Marquis de, *Histoire de Sainville et de Léonore*, Paris, 10/18, 1962. [Édition signée et datée de 1963].

SÁENZ HAYES, Ricardo, *Gustavo Flaubert, La religión del arte*, Buenos Aires, Editorial Elevación, 1947.

SAGAN, Françoise, *Aimez-vous Brahms?*, Paris, Julliard, 1959.

———, *Dans un mois, dans un an*, Paris, Julliard, 1957.

SÁNCHEZ-SÁEZ, Braulio (Ed.), *Primera antología de cuentos brasileños*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946. [Il y est écrit : « Ange plein de bonté, connaissez-vous l'angoisse ? La honte, la pitié ». Édition signée et datée à Paris en 1953].

SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964. [Édition signée et datée à Paris en 1964].

SCHNITZLER, Arthur, *Les dernières cartes*, Paris, Calmann-Lévy, 1953.

SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, Paris, Théâtre de l'Est Parisien (TEP), Maison de la Culture, 1965. [Édition datée et signée en 1966].

- SINGER, Isaac B., *La couronne de plumes*, Paris, 10/18, 1973.
- STEINBECK, John, *Cannery row*, Pan Books, London, 1945.
- STENDHAL, *Chroniques italiennes*, Paris, Gallimard, 1936. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- , *Le rose et le vert*, Monaco, Éditions du Rocher, 1947. [Édition signée et datée à Paris en 1961. Il y est écrit : « Regalo de Alida »].
- STIL, André, *La Seine a pris la mer et six autres histoires pour la paix*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1950. [Il y est écrit : « A. Ruiz Rosas. B. 12- VIII-63. Paris 2-X-53 »].
- STRINDBERG, Auguste, *La sonate des spectres*, Paris, Stock, 1949.
- TCHEKHOV, Antoine, *Correspondance (1876-1890)*, Paris, Plon, 1956. [Édition signée et datée à Paris en avril 1963].
- TCHEKHOV, Anton, *L'offense*, Paris, Pierre Horay, 1958.
- THOMAS, Henri, *La chasse aux trésors*, Paris, Gallimard, 1961. [Édition signée et datée à Paris en 1961].
- TOURGUENIEV, *Premier amour*, Paris, Garnier Flammarion, 1979.
- UNAMUNO, Miguel de, *Recuerdos de niñez y de mocedad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- VALÉRY, Paul, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1942. [Édition signée et datée à Paris en décembre 1962].
- VALLE-INCLÁN, Ramón de, *Lumières de Bohème*, Paris, Théâtre National Populaire, 1963.
- , *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1961. [Édition signée et datée à Alicante en 1963].
- , *Sonata de otoño, Sonata de invierno*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1966.
- , *Corte de amor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- VERLAINE, Paul, *Poèmes saturniens, Premiers vers*, Paris, Éditions de Cluny, Paris, 1940. [Édition signée et datée à Paris en 1965].
- VIAN, Boris, *L'écume des jours*, Paris, 10/18, 1963. [Édition signée et datée à Paris en octobre 1963].
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *L'Eve future*, Paris, Le Musée insolite, Coll. « Le club du meilleur livre », 1957. [Édition signée et datée à Paris en novembre 1964].
- VOSSLER, Carlos, *Escritores y poetas de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947. [Édition signée et datée le 31 août 1963].
- , *Introducción a la literatura española del siglo de oro*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1961. [Édition signée et datée à Paris le 31 août 1963].
- WALSER, Robert, *La promenade*, Paris, Gallimard, 1967.

WAUGH, Evelyn, *Le cher disparu*, Paris, Robert Laffont, 1949.

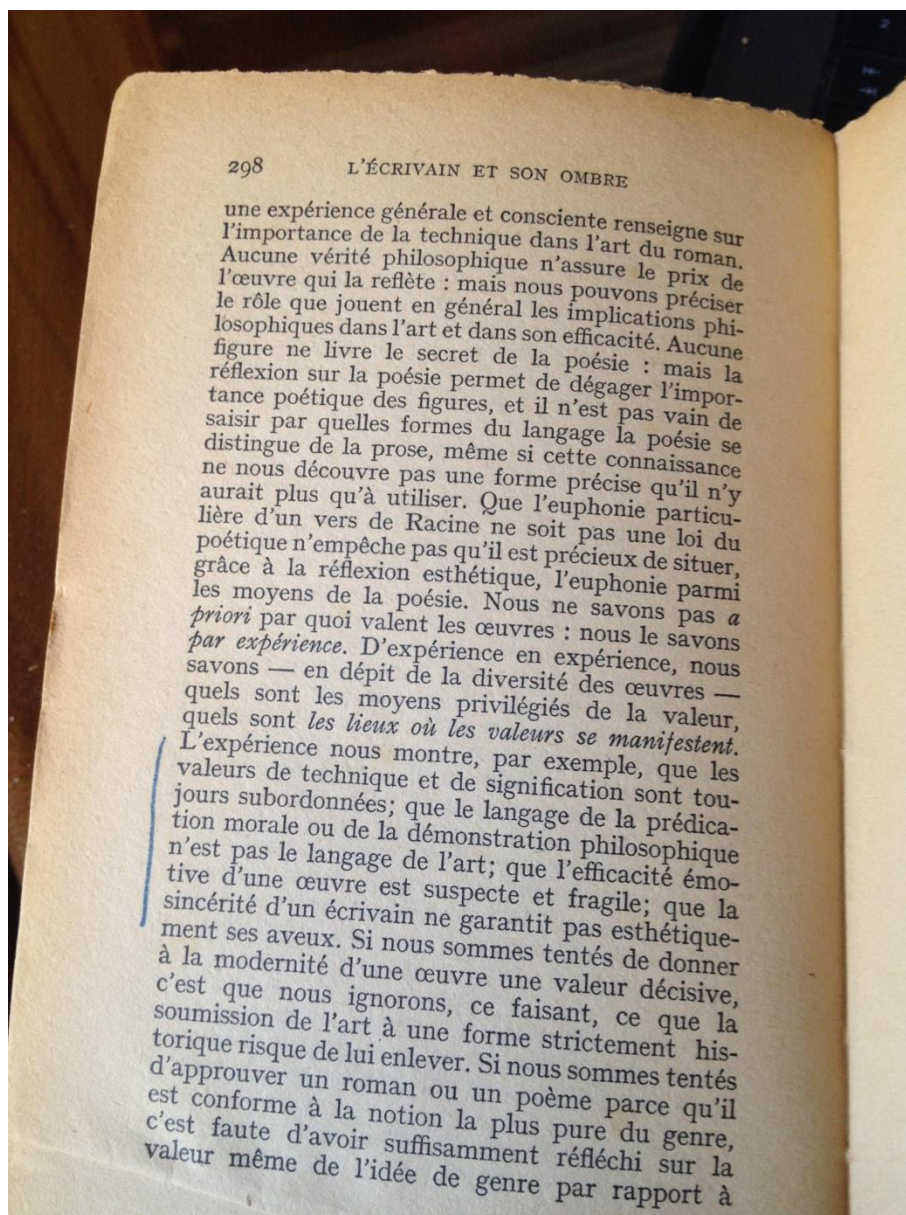
WEIGALL, Arthur, *Histoire de l'Égypte Ancienne*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968.

YEATS, W.B., *Poèmes*, Paris, La Colombe, 1956. [Édition signée et datée à Paris en 1961].

ZWEIG, Stefan, *Brasil, país del futuro*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944.

———, *Tres maestros: Balzac, Dickens, Dostoiewski*, Buenos Aires, Editorial Juventud Argentina, 1943.

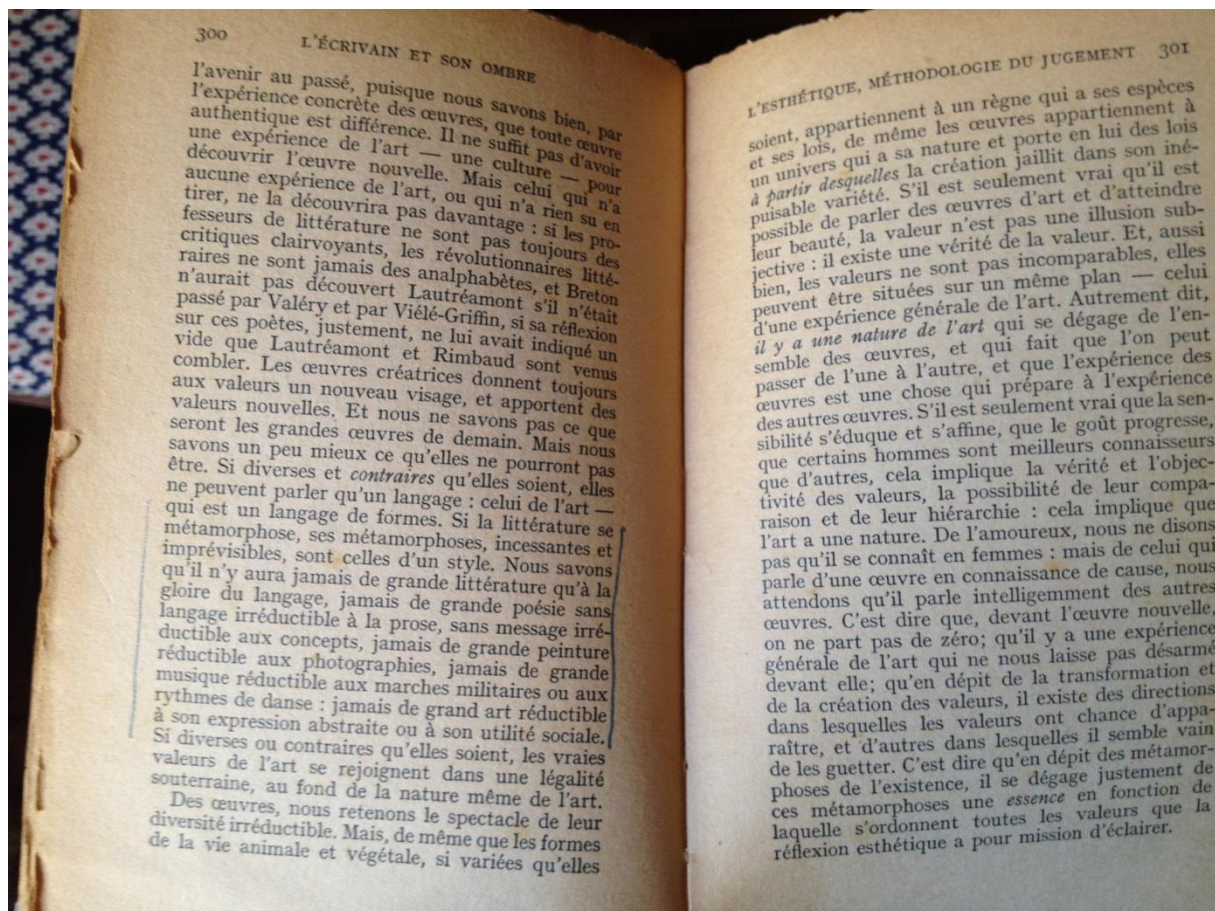
A2. Photographies des ouvrages soulignés et annotés par Julio Ramón Ribeyro



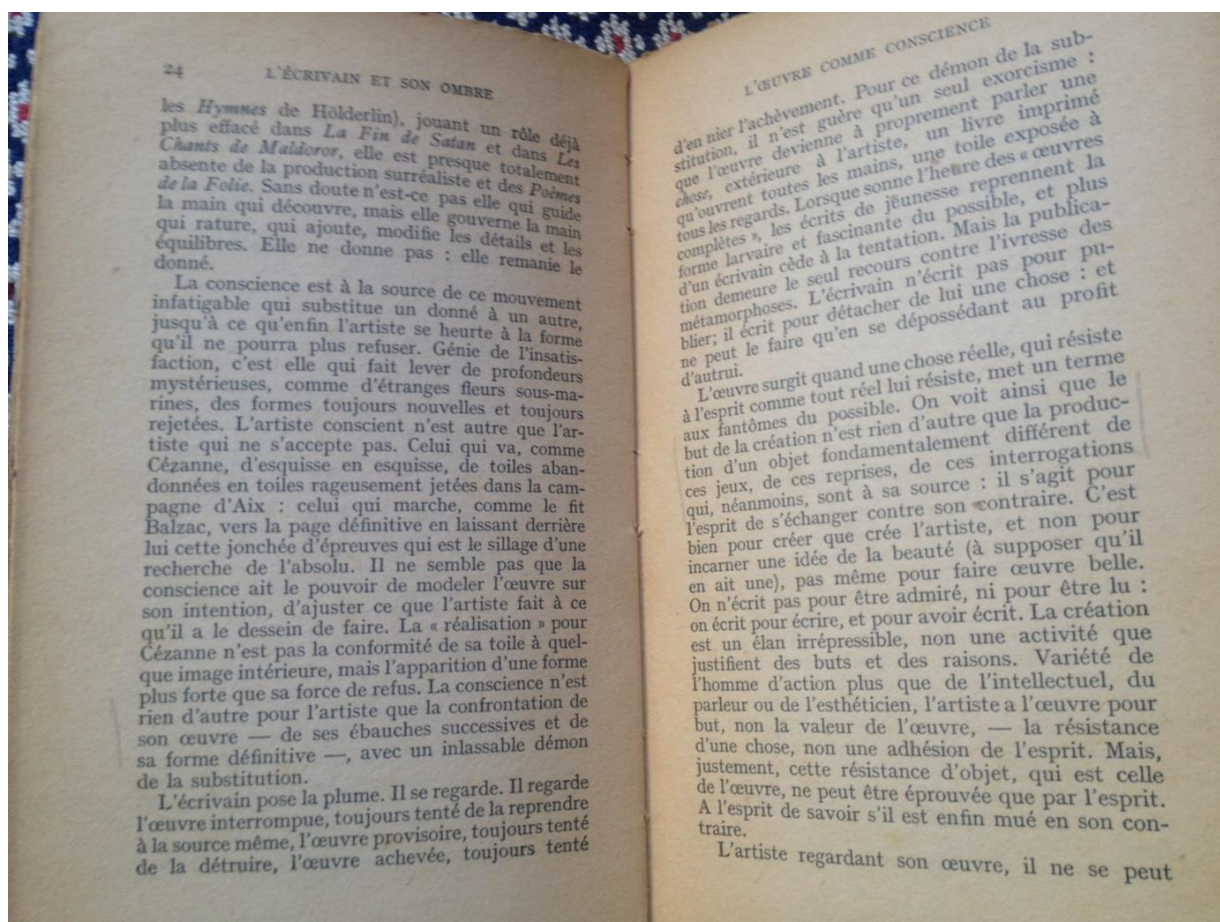
A2. 1 : PICON, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre : introduction à une esthétique de la littérature*, Paris, Gallimard, 1953, p. 298.

Chaque fois qu'elle précise ses critères, l'analyse des formes aboutit à des schèmes dont l'indétermination esthétique est flagrante : à la fois abstraits et généraux, ils ne recouvrent aucune œuvre totalement, et s'appliquent indifféremment à toutes. Les théories, si lucides et si subtiles qu'elles soient, ne disposent que de catégories : et une œuvre est d'autant plus irréductible à la catégorie qu'elle est plus authentique¹. Le formalisme laisse fuir la réalité concrète, à la fois irrégulière et individuelle de l'œuvre, et sa complexité, sa plénitude : car si l'esthétique du contenu détruit l'œuvre en la déversant hors de sa forme, l'esthétique de la forme l'anéantit en la réduisant à son squelette, en pulvérisant sa chair même — son rapport aux significations. Il est permis d'appeler forme la réalité même de l'œuvre : mais forme, alors, c'est autre chose que l'ombre portée des catégories : la forme de l'œuvre, c'est l'œuvre tout entière, un langage inséparable de ce qu'il nous dit, des mots inséparables de l'acte qui les prononce. Si l'orientation spécifique de l'art contemporain a donné son prétexte au formalisme, ajoutons que celui-ci n'en rend guère compte : car la peinture de Cézanne ne se réduit pas plus à sa géométrie que la poésie de Mallarmé à sa rythmique. Si l'esthétique est

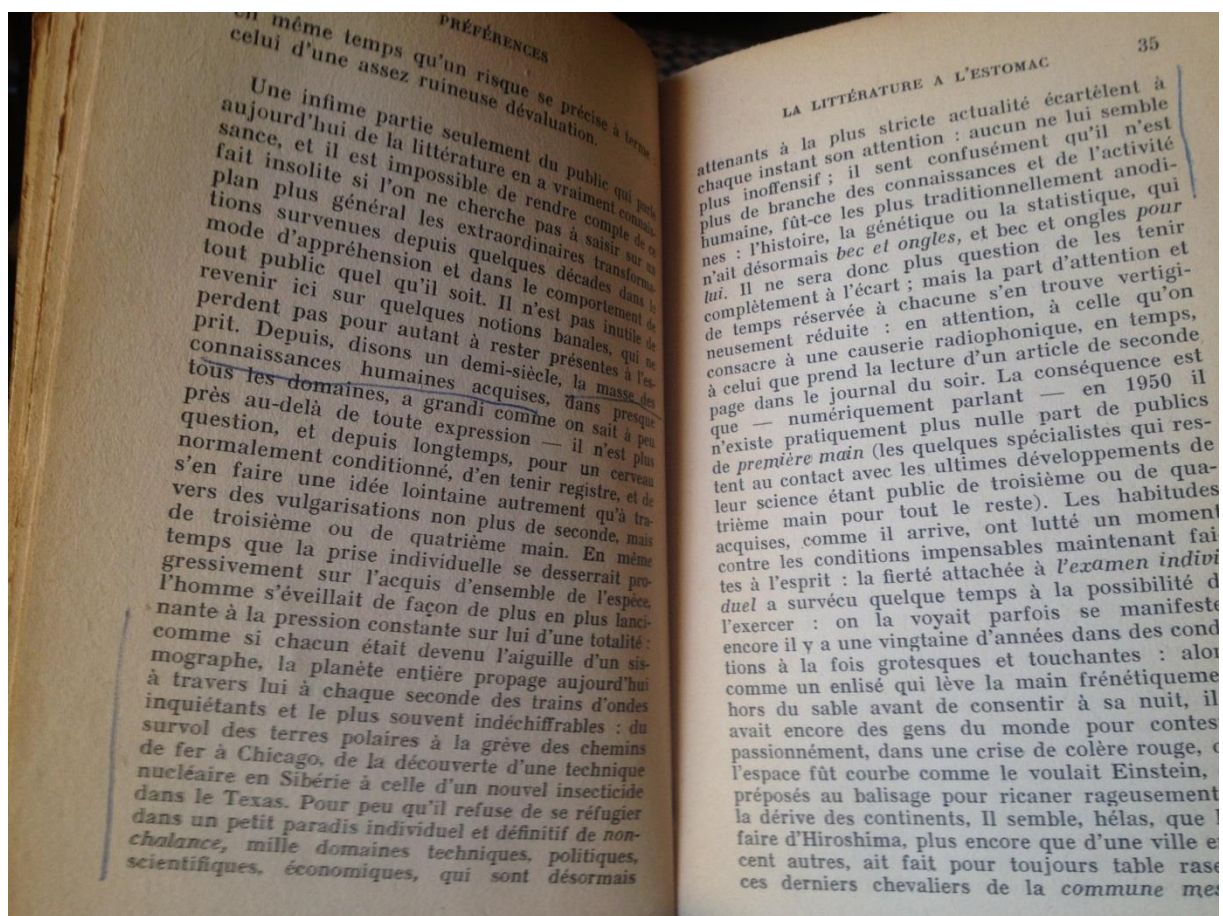
1. En ce sens, Hamann a raison d'opposer la forme à la valeur. Contre les esthétiques formalistes, ses objections sont tout à fait fondées. Pour Hamann, la forme se rattache au typique; facilitant la perception, elle implique une perception moins attentive et moins précise. *Gestaltung ist nicht Formung : Création n'est pas Formation*. Le domaine de la forme est l'art décoratif, non l'art pur; la musique que l'on danse, non celle que l'on écoute, etc. Mais Hamann ne voit pas que l'on peut concevoir autrement le formel et, rejetant avec



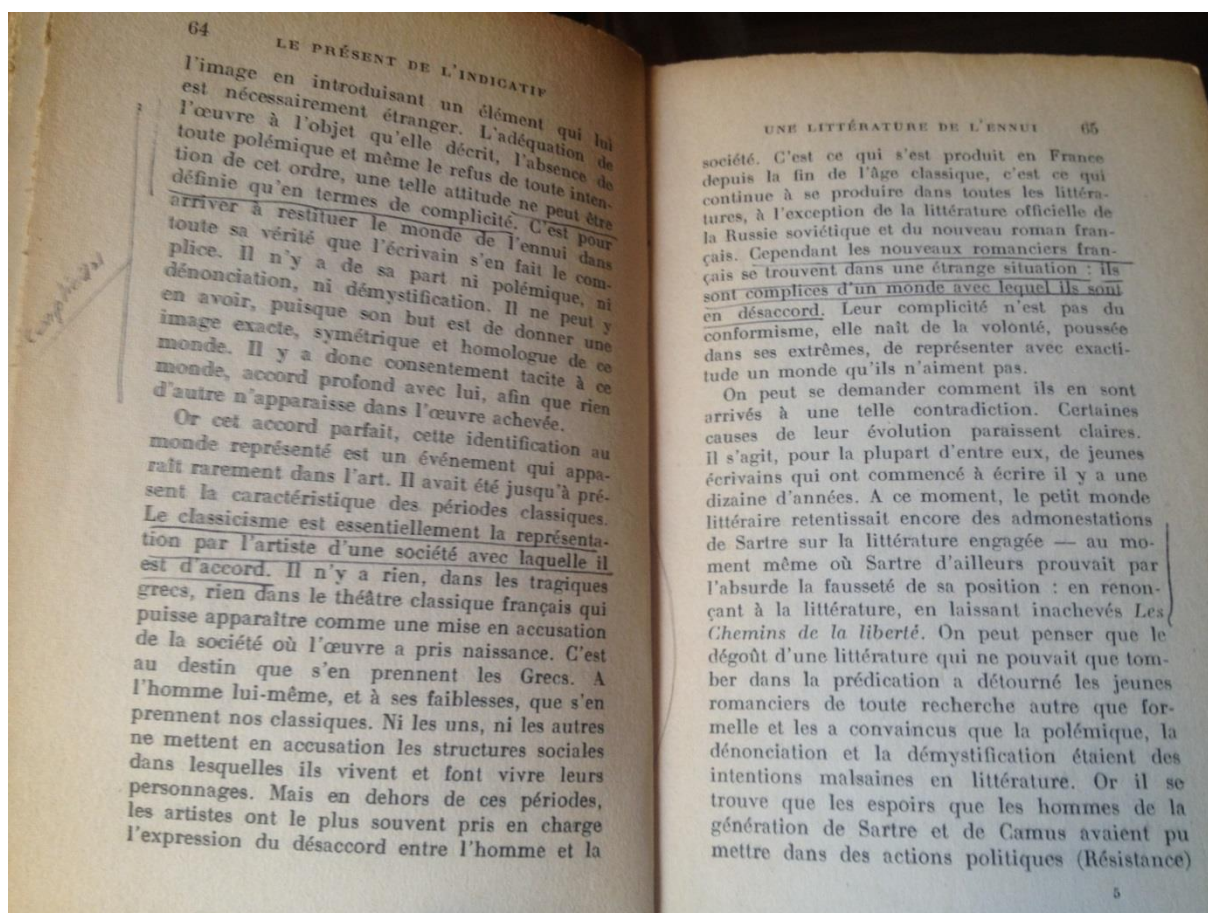
A2. 3 : PICON, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre : introduction à une esthétique de la littérature*, Paris, Gallimard, 1953, p. 300-301.



A2. 4 : PICON, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre : introduction à une esthétique de la littérature*, Paris, Gallimard, 1953, p. 24-25.



A2. 5 : GRACQ, Julien, *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, p. 34-35.



A2. 6 : BLOCH-MICHEL, Jean, *Le présent de l'indicatif*, Paris, Gallimard, 1963, p. 64-65.

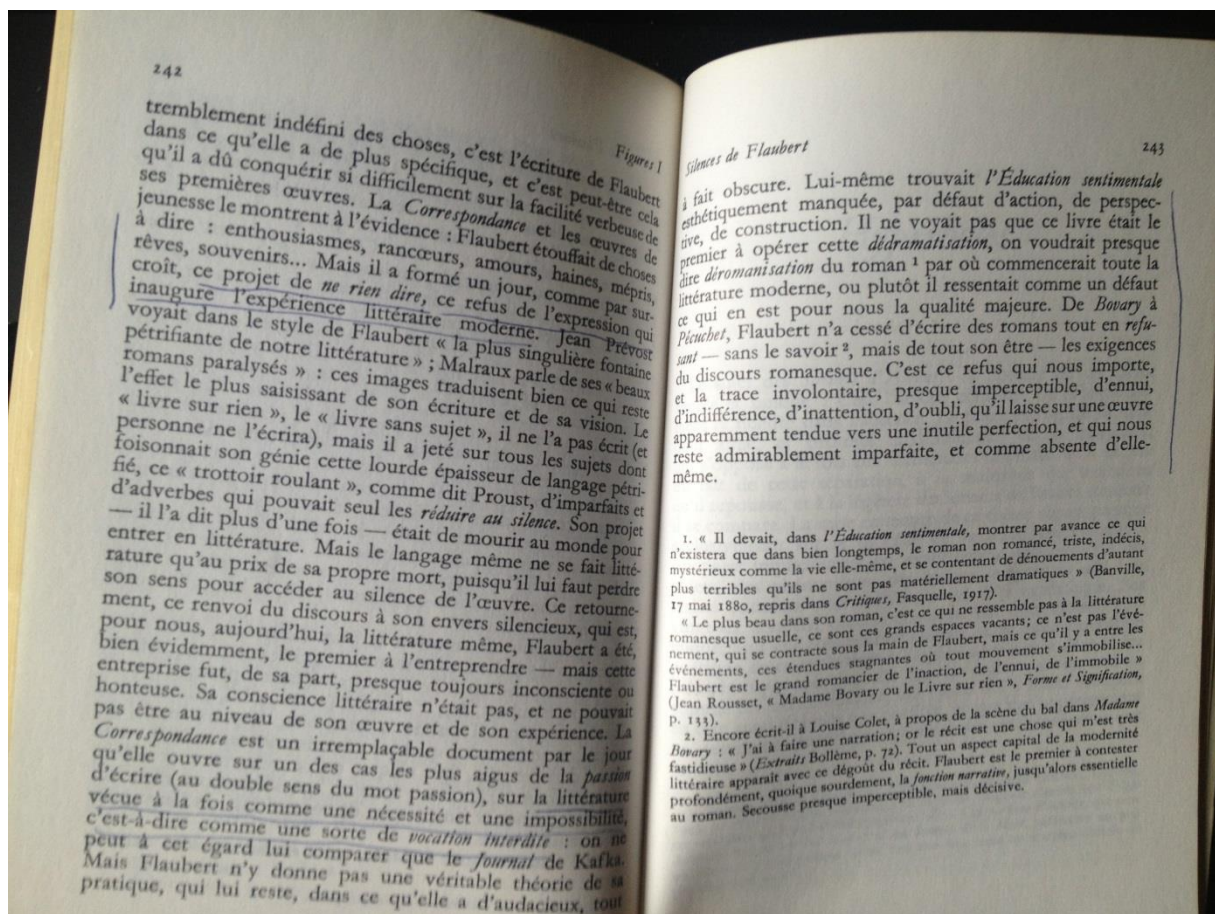
seulement j'avais pu croire à la comédie familiale. Mais non; elle ne m'agitait qu'en surface et le fond restait froid, injustifié; le système m'horrifia, je pris en haine les pâmoisons heureuses, l'abandon, ce corps trop caressé, trop bouchonné, je me trouvais en m'opposant, je me jetai dans l'orgueil et le sadisme, autrement dit dans la générosité. Celle-ci, comme l'avarice ou le racisme, n'est qu'un baume sécrété pour guérir nos plaies intérieures et qui finit par nous empoisonner : pour échapper au délaissement de la créature, je me préparais la plus irrémédiable solitude bourgeoise : celle du créateur. On ne confondra pas ce coup de barre avec une véritable révolte : on se rebelle contre un bourreau et je n'avais que des bienfaiteurs. Je restai longtemps leur complice. Du reste, c'étaient eux qui m'avaient baptisé don de la Providence : je ne fis qu'employer à d'autres fins les instruments dont je disposais.

Tout se passa dans ma tête; enfant imaginaire.

PARADOXE SUR LE ROMAN

en lui-même. Il est évident que l'on ne va pas écouter *Britannicus* pour apprendre si Néron parvient à séduire Junie ou s'il empoisonne son frère au cinquième acte. Les classiques n'avaient aucun scrupule à emprunter leurs intrigues à la mythologie, à l'histoire, aux auteurs de l'antiquité ou même à leurs contemporains, parce que le fait d'inventer un récit leur paraissait dénué de toute valeur et la vanité même.

Il en est ainsi pour le roman. L'intrigue de bien des romans célèbres est familière à tout un public qui ne les a jamais lus. Avant de lire *Les Liaisons dangereuses*, je savais que la Présidente de Tourvel cédait à Valmont, on m'avait raconté les ruses et les jeux de la Marquise de Merteuil et. cepen-



A2. 9 : GENETTE, Gérard, *Figures I*, Seuil, Coll. « Points », 1966, p. 242-243.

côté d'un escalier de cérémonie le pied heurtait un plancher de sapin, et d'horribles meubles modernes apparaissaient sans remords au milieu de merveilleuses pièces anciennes. La classe des nouveaux riches, en revanche, éprise des grandes heures de ceux qui l'avaient précédée, avait fait un choix plus exigeant et plus raffiné. Quand un château devenait propriété bourgeoise, on ne se contentait pas de le doter de tout le confort moderne, comme on adapte à l'électricité un vieux lustre de famille : dans son ameublement même, on éliminait le moins beau, qu'on remplaçait par des objets de valeur, en suivant son propre goût ou le conseil irréfutable des experts. D'ailleurs, ce n'était pas dans les châteaux que ce raffinement se manifestait avec le plus de force, mais bien dans les demeures citadines qui, pour obéir au goût du temps, étaient installées avec le même luxe qu'un transatlantique, mais savaient sauvegarder, dans ce pays d'ambition sociale raffinée, par une indéfinissable nuance, une manière presque insensible d'établir les distances entre les meubles ou la situation dominante d'un portrait sur un mur, l'écho délicatement perceptible des grandes sonorités depuis longtemps éteintes.

Tant de « culture » faisait les délices de Diotime; elle savait depuis toujours que son pays abritait ces trésors, mais leur abondance réussissait à la surprendre. A la campagne, on invitait les deux parents ensemble, et Ulrich était frappé de voir bien souvent manger un fruit à la main, sans le peler, ou d'autres détails du même ordre, alors que les grands bourgeois maintenaient strictement le cérémonial de la fourchette et du couteau; on pouvait faire la même remarque sur la conversation qui ne gardait guère une distinction parfaite que dans les maisons bourgeoises, alors que prédominait dans les milieux aristocratiques le célèbre langage débraillé des cochers de fiacre. Diotime s'en faisait, contre son cousin, l'avocate enthousiaste. Elle lui concédait que les résidences bourgeoises étaient installées avec un plus grand sens de l'hygiène et plus d'intelligence. L'hiver, dans les châteaux de campagne des nobles, on gelait; des escaliers étroits et creusés par l'usage n'y étaient point rares, et l'on y trouvait, joutant les plus magnifiques salons, des chambres à coucher basses de plafond qui sentaient le mois. Il n'y avait ni monte-plats, ni salles de bains pour les domestiques. Mais c'était justement cela, dans un certain sens, qui marquait l'héroïsme,

pables de subsister par eux-mêmes, songeait-il, leur place n'est-elle pas finalement au fond de quelque réserve nationale, avec les derniers aigles et les derniers bisons? » Ainsi donc, puisqu'il était inactuel de les soutenir, la soirée précédente l'avait prouvé, la méditation d'Arnheim ne s'acheva pas sans quelque profit pour lui.

90. *L'idéocratie détrônée.*

Ce n'est probablement pas sans raison que dans les époques dont l'esprit ressemble à un champ de foire, le rôle d'antithèse soit dévolu à des poètes qui n'ont rien à voir avec leur époque. Ils ne se salissent pas avec les pensées de leur temps, produisent une sorte de poésie pure et parlent à leurs fidèles dans le dialecte mort de la grandeur, comme s'ils n'avaient quitté l'éternité que pour un bref séjour sur terre, ainsi qu'on voit un homme, parti trois ans auparavant pour l'Amérique, écorcher déjà sa langue maternelle lorsqu'il revient faire un séjour au pays. C'est un peu comme si l'on posait au-dessus d'un trou vide, par compensation, une coupole vide; comme la viduité sublime n'est que l'agrandissement de la viduité ordinaire, il est en fin de compte bien naturel qu'à une époque où l'on vénère les personnalités succède une époque où l'on tourne carrément le dos à tout ce qui sent la grandeur et la responsabilité.

Dans un esprit d'expérimentation prudente, et avec le sentiment confortable qu'il était, quant à lui, assuré contre tous risques, Arnheim essayait de s'adapter à une évolution qu'il devinait imminente. Et certes, ce n'était pas une petite affaire! Ce faisant, il songeait à tout ce qu'il avait vu les années précédentes en Europe et en Amérique; à cette passion nouvelle pour la danse, qu'il s'agit de « danser Beethoven en profondeur » ou d'exprimer le sensualisme nouveau par le rythme; à la peinture, où le maximum de relations intellectuelles devait être exprimé par le minimum de lignes et de couleurs; au film, où un geste dont tout le monde connaissait la signification pouvait, par la seule grâce d'un détail nouveau

nomènes se rencontrent à mi-chemin. C'est pourquoi le rôle du Grand-écrivain ne renvoie pas tant à une personne définie qu'il ne représente une figure sur l'échiquier social, soumise à la règle du jeu et aux obligations que l'époque a créées. Les mieux-pensants de nos contemporains estiment que l'existence des Grands-esprits leur est de peu d'avantage (il y a déjà tant d'esprit dans le monde qu'une petite différence en plus ou en moins n'y sera pas sensible, et, de toute façon, chacun pense n'en pas manquer), mais que ce qu'il faut, c'est combattre son absence, c'est-à-dire le montrer, l'afficher, le mettre en valeur; et comme un Grand-écrivain s'entend mieux à cela qu'un écrivain tout court, fût-il plus grand (parce que ce dernier serait peut-être compris d'un moins grand nombre de lecteurs), on fait son possible pour que la grandeur soit enfin produite en gros.

Les choses ainsi comprises, on ne pouvait sérieusement reprocher à Arnheim d'être l'une des premières incarnations, encore expérimentale il est vrai et pourtant déjà très parfaite, de cet état de choses. Il faut dire qu'il devait y être plus ou moins merveilleusement disposé. La plupart des écrivains voudraient bien devenir des Grands-écrivains, s'ils le pouvaient, mais c'est comme avec les montagnes : entre Gratz et Saint-Pölten, il y en a beaucoup qu'on pourrait prendre pour le Mont-Rose, n'était qu'elles sont un peu trop basses. Ainsi donc, la condition indispensable pour devenir un Grand-écrivain reste d'écrire des livres ou des pièces de théâtre qui se puissent mesurer au mètre. Il faut avoir de l'influence tout court avant de pouvoir en avoir une bonne; ce principe est à la base de toutes les existences de Grands-écrivains. Et c'est là un principe merveilleux, dirigé contre toutes les tentations de la solitude, le principe goethéen de l'efficacité qui dit que dans ce monde amical, il suffit d'un mouvement pour que le reste se fasse tout seul.

Dès qu'un écrivain commence à avoir de l'influence, il s'opère dans sa vie un changement important. Son éditeur renonce à laisser entendre qu'un commerçant qui se fait éditeur ressemble à un idéaliste tragique, puisqu'il pourrait gagner bien davantage en vendant du drap ou du papier non maculé. La critique découvre en lui un objet digne de son intérêt; les critiques, très souvent, ne sont pas de mauvaises gens, mais, à cause des circonstances défavorables de l'époque,

CONSIDÉRATIONS DÉSOBLIGEANTES

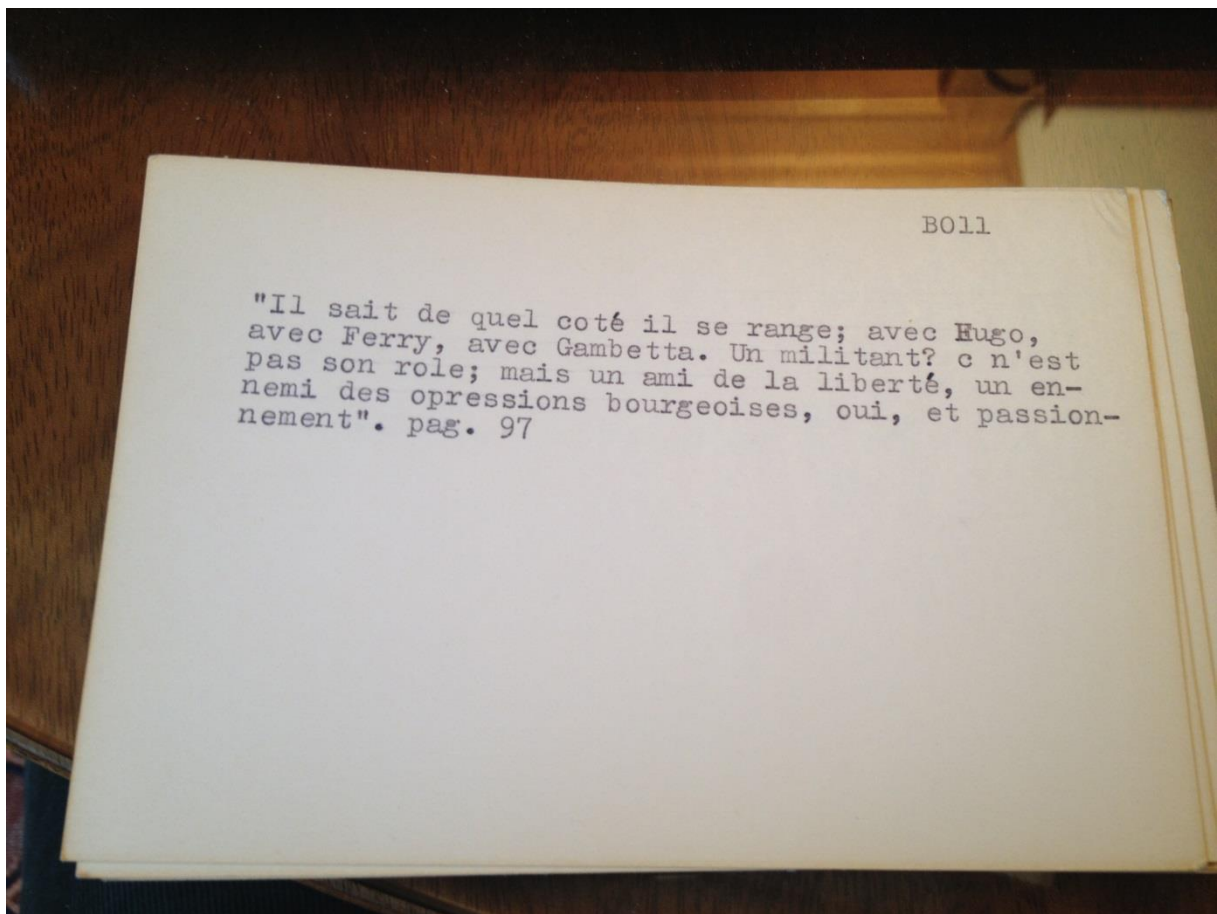
Un autre avantage de la peinture est de supposer une technique. Tout le monde peut écrire. Il est possible que tout le monde puisse peindre, mais on le sait moins. On a inventé des techniques et des styles pour le cacher. Car peindre comme un autre, tout le monde ne le peut pas : il faut avoir étudié. Les enfants des écoles, dont on admire tant de nos jours, à juste titre, les dessins, échoueraient certainement aux Beaux-Arts ; mais l'élève des Beaux-Arts qui change de méthode d'études doit lui aussi se donner beaucoup de mal pour apprendre à remplacer sa convention par le dessin enfantin. En fin de compte, c'est une erreur historique de croire que ce sont les maîtres, non les écoliers, qui font école.

A y regarder de près, il n'est pas vrai non plus que chacun puisse écrire ; au contraire, personne ne le peut : on ne fait jamais que copier. Il est impossible que voie le jour maintenant un poème de Goethe ; Goethe lui-même l'écrirait-il (par miracle), ce serait un nouveau poème anachronique, extrêmement suspect, même si c'était, mot pour mot, le sublime ancien poème ! Comment expliquer ce mystère autrement qu'en supposant que le dit poème ne semblerait copié sur aucun poème contemporain, même pas sur ceux qui en sont les tout premiers des copies ? Contemporanéité signifie toujours copie. Nos ancêtres écrivaient une prose faite de belles longues phrases bouclées ; nous, bien

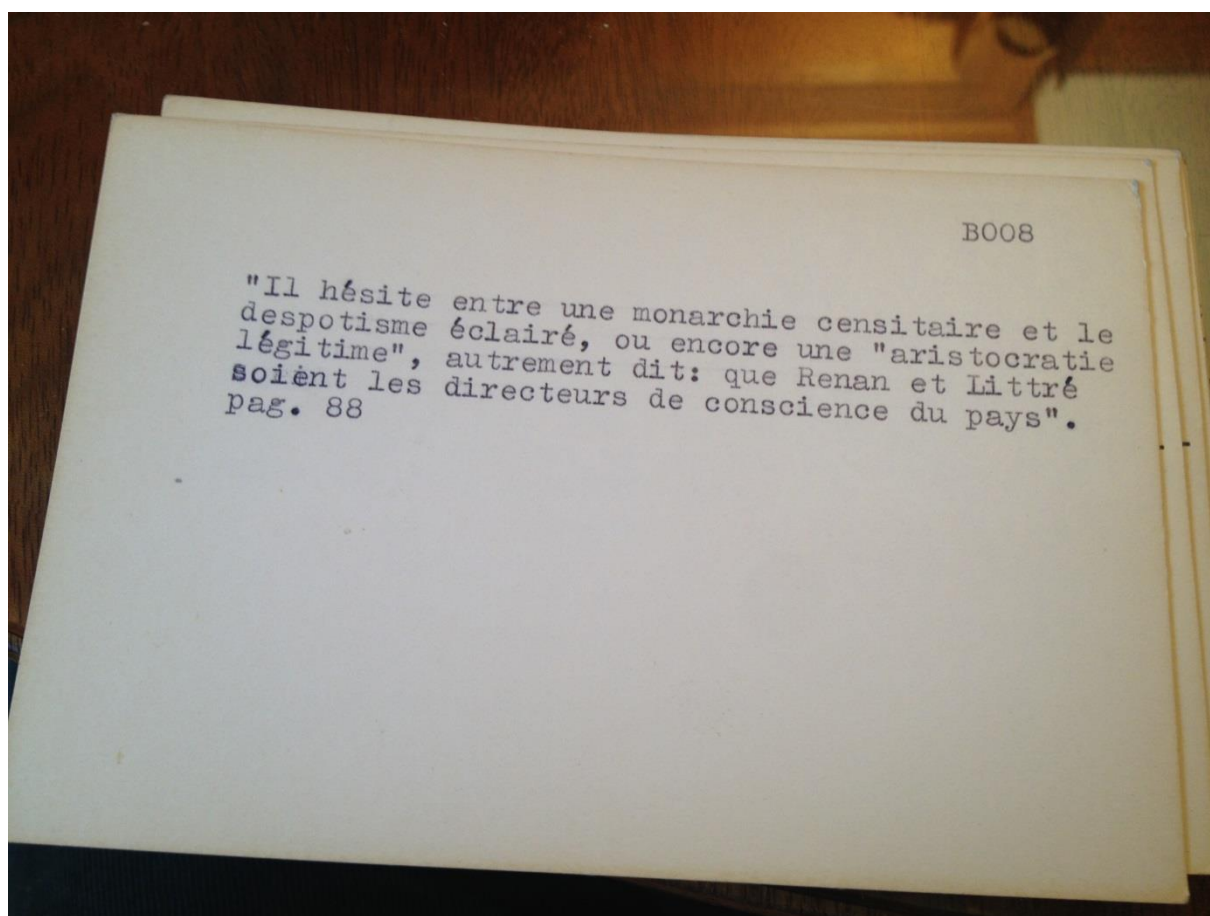
DOO1

"La vérité est que Flaubert, homme et esprit libres, ne s'inféoda à aucun parti et conserva toujours une entière liberté de parole et d'action. Il a dit ce qu'il pensait au moment où il le pensait. Il était l'ennemi déclaré du suffrage universel, préférant la qualité au nombre, détestant la démocratie comme on la conçoit en France...et dans plusieurs pays, opposant l'Esprit à l'Argent. Il répétait que ce n'était le peuple qu'il faut instruire d'abord, mais la bourgeoisie, mais les classes dirigeantes dont l'ignorance fut à la base de nos désastres". pag 117

A2. 14 : Fiche dactylographiée avec les propos de NORMANDY, Georges, in FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval*, commentées par Georges Normandy, Paris, Albin Michel, 1950, p. 117.



A2. 15 : Fiche dactylographiée avec les propos de NORMANDY, Georges, in FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval*, commentées par Georges Normandy, Paris, Albin Michel, 1950, p. 97.



A2. 16 : Fiche dactylographiée avec les propos de NORMANDY, Georges, in FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval*, commentées par Georges Normandy, Paris, Albin Michel, 1950, p. 88.

B009

"Mais il y eut aussi la Commune...Des affreux événements de Paris, il ne parle guère qu'à George Sand et à Caroline; pour Goerge Sand, il continue, sur ce nouvel exemple, sa démonstration: tout le mal, en politique, vient du christianisme: "La Commune réhabilite les assassins, tout comme Jésus pardonnait aux larrons". pag. 90

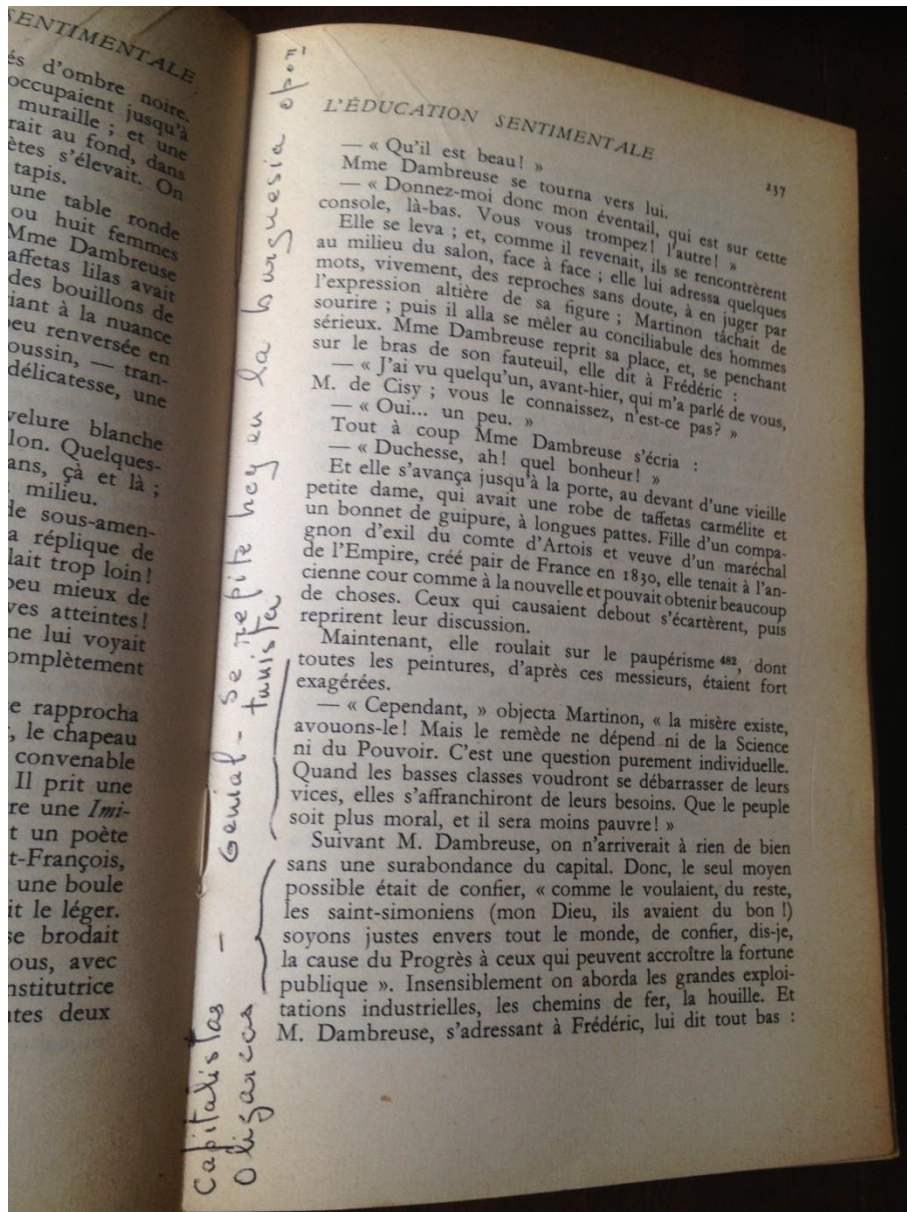
A2. 17 : Fiche dactylographiée avec les propos de NORMANDY, Georges, in FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval*, commentées par Georges Normandy, Paris, Albin Michel, 1950, p. 90.

EO10

"On a raison d'attacher Flaubert à la thèse de l'art social, non seulement par cette sympathie universelle et par la croyance aux formes incessantes de l'évolution perpétuelle, mais encore et surtout par son non-conformisme jamais éteint et par son mépris du bourgeois toujours en éveil"

Pag. 255

A2. 18 : Fiche dactylographiée avec les propos de NORMANDY, Georges, in FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert : lettres inédites à Raoul Duval*, commentées par Georges Normandy, Paris, Albin Michel, 1950, p. 255.



A2. 19 : FLAUBERT, Gustave, *L'éducation sentimentale*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1958, p. 237.

Ou bien il étudie la formule qu'il lancera fièrement à Maupassant et à Mme Brainne, lorsqu'elle sera devenue lapidaire :

Règle de conduite.

[Le grade degrade]
la Fonction [abbêtit] bêtifie —
Le grade degrade.
le titre deshonore¹

Ou bien, par hasard, on retrouve une phrase, un développement, à leur origine : *Insolence d'un chapeau (gras) sur la table d'une femme entretenue (d'Alv)* — cela signifie « je suis le maître. » « je suis chez moi ». Aussitôt on se rappelle le passage de *L'Éducation Sentimentale* où Frédéric attend Rosanette dans la salle à manger : « Les persiennes en étaient closes. Frédéric la parcourait des yeux, en se rappelant le tapage de l'autre nuit, lorsqu'il remarqua au milieu, sur la table, un chapeau d'homme, un vieux feutre bossué, gras, immonde. A qui donc ce chapeau? Montrant impudemment sa coiffe décousue, il semblait dire : « Je m'en moque, après tout ! Je suis le maître ! » Ailleurs on lit :

Demander à DUPLAN des explications sur la Vatnaz. Il faut < que > Dussardier ait gardé entre les mains une preuve du vol de la Vatnaz — que celle-ci a interet à

1. Cf. Lettres de janvier 1789 à Maupassant et à Mme Brainne (Cor., t. VIII, p. 185) : « Sérieusement, je regrette d'avoir l'étoile. Ce qui me sauve, c'est que je ne la porte pas. Axiomes :

Les honneurs déshonorent;
Le titre degrade;
La fonction abrutit.
Ecrivez ça sur les murs. »

« Quant à une place, à une fonction, ma chère amie, jamais! jamais! jamais... Ignorez-vous cette maxime (qui est de moi) : « Les honneurs déshonorent, le titre dégrade, la fonction abrutit. »

Faire des plans sera, d'un bout à l'autre de son passage terrestre, sa façon d'approcher l'œuvre avant de l'entreprendre.

*
**

De ces trois carnets je reproduirai tout¹, si bien qu'outre les scénarios on y rencontrera telle remarque isolée, telle réflexion, telle anecdote glanée dans une conversation et enregistrée à toutes fins utiles, telle indication bibliographique. Chaque morceau sera suivi, et quelquefois précédé, de commentaires où je me suis efforcée de réunir tout ce qui peut éclairer ces fragments et en mieux montrer la valeur.

Travail d'insecte, travail de myope, auquel on s'est astreint par respect envers les vestiges d'une pensée et qui n'empêche pas toujours, espère-t-on, les vues d'ensemble. Qui poursuit une tâche semblable risque de s'engluer dans le réseau, ou de prendre pour des rayons les fils poussiéreux d'une toile d'araignée. Parce qu'on a peiné, déchiffré, analysé, cherché devant chaque ligne quel est son rapport avec les œuvres définitives, il ne faut pas perdre le sens des hiérarchies, et vaticiner devant un tronçon informe, sous prétexte qu'il est inédit. Je sais bien que tout n'est pas égal dans ces pages de carnet. Elles sont les germes d'œuvres, elles en sont aussi le résidu; elles sont la possibilité de livres que Flaubert a emportés avec lui, elles sont aussi les déchets d'avortements.

1. Avec une réserve pour le carnet 17 (cf. *inf.*, pp. 367-368) et pour le carnet 20 dont je laisse de côté quelques notes déjà publiées dans l'éd. Conard, à laquelle je renverrai alors en indiquant toujours la place exacte qu'occupe la note dans le carnet (cf. *inf.* p. 246 sq.).

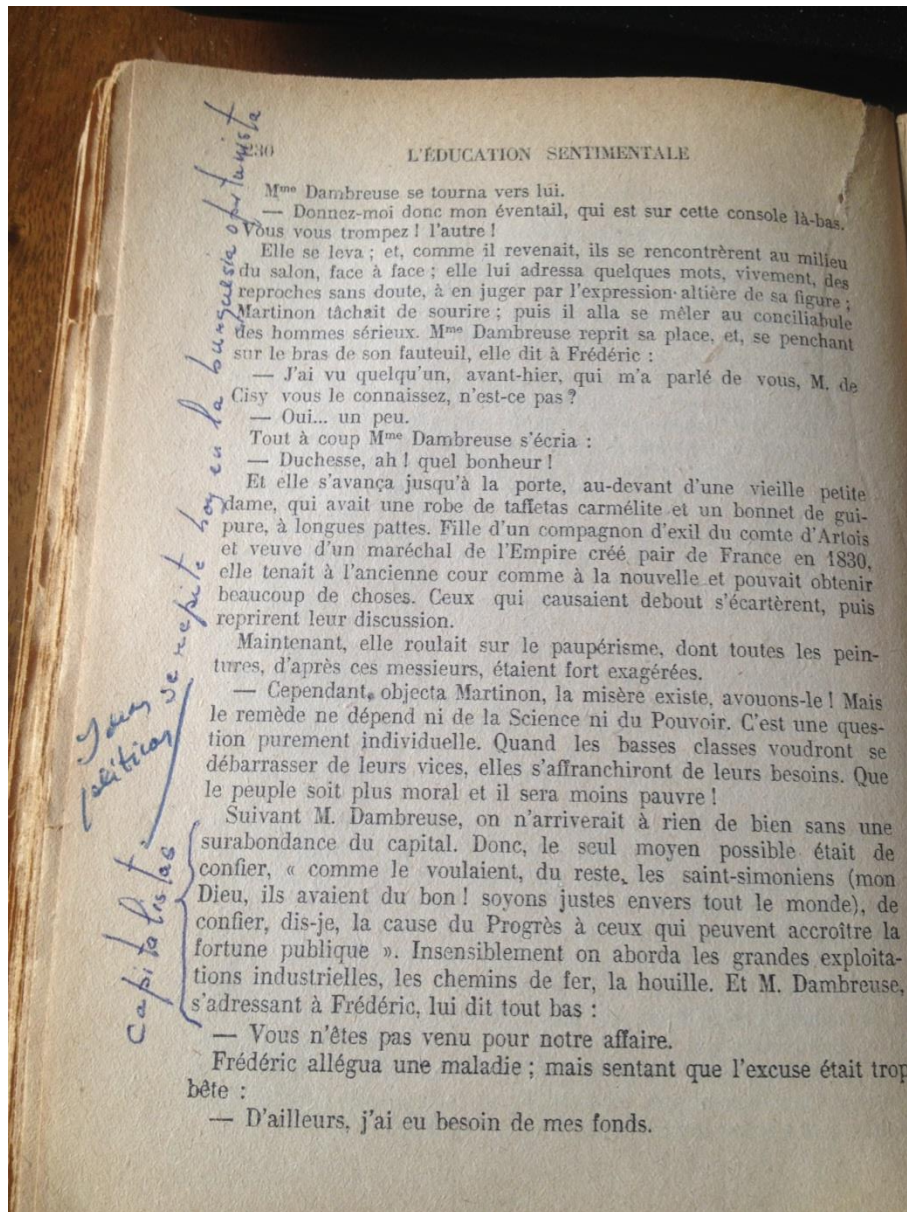
de signes de ponctuation. Il est caractéristique qu'avec sa parole corsée dans sa correspondance et ses causeries Flaubert n'ait pas été le moins du monde par ses livres à l'origine de cette évolution. L'art est choix, l'art est beauté, même dans le trivial; chasteté, même dans la luxure. Tel est le classicisme de Flaubert.

*
**

Mais alors, avec ces carnets où rien n'est pour la forme, que deviennent les théories de Flaubert? Déjà l'un de ses doubles, le Julien de la première *Education*, se met à observer « la naissance de l'idée en même temps que cette forme où elle se fond, leurs développements mystérieux, parallèles et adéquats l'un à l'autre, fusion divine où l'esprit, s'assimilant la matière, la rend éternelle comme lui-même ». L'année suivante, Flaubert n'a plus besoin de prête-nom pour dire : « tant qu'on ne m'aura pas, d'une phrase donnée, séparé la forme du fond, je soutiendrai que ce sont là deux mots vides de sens. Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes, et réciproquement. La Beauté transsude de la forme dans le monde de l'Art, comme dans notre monde à nous il en sort la tentation, l'amour. De même que tu ne peux extraire d'un corps physique les qualités qui le constituent, c'est-à-dire couleur, étendue, solidité, sans le réduire à une abstraction creuse, sans le détruire en un mot, de même tu n'ôtteras pas la forme de l'Idée, car l'Idée n'existe qu'en vertu de sa forme. Suppose une idée qui n'ait pas de forme, c'est impossible; de même qu'une forme qui n'exprime pas une idée¹. » C'est son dogme, son

¹. Cor., t. I, p. 321.

*Poésie
Forme &
L'œuvre*



L'ÉDUCATION SENTIMENTALE

M^{me} Dambreuse se tourna vers lui.

— Donnez-moi donc mon éventail, qui est sur cette console là-bas. Vous vous trompez ! l'autre !

Elle se leva ; et, comme il revenait, ils se rencontrèrent au milieu du salon, face à face ; elle lui adressa quelques mots, vivement, des reproches sans doute, à en juger par l'expression altière de sa figure ; Martinon tâchait de sourire ; puis il alla se mêler au conciliabule des hommes sérieux. M^{me} Dambreuse reprit sa place, et, se penchant sur le bras de son fauteuil, elle dit à Frédéric :

— J'ai vu quelqu'un, avant-hier, qui m'a parlé de vous, M. de Cisy vous le connaissez, n'est-ce pas ?

— Oui... un peu.

Tout à coup M^{me} Dambreuse s'écria :

— Duchesse, ah ! quel bonheur !

Et elle s'avança jusqu'à la porte, au-devant d'une vieille petite dame, qui avait une robe de taffetas carmélite et un bonnet de guipure, à longues pattes. Fille d'un compagnon d'exil du comte d'Artois et veuve d'un maréchal de l'Empire créé pair de France en 1830, elle tenait à l'ancienne cour comme à la nouvelle et pouvait obtenir beaucoup de choses. Ceux qui causaient debout s'écartèrent, puis reprirent leur discussion.

Maintenant, elle roulait sur le paupérisme, dont toutes les peintures, d'après ces messieurs, étaient fort exagérées.

— Cependant, objecta Martinon, la misère existe, avouons-le ! Mais le remède ne dépend ni de la Science ni du Pouvoir. C'est une question purement individuelle. Quand les basses classes voudront se débarrasser de leurs vices, elles s'affranchiront de leurs besoins. Que le peuple soit plus moral et il sera moins pauvre !

Suivant M. Dambreuse, on n'arriverait à rien de bien sans une surabondance du capital. Donc, le seul moyen possible était de confier, « comme le voulaient, du reste, les saint-simoniens (mon Dieu, ils avaient du bon ! soyons justes envers tout le monde), de confier, dis-je, la cause du Progrès à ceux qui peuvent accroître la fortune publique ». Insensiblement on aborda les grandes exploitations industrielles, les chemins de fer, la houille. Et M. Dambreuse, s'adressant à Frédéric, lui dit tout bas :

— Vous n'êtes pas venu pour notre affaire.

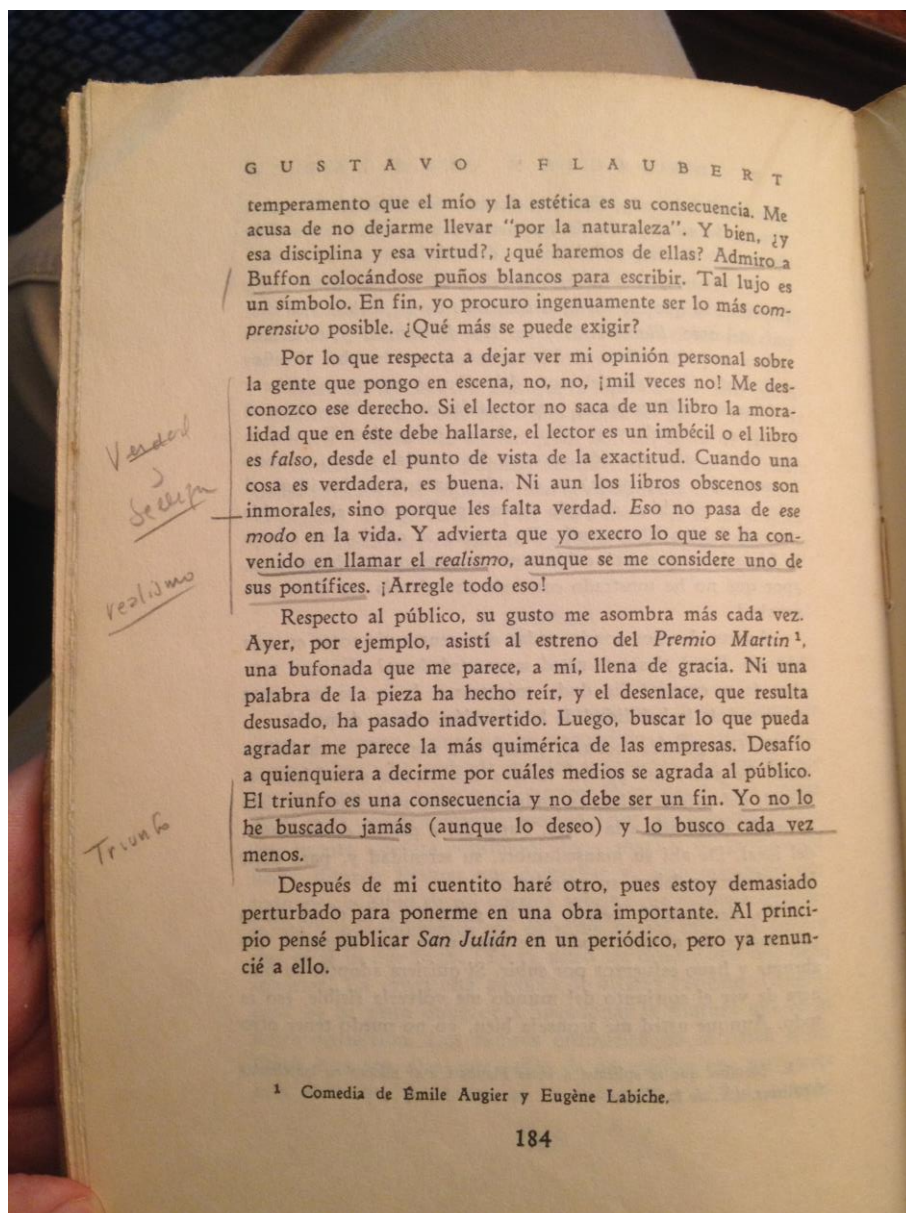
Frédéric allégua une maladie ; mais sentant que l'excuse était trop bête :

— D'ailleurs, j'ai eu besoin de mes fonds.

A2. 23 : FLAUBERT, Gustave, *L'éducation sentimentale*, Paris, La Bibliothèque Française, 1948, p. 230.

n'acquiert pas l'esprit critique] je la crois irrévocablement perdue. L'instruction gratuite et obligatoire n'y fera rien qu'augmenter le nombre des imbéciles... On ne peut rien faire sans tête, et le suffrage universel, tel qu'il existe, est plus stupide que le droit divin... Cependant il faut respecter la masse, si inepte qu'elle soit, parce qu'elle contient des germes d'une fécondité incalculable. Donnez-lui la liberté, mais non le pouvoir¹ ».

Cependant que Flaubert s'occupe de faire jouer *Mademoiselle Aïssé* à l'Odéon et qu'il publie chez Lévy les *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet, la municipalité de Rouen refuse d'autoriser le comité à élever une fontaine en souvenir du poète. De sa meilleure encre, Flaubert écrit au Conseil municipal de sa bonne ville une lettre ouverte que le *Nouvelliste* refuse d'insérer et que le *Temps* publie le 26 janvier 1872. On y trouve développés les éléments de la réponse à George Sand (qui feront un peu plus tard le fond de sa comédie *Le Candidat*), et puis la fameuse apostrophe



A2. 25 : FLAUBERT, Gustavo, *La religión del arte (confidencias)*, prologue de Ricardo Saénz Hayes, Buenos Aires, Editorial Elevación, 1947, p. 184.

Mais nature nous y force. « Sortez, dit-elle, de ce monde, comme vous y estes entrez ²²⁶. Le mesme passage que vous faites de la mort à la vie, sans passion et sans frayeur, refaites le de la vie à la mort. Vostre mort est une des pieces de l'ordre de l'univers; c'est une piece de la vie du monde,

*inter se mortales mutua vivunt
Et quasi cursores vitæ lampada tradunt* ^a.

Changeray-je pas pour vous cette belle contexture des choses? C'est la condition de vostre creation, c'est une partie de vous que la mort; vous vous fuyez vous mesmes. Cettuy vostre estre, que vous jöüyssez, est egalement party ^b à la mort et à la vie. Le premier jour de vostre naissance vous achemine à mourir comme à vivre,

Prima, quæ vitam dedit, hora carpsit ^c.
Nascentes morimur, finisque ab origine pendet ^d.

Tout ce que vous vivez, vous le desrobez à la vie; c'est à ses despens. Le continuel ouvrage de vostre vie, c'est bastir la mort. Vous estes en la mort pendant que vous estes en vie. Car vous estes après la mort quand vous n'estes plus en vie.

Ou si vous ayez mieux ainsi, vous estes mort après la vie; mais pendant la vie vous estes mourant, et la mort touche bien plus rudement le mourant que le mort, et plus vivement et essentiellement.

Si vous avez faict vostre prouffit de la vie, vous en estes repeu, allez vous en satisfait,

Cur non ut plenus vitæ conviva recedis ^e?

Si vous n'en avez sçeu user, si elle vous estoit inutile, que vous chault-il de l'avoir perduë, à quoy faire la voulez-vous encores?

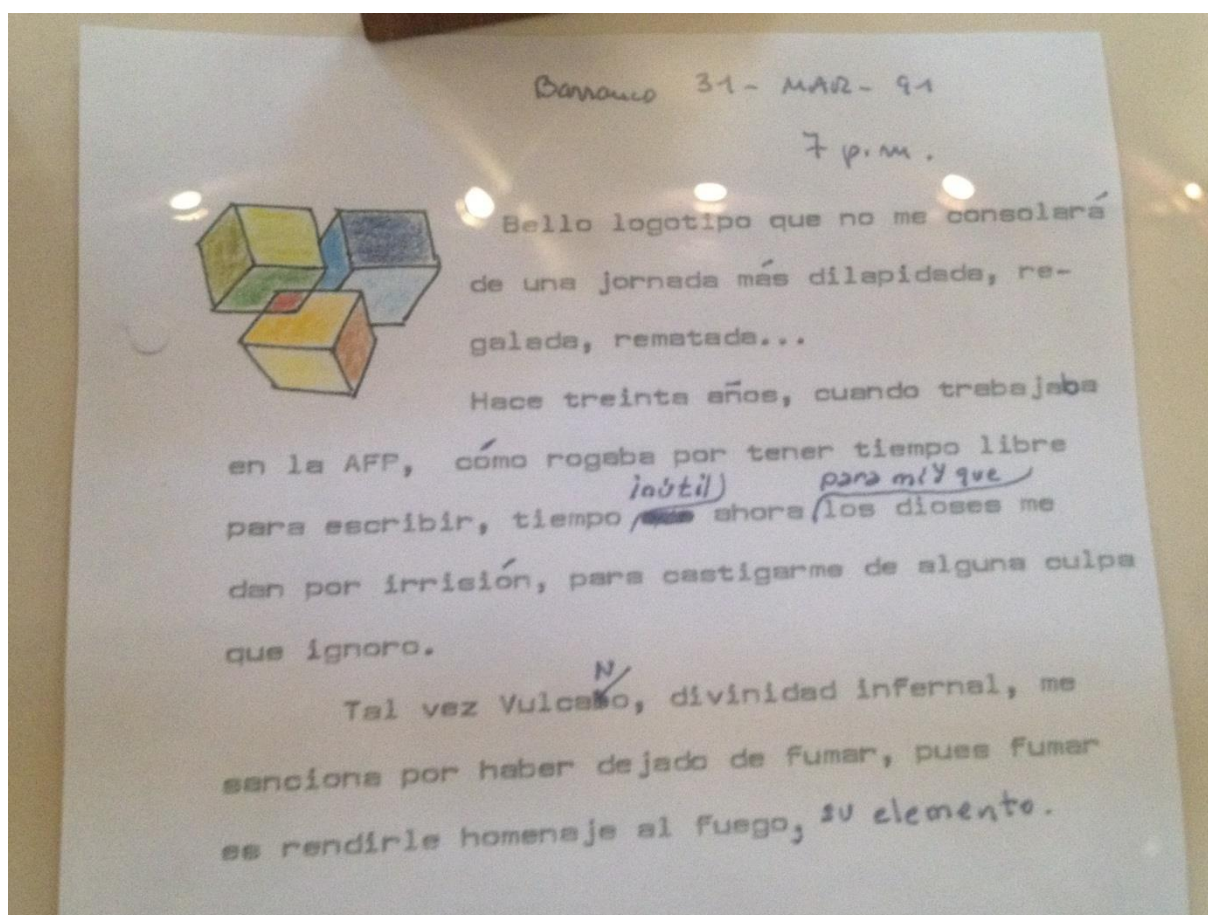
^a. « Les mortels se prêtent la vie entre eux; et, comme les coureurs, ils se passent le flambeau. » Lucrèce, II, 76. — ^b. Partagé. — ^c. « Notre première heure, qui nous a donné la vie, l'a entamée. » Sénèque, *Hercule furieux*, III, 874. — ^d. Nous mourons en naissant, et la fin de notre vie dépend de son origine. » Manilius, *Astronomiques*, IV, 16. — ^e. « Pourquoi ne pas sortir de la vie comme un convive rassasié? » Lucrèce, III, 938.

A2. 26 : MONTAIGNE, Michel de, *Essais, Livre premier*, Paris, Garnier, Coll. « Classiques », 1958, p. 10.

De même l'efflorescence la plus admirable de l'homme exige une préalable torpeur. L'inconsciente gestation des grandes œuvres plonge l'artiste dans une sorte d'engourdissement stupide ; et n'y consentir point, prendre peur, vouloir redevenir trop tôt capable, avoir honte de ses hivers, voilà de quoi — pour en vouloir de plus nombreuses — étrangler et faire avorter chaque fleur.

Lettre 58. — Paul Valéry (1871-1945) fut en effet un des plus anciens et des plus constants amis de Gide qui s'associa, avec Pierre Louys, aux premières tentatives littéraires du jeune André. Comme celui-ci, il fut disciple de Mallarmé et représente le côté apollinien du génie français. Mais Valéry ne semble pas avoir connu les balancements moraux et religieux qui caractérisent Gide ; son intelligence est d'une forme

A3. Feuille inédit



A3. 1 : Feuille dactylographié inédit, présenté lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima).

ANNEXE B : LA RÉCEPTION DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

B1. Sondage sur l'enseignement de Ribeyro dans le secondaire péruvien : caractéristiques des enseignants interrogés

Code enseignant	Date du sondage	Ville	Sexe (M/F)	Âge (années)	Lycée où l'enseignant a fini ses études secondaires	Était-ce un lycée public ou privé ?	Institution où l'enseignant travaille actuellement	Est-ce une institution publique ou privée ?	Années d'expérience dans l'enseignement
E1	09/09/14	Arequipa	M	31	San Juan Bautista de La Salle	Public	Colegio San José	Privée	5
E2	09/09/14	Arequipa	M	34	San Juan Bautista de La Salle	Privé	Colegio de Los Sagrados Corazones	Privée	1
E3	09/09/14	Arequipa	F	25	Santa Rosa de Viterbo	Privé	Colegio de Los Sagrados Corazones	Privée	2
E4	09/09/14	Arequipa	F	48	Nuestra Señora del Pilar	Privé	Colegio de Los Sagrados Corazones	Privée	25

E5	08/09/14	Arequipa	F	33	Nuestra Señora de la Asunción (Cajamarca)	Public	Institución Educativa 40670, El Edén, Fe y Alegría 51	Publique	0,5
E6	08/09/14	Arequipa	M	?	Salesianos Don Bosco	Privé	Institución Educativa 40670, El Edén, Fe y Alegría 51	Publique	12
E7	01/09/14	Lima	M	47	Colegio Santa Margarita	Privé	Colegio Markham	Privée	20
E8	01/09/14	Lima	F	31	?	Privé	Colegio Markham	Privée	10
E9	02/09/14	Lima	M	41	Colegio Salesiano	Privé	Colegio Markham	Privée	10
E10	01/09/14	Lima	M	44	Colegio Santa María	Privé	Colegio Markham	Privée	15
E11	01/09/14	Lima	F	60	Colegio Mater Purissima	Privé	Colegio Markham	Privée	48

E12	02/09/14	Lima	F	31	Colegio Manuel Scorza	Privé	?	Privée	9
E13	04/09/14	Lima	F	43	Colegio Santa María	Privé	Colegio Hiram Bingham	Privée	24
E14	04/09/14	Lima	F	42	Colegio Alfonso Villanueva Pinillos	Privé	Colegio María Alvarado	Privée	11
E15	?	Lima	F	?	Colegio Marcelino Champagnat	Privé	?	Privée	8
E16	?	Lima	F	?	?	Public	?	Public	9
E17	15/09/14	Lima	F	64	Colegio María de los Angeles	Privé	Colegio Niño de Jesús	Privée	34
E18	13/09/14	Lima	F	35	I.E.P.P. Victor Andrés Belaúnde	Privé	Colegio L. Bernhald Bolzano	Privée	12

E19	?	Lima	M	51	Politécnico Regional del Centro	Public	Colegio Antonia Moreno de Cáceres	Publique	15
E20	?	Lima	M	?	Colegio Albert Einstein	Public	Colegio Antonia Moreno de Cáceres	Publique	14
E21	?	Lima	M	60	Colegio Abraham Valdelomar	Privé	Colegio Virgen de las Mercedes	Publique et privée	37
E22	31/08/14	Lima	F	64	Lycée Clemenceau (Montpellier)	Public	Colegio Franco Peruano	Privé	34
E23	25/08/14	Los Órganos	F	27	I.E. INIF n°48, Sullana	Public	I.E. Augusto Salazar Bondy	Publique	3
E24	25/08/14	Los Órganos	M	?	Colegio Alberto Pallette	Public	I.E. Augusto Salazar Bondy	Publique	25

E25	25/08/14	Los Órganos	F	31	I.E. María Auxiliadora (Sullana)	Public	I.E. Augusto Salazar Bondy	Publique	5
E26	?	Lima	F	33	Institución Educativa Elvira García y García	Public	Colegio Italiano Antonio Raymondi	Privée	9
E27	08/09/14	Lima	F	44	Colegio Hijas de Cristo Rey	Privé	Colegio Italiano Antonio Raymondi	Privée	22
E28	05/09/14	Lima	F	38	Centro Educativo José Encinas 2034	Public	Colegio Italiano Antonio Raymondi	Privée	13
E29	03/10/14	Lima	F	45	Colegio Santa María de la Frontera	Privé	Colegio Italiano Antonio Raymondi	Privée	10
E30	10/09/14	Lima	M	43	Colegio Bertrand Russell	Privé	Colegio San Andrés	Privée	10

E31	04/09/14	Lima	F	?	G.U.E. Rosa de Santamaria	Public	Colegio San Andrés	Privée	33
E32	04/09/14	Lima	F	37	Colegio Elvira García y García	Public	Colegio San Andrés	Privée	15
E33	?	Lima	M	42	Universidad Inca Garcilaso de la Vega	Privé	Colegio San Andrés	Privée	9

B1.2. Réponses manuscrites ou dactylographiées au sondage par question et par enseignant

Question 1 : « ¿Dónde y cuándo leyó a Ribeyro por primera vez? »

E1

A los once años, en casa, con mi padre. El y yo leíamos, uno al lado del otro un libro cada uno; El me recomendó a Ribeyro

E2

En el Colegio Secundario.

E3

En mi I.E. (Secundaria), aproximadamente en segundo de secundaria.

E4

En el colegio, sesgadamente, siendo estudiante

E5

En secundaria, en el tercer grado

E6

EN EL COLEGIO, A LA EDAD DE 15 AÑOS

E7

No recuerdo bien, pero creo que en los últimos años del colegio.

E8

EN EL COLEGIO, 1º SECUNDARIA O 2º "LOS GAMINAZOS SIN PUMAS"

E9

En el colegio, a los 13 años

E10

A los doce años en mi casa

E11

En la universidad '71-1976

E12

En el colegio, probablemente en 4to de secundaria.

E13

En el colegio.

E14

En Secundaria

E15

En la secundaria.

E16

En el colegio, hace muchos años.

E17

Hace varios años atrás cuando leíamos obras con nuestros alumnos, y les pedimos leer obras de escritores contemporáneos

E184

En la secundaria, colegio "Daniel Alcides Carrion".

E19

En el colegio.

E20

En la Sec.

E21

En el colegio en el año 1970 cuando cursaba el 5^{to} de secundaria

E22

En el Perú. Pasados los 25 años.

E23

En la I.E donde culmine secundaria.

E24

En la escuela.

E25

En el instituto cuando estaba en el primer ciclo

E26

Lo leí en el colegio, cuando cursaba el 4to año de secundaria.

E27

En la escuela, en primer año de Medicina.

E28

Leí a Ribeyro en la escuela cuando cursaba el tercer o cuarto año de secundaria.

E29

En la universidad (en el colegio un poco)

E30

En el colegio, al cursar el 2º grado de Sec.

E31

En el colegio en quinto año de primaria

E32

En el colegio, Palmaria

E33

En el colegio (6º de primaria)

Question 2 : « ¿Qué textos de Ribeyro recuerda usted haber enseñado en su carrera? »

E1

Cuentos completos.
La tentación del fracaso
Crónica de San Gabriel

E2

La palabra del mudo.

E3

"La palabra del mudo" (donde están los cuentos de Ribeyro). Por ej. "Los gallinazos sin plumas", "El profesor suplente", "El maestro Berenson", etc.
También "Alienación".

E4

Ninguno

E5

Pas de réponse.

E6

"LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS"
"EL PROFESOR SUPLENTE"
"ALIENACIÓN"
Otros de la Palabra del Mudo

E7

Prosas apátridas (poco) y La Palabra del mudo, variados cuentos (ese texto lo he usado mucho).

E8

TRISTES QUERELLAS, UNA AVENTURA NOCTURNA, UN DOMINGO WAQUINTERA... DIVERSOS CUENTOS DE "LA PALABRA DEL MUDO"

E9

Los de "La palabra del mudo."

E10

"Los merengues", "Españole en el sétimo", "Alienación",
"De color modesto", "Un viento nocturno", "Fenix", etc.

E11

Cuentos "La palabra del mudo"
World "Crónica de San Gabriel".

E12

De la obra La palabra del mudo, he trabajado algunos cuentos como "Los gallinazos sin plumas, Alienación, etc.

E13

La palabra del mudo.

E14

Los gallinazos sin plumas, El profesor suplente, El banquete, Por las azoteas, Todos los cuentos de *La palabra del mudo*.

E15

Cuentos: "Alienación"
"Tristes querellas en la vieja quinta"
"Doblaje"

E16

- La palabra del mudo
- Un mundo para Julius

E17

Bueno, la más leída por mis alumnos
hace algunos años fue: "Gallinazos sin
plumas" en 5° y 6° grados.

E18

-Indignismo en el Perú.

E19

- Los cuentos dominicales
- La palabra del mundo
- Con todos sus cuentos.

E20

La palabra del mundo

E21

"La palabra del mundo" que es una obra que agrupa
a todos los cuentos escritos por Ribeyro.
Los cuentos que más he enseñado son:
"Los gallinazos sin plumas"
"Las botellas y los hombres"
"El próximo mes me nivelo"

E22

Al pie del acantilado - Las botellas y los hombres - Por las azoteas - Alienación - El banquete
- Los gallinazos sin plumas - Los textos 36, 40, 52, 78, de las Prosas Apátridas.

E23

La insignia
Los gallinazos sin plumas.

E24

CUENTOS: ESPECIFICAMENTE: GALLINAZOS SIN PLUMAS.

E25

Los gallinazos sin plumas,
La insignia

E26

- Los cuentos de "La palabra del mudo", tales como "Alienación",
"La botella y los hombres", "La insignia", "Silvio en el rasedal",
"El banquete", "Los gallinazos sin plumas", entre otros.

E27

Diversos cuentos de la autología "La Palabra del mudo" y algunas prosas del volumen "Prosas Apáthidas"

E28

Los cuentos de "La palabra del mudo".

E29

a - "Los gallinazos sin plumas"
b - "Solo para fumadores" / "Relatos Santa Cruzinos"

E30

Cuentos de la Autología: La palabra del mudo

E31

Los gallinazos sin plumas, El banquete, El profesor suplente,
La botella de chicha,
La novela Los Geniecillos Dominicanos

E32

- "La palabra del mudo"

E33

Palabra del mudo.

Question 3 : « ¿En qué grados de secundaria los enseñó? »

E1

De 6^{to} de Primaria a 3^{to} de Sec., según el contenido y complejidad de los textos.

E2

4^{to} Secundaria.

E3

En cuarto de secundaria y algunos de los cuentos los leímos en segundo de secundaria.

E4

Ninguno

E5

Pas de réponse.

E6

4^o SECUNDARIA

E7

Usualmente de tercero en adelante (o ocasionalmente, en segundo).

E8

2^o SECUNDARIA → POR LAS AZULEAS
3^o SECUNDARIA → DIVERSOS DE "LA PRUEBA DEL MUDO"

E9

Tercero de secundaria

E10

Primer + Tercero

E11

S2, S3, S4, BI. (Bachillerato Internacional).

E12

4to grado de secundaria.

E13

De segundo a quinto de secundaria.

E14

1° y 4° de Secundaria

E15

1ero / 4to Secundaria

E16

Segundo y cuarto de secundaria

E17

En Secundaria 1° y 2° les pedi a mis alumnos referir obras de escritores peruanos.

E18

4to de secundaria

E19

- Tercero
- Cuarto
- Quinto

E20

3^{ro} , 4^{to} .

E21

En 4^{to} y 5^{to} de secundaria

E22

El banquete creo que en 6ème o 5ème - Los gallinazos sin plumas en 4ème o 3ème.
Los textos de las Prosas Apátridas y Alienación en 2de - Al pie del acantilado, Por las azoteas, Las botellas y los hombres en 1ère y / o Terminale

E23

En Primero, Segundo, cuarto.

E24

SEGUNDO GRADO.

E25

De 2º a 5º .

E26

Los enseñé en 3ero y 4to de secundaria.

E27

A lo largo de los 5 años de medicina

E28

Los enseñé en cuarto de secundaria

E29

- a - Segundo de secundaria
- b - Tercero " "

E30

3^o, 4^o y 5^o años de secundaria

E31

Los cuentos en 1^{ro} hasta quinto de secundaria,
La Novela y Cuentos en 4^{to} año de secundaria

E32

- 1^{ro} a 5^{to} SEC

E33

pero.

Question 4 : « ¿A partir de qué grado considera que debería enseñarse a Ribeyro y por qué? »

E1

6^{to} de Primaria. Ribeyro tiene una obra basta y variada. Varios cuentos suyos resultan muy atractivos para los alumnos de este grado, quienes aprenden a valorar la obra del autor, sin dificultad, a esta edad.

E2

• Debería enseñarse transversalmente, considerando 2^o, 3^o y 4^o de Secundaria, dicha secuencia nos permitiría conocer la obra y transcendencia.

La malla curricular que empleamos en el Perú, no permite profundizar en los autores, pues sólo se habla de literatura peruana en un grado de estudios, lo cual limita la visión de la obra.

E3

A partir de primero de secundaria, creo que hay cuentos factibles para su edad, que pueden ser beneficiosos para su educación y formación, tomando algunos personajes como arquetipos y otros como contraejemplos de un comportamiento moralmente incorrecto.

E4

Probablemente desde 1^o si los textos y/o nosotros conociéramos mejor algunos de sus cuentos y pudiéramos usarlos para análisis.

E5

Desde 5º o 6º de primaria, por ser un autor famoso y porque los cuentos son de lectura fácil para los estudiantes.

E6

3º o 4º SECUNDARIA POR LA AMESION A ALGUNOS TEMAS QUE UN ADOLESCENTE PODRÍA ENTENDER. DEPENDE TAMBIÉN DE LA NATURALEZA DEL TEXTO. HAY OTROS QUE PUEDEN SER LEÍDOS INCLUSO DESDE LA PRIMARIA

E7

Creo que a partir de 2do o 3ro de Secundaria, tanto por la madurez mínima que se requiere para entender los cuentos, como por la temática que es un poco fuerte para chicas menores.

E8

2º SECUNDARIA, YA QUE LOS ALUMNOS TIENEN MAYOR SENSIBILIDAD Y COMPRENSIÓN.

E9

Segundo de secundaria.

- El texto es accesible para esa edad.
- Los temas que se abordan les permiten a los niños a comprender mejor la complejidad del ser humano

E10

Desde primero. Algunos cuentos son bastante accesibles para esa edad (como "Los mercedes", por ejemplo).

E11

52, está preparada para leer el cuento y a Ribeyro en ese momento mismo, a nivel de lectura.

E12

A partir de 1ero de secundaria, dependiendo del tipo de cuento y temática se podría leer y estudiar inclusive para interrelacionarlos con otras áreas.

E13

Segundo de secundaria, porque cuentan con mayor información para comprender el sentido de las historias.

E14

1º de secundaria porque ya en primero de secundaria se imparten conocimientos (introducción) de Literatura y se debe dar a conocer la literatura peruana.

E15

OTO, de primaria ya que los niños han podido desarrollar incipientemente el aspecto simbólico y podrían leer textos de Ribeyro. Si son capaces de leer periódicos "chicha"; películas, series, programas subidos de tono entonces pueden leer la realidad tal cual es sin sentirse aludidos o susceptibles de falta de respeto.

E16

Desde el nivel secundario, pero el análisis debe ser progresivo.

E17

Pienso que en Primaria a partir de 3er grado deben empezar a enseñar sobre Ribeyro porque es un escritor que muestra una gran expresión peruana que puede motivar a los alumnos a formar su identidad con lo nuestro.

E18

A partir de tercer grado de primaria, ya que ha esta edad, los niños tienen capacidad para captar y adoptar posturas de un escrito.

E19

Desde el primer grado (cuentos) y seguidos 3^o 4^o y 5^o niveles.

E20

desde los primeros grados con sus cuentos

E21

A partir de 4^{to} de secundaria es la etapa en la cual los alumnos pueden entender mejor el mensaje del escritor.

E22

No importa el grado: todo depende del texto y de cómo se trabaja. Sus textos siempre presentan temáticas o elementos con los que el lector se identifica, incluso pese a que la realidad social de los textos sea muy distinta a la suya. Facilita también esta identificación el hecho de que el espacio descrito, respecto a su narrativa urbana, sea reconocible para por lo menos un lector limeño (aunque no para alumnos de clase acomodada que nunca fueron al centro de Lima...).

E23

De primero de secundaria porque es un autor que narra historias reales a la realidad, es crítico. Y su literatura es atrayente a la juventud.

E24

Desde la primaria 4^{to} Grado, por que a partir de él conocerán la realidad peruana y comparan su realidad familiar.

E25

De 1º a 5º año porque resalta la identidad nacional.

E26

A mi parecer, creo que los grados más pertinentes para acercarlos a la obra de Ribeyro es en 3er o 4to de secundaria, debido a la intencionalidad comunicativa y crítica del contenido de sus cuentos; a esa edad los jóvenes pueden compartir su opinión con un mejor criterio, proponiendo soluciones más elaboradas y complejas para las problemáticas presentadas.

E27

De acuerdo al cuento propuesto podría trabajar se la obra de Ribeyro desde los últimos años de primaria; dado que no se había un análisis estilístico. Sin embargo, creo que para lograr una mejor comprensión y valoración de la obra, sería conveniente trabajar sus cuentos durante los años de media (Secundaria)

E28

Considero que debería enseñarse a Ribeyro a partir de tercero o cuarto de secundaria porque recién en este nivel los estudiantes pueden contextualizar las historias, situaciones, personajes, etc. presentes en sus cuentos; ya que Ribeyro nos muestra en ellos una visión de la realidad que el lector debe conocer, o al menos, tener cierto conocimiento: marco social, económico y psicológico. Todo ello para poder comprender mejor las situaciones, actitudes de los personajes, etc.

E29

Se puede enseñar mejor a partir de segundo de secundaria por el tipo de vocabulario que usa así como por los temas que trabaja.

E30

- Desde 1° año de secundaria me parece adecuado, escogiendo claro solo los cuentos más apropiados.
- La importancia radica en que podemos utilizar diversas enseñanzas para los alumnos, así mismo Julio R. Ribeyro es un autor que no debe ser pasado por alto pues su temática de una u otra forma siempre está vigente.

E31

Desde 6° grado de primaria, porque los niños y adolescentes tienen y deben saber cuál es la realidad en la que viven las personas en el Perú.

E32

- Desde 6° de primaria, pues marca un grado en el que el alumno ya puede analizar de mejor manera y expresar su punto de vista. Es una manera de introducirlos mediante la lectura a la comprensión de nuestra caótica realidad urbana y sus orígenes.

E33

A partir de 1° de secundaria.
Se puede analizar e interpretar de acuerdo al contexto.

Question 5 : « ¿Cómo trabajaron los textos? ¿De qué manera estaba planificada su sesión de aprendizaje o su unidad didáctica? ¿Qué competencias buscaba usted desarrollar usted con sus alumnos a través de estos textos? »

E1

Hemos empleado textos de Ribeyro para ejercicios de comprensión lectora, con fichas de desarrollo basadas en la metodología de análisis trans textual. También hemos usado textos suyos para lograr aprendizajes sobre análisis del discurso, Literatura Peruana, estereotipos, y otros contenidos conceptuales.

Las sesiones siempre cuentan con una motivación, que da paso al trabajo en sí con los textos de Ribeyro y finalmente a la evaluación y comentario.

E2

Se trabajó a 3 niveles:

- En el primer nivel se planteó la lectura de la palabra del mundo. Por medio del plan lector.
- En el segundo nivel analizamos los cuentos por medio de fichas (Bibliográficas, se busca, de inferencia) para recrear personajes. También se usó subbibliografía para designar características de la obra.
- En un tercer nivel se realizó la producción de cuentos bajo temáticas similares y los narraron oralmente.

E3

Leímos los cuentos de Ribeyro, analizamos el género, especies, los tipos de personajes, el inicio, el nudo, el desenlace de la obra, la historia relacionada con la literatura, las descripciones, y obviamente el autor. Por ser nuestra institución educativa evangelizadora, también reconocemos los valores y antivalores de los cuentos. En cuanto a las competencias trato de desarrollar al analizar la obra: expresión oral, producción escrita, comprensión oral y escrita.

E4

Pas de réponse.

E5

Pas de réponse.

E6

EN ALGUNAS OPORTUNIDADES SE HA LEÍDO LA PALABRA DEL TITULO COMO OBRA COMPLETA (PLAN LECTOR) EN OTRAS FRAGMENTOS PARA ENTENDER LA ÉPOCA LITERARIA A LA QUE PERTENECE J.R.R. ÚLTIMAMENTE LEÍMOS ALIENACIÓN PARA TENER EN CUENTA LOS VALORES Y ANTIVALORES DE SUS PERSONAJES.

- SE COMENTÓ SOBRE EL TÉRMINO "ALIENACIÓN" ¿QUÉ SIGNIFICABA PARA LOS AQUINOS?
- SE PREGUNTO DE QUÉ MANERA NOS ALIENAMOS
- NOS INFORMAMOS SOBRE SU VIDA
- LEÍMOS EL FRAGMENTO.
- PREGUNTAS DE COMPRENSIÓN EN TORNO AL FRAGMENTO.
- VALORACIÓN DE CADA PERSONAJE Y SU RELACION CON NUESTRA REALIDAD

E7

Es una pregunta difícil, pues he trabajado los cuentos de Ribeyro de muchas maneras. Sin embargo, la más usual ha sido la lectura conjunta (y comentada) de los mismos, seguida de preguntas de comprensión y/o de interpretación.

También han servido para hacer estudios técnicos (sobre juego de narradores, por ejemplo, o técnicas de representación simbólica, entre otros).

Habilidades de comprensión, interpretación y análisis literario, son las que más se han buscado.

Finalmente, a veces hemos explorado el lado lúdico del asunto, trabajando imágenes y/o fotos

grupales (luego de un trabajo en grupo) o

el salir a buscar los escenarios literarios, mediante un trabajo fotográfico.

E8

LEÍMOS CON ELLOS, ANALIZAMOS LA TEMÁTICA Y LOS PERSONAJES
MEJORAR EL NIVEL DE COMPRENSIÓN E INFERENCIA DE
INFORMACIÓN.

E9

- Explicación acerca del contexto que se aborda en el texto y en el que fue escrito.
- Lectura del texto
- Análisis del contenido y de la forma
- Reflexión en torno al contenido
- Reflexión y valoración de los aspectos formales para el desarrollo del contenido.

E10

En primero, buscarse e identificar el deseo como motor de la historia. En tercero, analizaremos la problemática social.

E11

Como parte del cuento, géneros literarios en S2 y S3. S4 lectura personal y BI como motivo para la monografía.

"Crónica de San Gabriel" = Tema para la monografía de Bachillerato Interactivo.

E12

Dentro de la literatura propiamente, se introduce la corriente literaria a la que pertenece el autor (Narrativa urbana) se analiza el contexto histórico y las características; luego se da paso a la lectura del cuento. Luego se conversa sobre las primeras impresiones que ha causado en los alumnos y si la temática les resulta vigente. Luego de eso resuelven un cuestionario sobre preguntas literales, inferenciales y críticas del mismo y finalizan comentando y debatiendo sobre la temática principal del cuento relacionándola con la problemática actual de la ciudad en que viven.

E13

Lectura y comentario en clase. Se trabajaron los seis niveles de comprensión de lectura a través de actividades específicas para cada nivel.

E14

En primer año que disfruten de la lectura. En quinto de secundaria conocer el autor y su obra: Relaciona la producción literaria de Ribeyro con el contexto histórico. Para lo que el alumno debe analizar sus textos, conocer la biografía del autor y relacionar su producción literaria con el contexto sociocultural del autor.

E15

- en los 3 momentos: Inicio, proceso, salida.
- exposiciones, libros, (lectura), representación teatral
- competencias a desarrollar:
 - Enmarcarlos (alumnos) en tal corriente o movimiento literario.
 - Mostrar un aspecto de la sociedad limeña
 - Criticar las conductas sociales

E16

- planificada durante varias sesiones, a través de fichas de lectura.
- Nivel inferencial de comprensión lectora.

E17

El texto que les pedí que leyeron y pudieron hacer una breve argumentación fue "La Palabra del Mudo" porque buscaba que pudieran identificar la realidad que existe en nuestro país de muchos peruanos que no tienen la oportunidad de alzar su voz y reclamar sus derechos.

E18

- Se trabajó como Comprensión lectora.
- Se planificó con una motivación, seguida de experiencias personales. Luego la lectura, análisis de la lectura a través de preguntas hasta llegar a una conclusión.

E19

- Autores peruanos contemporáneos
- Urbani
- Análisis del contexto, personajes, temas

E20

- Comprensión lectora
- Análisis „personajes, temas.

E21

La sesión de aprendizaje siempre la planifico considerando los 3 momentos: Inicio (Recup. de saberes previos y conflicto cognitivo) Proceso (sistematización del aprendizaje) y Salida (transferencia a situaciones nuevas, Reflexión sobre el aprendizaje y evaluación).
Con la lectura de los textos de Ribeyro generalmente desarrollo las sigts. competencias:

- Analiza textos narrativos
- Comprende textos narrativos
- Reconoce texto narrativos

E22

Lectura previa en casa. Opinión e impresiones en clase. Análisis : construcción del texto, personajes, temática, estilo.

Comprensión y análisis pero más que todo me importaba dar a leer textos que despertaran interés y dieran ganas de seguir leyendo otros del mismo autor.

E23

- En fichas de lectura para los alumnos.
- Se inicia colocando el título del texto en la pizarra, los alumnos deducen de lo que puede tratar el texto, luego se contrasta los saberes de los alumnos con el texto. Lectura comprensiva y reflexión del mismo.
- Que lean y comprendan textos de su realidad con escenas reales.

E24

MAJORMENTE LOS TEXTOS ESTABAN EN ANALISIS Y CONTENARIOS, PORQUE PRESENTAN UNA REALIDAD LATENTE DE NUESTRO PERU. VISUALIZADO EN LO QUE PRESENTA EL AUTOR.

E25

- Lectura comprensiva, diálogo y reflexión
- las competencias son: comprensión y expresión oral.

E26

Seleccionaba los textos tomando en cuenta los lineamientos del colegio, la edad e interés del alumnado, así como también la selección cuidadosa de aquellos textos que ayuden a los alumnos a obtener una enseñanza a través de las situaciones adversas en las que se presentan los personajes. La sesión iniciaba con una motivación o acercamiento a la lectura, que podría ser una imagen, un video, una noticia relacionada con el contenido de la historia o un fragmento de uno de los cuentos.

Luego de hacer que mediante preguntas, los alumnos infieran el tema, seguíamos con los conocimientos nuevos, intercambiando información con los alumnos, ya para ello, previamente se les había pedido investigar sobre el autor.

Después, se dividían en grupos y se les designaba un cuento, haciendo que identifiquen los hechos principales y puedan responder a preguntas que tengan los tres niveles de comprensión: Literal, interpretativa y crítica.

Finalmente, les dejaba elaborar un trabajo creativo basada en las escenas que más les impactaron de la historia. Este podría ser la creación de un álbum de fotos, una historieta, el cambio de final de uno de los cuentos, etc.

En conclusión se busca que el alumno desarrolle una competencia comunicativa completa, al obtener un conjunto de conocimientos y habilidades que va adquiriendo en el proceso de lectura y socialización. Busca que él formule hipótesis y establezca un diálogo continuo con el autor, antes, durante y después de la lectura.

E27

Siempre he trabajado los textos como herramientas para el desarrollo de la comprensión lectora y como muestras representativas de la narrativa urbana peruana del S. XX.

Por esta razón, siempre se hacen actividades previas a la lectura (datos del autor, contexto sociocultural, comentarios sobre realidades relacionadas con el contenido de los textos; por ejemplo, ¿han comido alguna vez un Menchero? ¿Qué podría hacer para conseguirlo? Luego, se le hacen aclaraciones, preguntas y/o comentarios. Después, se plantea el análisis de la obra: Tema, comportamiento de los personajes, discursos desarrollados (social, político, religioso, etc.); se reconocen rasgos estilísticos del autor y se elabora un comentario final.

E28

- Se iniciaba con la contextualización: contexto socio-económico del Perú y sobre todo de la Lima de los años 50 y 60. Todo ello relacionado con los escritores o la literatura de esta generación (caacabistruva).
- Se dialogaba sobre el autor: datos importantes de su vida, ambientes en los cuales creció, características de su estilo como escritor, etc.
- Se leía el texto junto con los estudiantes (Por ejemplo, como de los cuentos): durante la lectura se iban formulando preguntas de nivel inferencial para que se pueda comprender situaciones específicas, actitudes, consecuencias, etc. Cuando se llegaba a la comprensión del contenido se trabajaba el nivel crítico, es decir, que los estudiantes ~~most~~ expresen su postura u opinión del tema desarrollado en la historia y de las actitudes de los personajes, de las motivaciones de ciertas conductas, etc. // Finalmente se trabajaba una producción escrita u oral a partir del texto. Ejm: un texto argumentativo, un cómic, etc.

Las competencias desarrolladas:

- Comparar la realidad presentada en el texto con su realidad.
- Analizar el contenido del texto a partir de preguntas de nivel inferencial.
- Emitir juicios de valor en relación a actitudes, situaciones, etc.
- Leer con pronunciación y entonación adecuadas.

E29

Trabajamos ambos como parte del Plan lector.

Se trabajó la lectura comprensiva, vocabulario, técnicas narrativas, y temas.

Se buscó trabajar la competencia lectora. Asimismo el aspecto narrativo (para trabajar luego el análisis de textos literarios).

E30

- Se trabajó con guías de lectura; estas se entregaban con una semana de anticipación y en clase se hablaba y conversaba acerca de la historia, los personajes, ambientación, contexto. Se incentivaba la participación.
- Se trabajaba además un pequeño vocabulario de diez palabras por cuento.

• También se organizaron "mini ferias" por salón en las cuales los alumnos podían mostrar en sus stands el trabajo que habían realizado como proyecto. Estos podían ser: videos de las historias interpretadas por ellos mismos, historietas, con ellos mismos como actores, álbumes con imágenes y partes de la historia, encuadernados y amarrados, cómics elaborados por ellos mismos, cuentos gigantes.

* Yo me enseño literatura, sino aptitud verbal y mi

objetivo era entre otros:

- 1 Incentivar el hábito de la lectura
- 2 Que las alumnas conozcan y valoren la obra de S. R. L.
- 3 El presentar historias que las alumnas puedan tomar como inspiración.
- 4 Desarrollar en las alumnas la capacidad de expresar sus ideas en las conversaciones.

E31

Motivación: Contarles una anécdota del autor o conversar sobre su vida.

- Conversar sobre el título de la lectura, leer fragmentos y ellos leen en su casa y luego la siguiente clase se les hace preguntas de reflexión sobre los hechos narrados.
- Preguntas del contenido y luego se les explica las Características de las obras de Pikeyro.
- Comentar el mensaje de la lectura y en otros casos si pueden cambiar el final.

E32

1. En algunas sesiones como motivación para iniciar un tema ("La generación del 50" - contexto histórico-social o Sociolingüística)
- con la finalidad de analizar la realidad en la que vivían muchos peruanos en aquella época.
2. Si era clase de lectura, el proceso era el siguiente:
(Previamente los alumnos adquirieron sus libros)
 - * Se motivaba con imágenes relacionadas al tema (para acercar a los alumnos a lo expresado en la obra)
 - * Se leía un cuento en clase (todos leían)
 - * Se turnaban para hacer la lectura oral
 - * El docente se detenía en los momentos necesarios para explicar algún momento que los alumnos no comprendían
 - * Al terminar se daban comentarios orales y se preguntaba (En algunos casos se generaban debates)
 - * Se entregaba una ficha de lectura.

E33

- Primer: Video = de un cuento de Ribeyro.
- Preguntas de reflexión sobre la conducta de sus personajes.

Question 6 : « Según usted, ¿qué textos de Ribeyro aparecen más a menudo en los manuales escolares? ¿Ha utilizado usted algún manual en particular (título, editorial, año, etc.)? »

E1

Empleamos el Texto de la Editorial Santillana. En él figuran fragmentos de cuentos de Ribeyro, muy poco material, en realidad. Nuestro uso de estos libros es auxiliar, complementario, para el análisis de textos recopilamos material de diversas fuentes y por distintos medios.

E2

Prefero no tener una editorial exclusiva, cada editorial plantea un orden y secuencia distintos.

E3

« Los gallinazos sin plumas », también « Alienación », son los que más aparecen en los manuales escolares.
Sí, utilicé un manual en particular « Comunicación » Ed. Santillana 2014 (hipervínculos), también « Cuentos de Ribeyro » Ed. SBS 2014.

E4

La palabra del Mudo, Gallinazos sin plumas, (es el más conocido tal vez)
No lo he utilizado por no enseñar en secundaria antes.

E5

Pas de réponse.

E6

LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS

SANTILLANA, NORMA

E7

Normalmente, no he utilizado manuales para Kibeyro, pero diría que los cuentos de la "Palabra del mundo" son los más usados ("Alienación", "de color modesto", "los gallinazos sin plumas", etc.)

E8

NO HE UTILIZADO MANUALES ESCOLARES.

E9

Cito que "Gallinazo sin plumas" y "El tonel de aceite".
No he usado ningún manual escolar.

E10

Nunca he usado un manual.

E11

Los cuentos de la Palabra del mundo: "De color modesto";
"Gallinazo sin y plumas"; "Espumate en el pitón".
No he usado manual escolar.

E12

Más a menudo aparecen "Alienación" y "los gallinazos sin plumas". Utilizo el libro de Comunicación 4. Editorial Santillana, 2013.

E13

La palabra del mudo o cuentos seleccionados de sus antologías.

E14

Los gallinazos sin plumas. Utilizo el libro de ed. Santillana

E15

No recuerdo. Uso libros de la institución donde trabajo que es preuniversitario por lo tanto la autoría es propia.

E16

El mundo para Julius

E17

Si pienso que no está muy difundida la obra de este escritor porque siempre los alumnos se acuerdan más del libro "Gallinazos sin Plumas"

E18

- Manual del indigenismo peruano

E19

- Los gallinazos sin plumas.
- La insignia
- La botella de chicha

E20

- Los gallinazos sin plumas.

E21

Cuentos: "Gallinazos sin plumas"
Novelas: "Cambio de guardia"
Manual de literatura de la academia "Trilce"
Editorial "Santillana."
Módulo de comprensión lectora MED.

E22

El banquete – Fragmentos de Alienación – Fragmentos de los Gallinazos sin plumas.
Santillana y otros manuales peruanos. Cualquiera que haya sido la editorial o el año, no recuerdo haber visto otros textos fuera de estos tres.
En los manuales franceses de 2de, 1ère y terminales, nunca vi textos de JRR.

E23

La insignia
Los gallinazos sin plumas
no.

E24

- Editorial.
ME ACUERDO ESPECIFICAMENTE DEL DIARIO EL COMERCIO, QUE HIZO UN EDITORIAL TOMANDO COMO EJEMPLO A Ribeyro, ¿Cómo desterrar la pobreza en el Perú y que beneficiados tienen los pobres? - Excelente

E25

Si con el texto Los gallinazos sin plumas en el módulo de comprensión lectora (MINEDU)

E26

- Aparecen cuentos como "La botella de chicha", "Los gallinazos sin plumas" y "Alienación".
- He utilizado material de actividades elaborado por los docentes que trabajan en la institución donde antes laboraba.
- La obra "La palabra del mudo" de Editorial Peisa y fuentes de consulta como páginas virtuales.
- "El perfil de la palabra: La obra de Julio Ramón Ribeyro" Pontificia Universidad Católica del Perú y Fondo de Cultura Económica.

E27

"Los gallinazos sin plumas"
"El Banquete"
"Los Mueñiques"
"La señorita Fátima"
"Alienación"
interiormente he utilizado los textos locales de Editorial Santillana; actualmente, trabajamos en antologías realizadas por el equipo de profesores.

E28

Aparecen más a menudo los cuentos como: "Los gallinazos sin plumas", "El Banquete", "Alienación", etc.
Por ejemplo, en los textos de los editoriales Santillana, Norma, San Marcos, etc.

E29

He trabajado más con los cuentos que aparecen en los tomos de La palabra del mudo. Editorial de Campodónico (Jaime Campodónico)

E30

✓ Los gallinazos sin plumas ✓ Alienación
✓ El banquete
✓ La insignia

* No he utilizado manuales, las guías que utilizo son elaboradas por mí mismo y contienen tipos de preguntas que evalúan: El reconocimiento de información, explícita e implícita, así como la parte valorativa o de opinión personal

E31

Los Gallinazos sin plumas, El profesor suplente, Al pie del Acañilado.

Si La palabra del mudo. Editorial Peisa año 1973
Producido por el comercio

Los geniecillos Dominicales: Editorial Peisa 2001
Publicado por el comercio

E32

- " Los gallinazos sin plumas "
- " El banquete "
- " Prosas apátridas "

E33

- Alienación.
-

Libros que seico El Comercio.

Question 7 : « ¿Considera usted que la obra de Ribeyro representa la identidad peruana o la peruanidad? Si la respuesta es sí, ¿qué aspectos de la identidad peruana representa Ribeyro y por qué? Si la respuesta es no, ¿por qué motivos piensa usted que Ribeyro no es representativo? »

E1

Sí, pero tomando en cuenta que la diversidad entre los peruanos representa, quizás, lo único que realmente nos hermana a fondo y sin problemas.
Ribeyro representa, creo, en muchos sentidos, una posibilidad: proponer una sensibilidad y un humor -producto, digamos, bien peruano- para las más diferentes situaciones.

E2

Ribeyro es un autor que muestra tradiciones y costumbres del actual peruano (claro, situado en su contexto) brinda la capacidad de análisis del comportamiento.

Bajo la idea de peruanidad, podríamos decir que en sus cuentos muestra costumbres y tradiciones orales locales, ello facilita el conocimiento de la cultura.

E3

Sí, por ejemplo en algunos cuentos como los "gallinazos sin plumas", muestra la pobreza del Perú.
También los cambios de lo rural a lo urbano.
Las migraciones, el racismo entre compatriotas, etc.

E4

Creo que la identidad peruana, con sus contrastes y sus bemoles. Muestra mucho de lo que se vivió y sintió como país a través de sus personajes.

E5

Sí, representa la identidad Panameña en el aspecto socio-cultural porque nos da a entender cómo vivía en nuestro país por los años 50.

E6

Sí. LA INSEGURIDAD, LOS COMPLEJOS, PREJUICIOS DEL PERUANO PROMEDIO, EL DE LA CLASE MEDIA A BAJA.

E7

En cierta manera sí, pues representa los avatares de la clase media y baja de la sociedad. Sin embargo, tiene algunas limitaciones. No ve con profundidad el alma indígena, ni el mundo rural. Es muy urbano. Por otro lado, ya el tiempo va obrando un efecto desfasador con la realidad actual de los jóvenes.

E8

SÍ, NOS MUESTRA LA MARGINACIÓN SOCIAL DE LA SOCIEDAD LIMENA,

E9

Algunos aspectos de ella, sí. Aborda algunos caracteres urbano-marginales y, a partir de ello, representa a parte de la identidad panameña: su idiosincrasia, sobre todo.

E10

No considero que represente la identidad, pero sí una clase social importante. Muchos de los personajes de Ribeyro son extranjeros, y no creo que eso represente la identidad peruana.

E11

Sí, por los hombres y mujeres de una parte del Perú, los oprimidos, los que no pueden opinar, los relegados, los minimizados.

E12

En general se podría decir que sí representa la identidad de los peruanos o por lo menos una gran parte de la población urbana de la capital; porque muchas de los personajes y las vivencias o situaciones que les acontecen son propias de la urbe o capital limeña.

También habría que resaltar que el cuento Alienación representa una característica que es común denominador de los pobladores peruanos que es el sentimiento de inferioridad que sienten frente a personas de otra procedencia por el profundo racismo, discriminación y sentimiento de inferioridad que arrastran desde siglos atrás.

E13

Sí, representa rasgos de la idiosincrasia urbana, principalmente. Trabaja en distintas clases sociales.

E14

Pienso que sí representa la identidad peruana porque sus textos no están alejados de la realidad peruana, parte de la realidad y no se aleja de ella cuando escribe. Es un autor plenamente consciente de su realidad, pocos como él han tenido una producción literaria de tan alto nivel. Sus cuentos son de calidad, por las técnicas narrativas y por la conexión con la realidad.

E15

No, porque simplemente resalta un aspecto de la realidad tal cual es, no identifica a Todas las clases sociales, su esencia, los motivos por el que viven o actúan de tal o cual forma, es una visión incompleto de la realidad enfocada en un aspecto según la corriente literaria de la época.

E16

Si la obra literaria de Ribeyro está relacionada con las costumbres e idiosincrasia del ciudadano peruano, lo menciona al detalle en sus cuentos.

E17

Si, pienso que muestra la identificación con nuestra realidad peruana, pobreza de las zonas menos favorecidas y el poco conocimiento que poseen algunos sectores de nuestra población.

E18

Pienso que sí, ya que en su obra muestra la vida indígena del hombre peruano.

E19

La zona Urbana. Es uno de los tipos esenciales peruanos.

E20

La zona Urbana, el mejor cuento de identidad peruana.

E21

Pienso que sí, porque en la mayoría de mis cuentos hace referencia a las personas (marginados) que están privados de la palabra, los olvidados los condenados a una existencia sin tener la oportunidad de ser escuchados. Y este es un problema que aún está vigente en el Perú.

E22

Yo no hablaría de peruanidad. En cuanto a lo de identidad peruana creo que su logro es mostrar a personajes desarraigados en busca de su identidad: quieren ser otros y mayormente, no lo logran. Sueñan pero no se esfuerzan en conseguir. En dichos casos quizás el logro sea retratar cierta "pasividad". Creo que también supo representar con algunos personajes el "criollismo" en su peor aspecto. Pero en regla general, su abanico social, reducido al ámbito urbano, enfoca mucho más la expresión de rasgos negativos que la de rasgos positivos de la identidad peruana.

E23

Si.

- Su cultura de la población de bajos recursos.
- Resalta la realidad de las clases inferiores.

E24

Es inaudito decir que NO.
Hoy una gran realidad de la pobreza, los cuales no tienen espacios para su desarrollo. El olvido y la marginación.

E25

Sí en el aspecto social cultural.

E26

Sí, a pesar de que en varios cuentos apela a la opinión del lector, hace también un reclamo a la crisis de identidad peruana, un ejemplo claro es el cuento "Alienación" donde un jovenato a medida que va creciendo el proceso de maduración es lento debido a los factores externos de rechazo a su apariencia.

No se puede dejar de lado que en historias como "El banquete" muestra a personajes que a través de sus defectos e ingenuidad capturan el interés del lector por la rápida identificación con la sociedad, prestándose a una crítica aguda sin llegar a lo mordaz, reconociendo la parte positiva a través de las dificultades.

E27

Más que la identidad peruana, representa la identidad limeña. A través de sus relatos nos plantea todo el conflicto existencial de los habitantes de la capital (preferentemente) y como se visión del mundo lo acompaña en el hogar, en la situación en la que se encuentre.
claro, hay historias

E28

Si considero que Ribeyro representa de alguna manera nuestra identidad pues la mayoría de sus cuentos están ambientados en el Perú, sobre todo en la ciudad, y reflejan de cierta forma la realidad de épocas, con sus características, costumbres, clases sociales, etc., de nuestro país, que aunque todas las historias pasen por un proceso de ficionalización ^(la mayoría) parten o tienen algún aspecto de nuestra gente o país.

Además, Ribeyro es nuestro mejor representante en la cuentística, es decir, su contribución a este género fue muy valiosa, y es necesario enseñarle a nuestros estudiantes a valorarla.

E29

En cierto modo sí puede retratar sectores de Lima (clase media) así como la clase marginada de las urbes. (y ahí se pueden observar su forma de pensar, prejuicios, dilemas, etc)

E30

✓ Sí, aunque estos aspectos no sean necesariamente los positivos

- ✓ El racismo
- ✓ La desigualdad
- ✓ El abuso infantil
- ✓ La corrupción
- ✓ Envidia

E31

Creo que es la identidad peruana ya que los personajes descritos son de la vida cotidiana uno lee sus libros y los encuentra en el camino, no hay diferencia ni exageración en sus relatos.

E32

Representa más en gran medida el reflejo de una parte de nuestra identidad que es el modo de vida del ciudadano y el migrante.

E33

Pienso que representa una sociedad racista, en algunos de los personajes, hay crítica social en sus cuentos. Una crítica eloria, una crítica alucinada. Deseos de no ser visto.

Question 8 : « En su enseñanza, ¿ha utilizado algún personaje de Ribeyro como contraejemplo de un comportamiento moralmente incorrecto? »

E1

A menudo empleamos algunos personajes de Ribeyro como ejemplos de "lo humano" en nuestra realidad.

E2

NO recuerdo haber captado un personaje. las fichas de Trabajo que brindo, le dan libertad a la alumna para elegir su propio personaje a elegir o analizar.

E3

Sí, por ejemplo "Roberto", protagonista de "Alienación", ya que como el nombre lo indica, era una persona alienada, en varios sentidos.

E4

Pas de réponse.

E5

Pas de réponse.

E6

Sí. ROBERTO LÓPEZ DE ALIENACIÓN. SANTOS DE GALLINAZOS SIN PLUMAS.

E7

Sí, claro. Varios. Desde "Queca" en "Alienación", por el tema de la discriminación, hasta los fracasos de Pablo Saldaña ("Explicaciones a un Cabo de Servicios") o las malas intenciones de Felipe Santos (en "La tela de araña").

E8

SÍ, EL PERSONAJE DE QUECA (ALIENACIÓN), ALFREDO (COLOR MODESTO)

E9

No oriento mi intención en ese sentido. Un buen escritor, como Ribeyro, no juzga; simplemente presenta una realidad, interpreta el mundo y la vida. No me gusta usar la literatura como elemento o instrumento moralizante.

E10

Sí, en el caso de Bobby, por ejemplo, que renuncia a su identidad por convertirse en algo que no es

E11

No. Siempre he encontrado al personaje en propia enseñanza.

E12

No, pero el personaje de Roberto López como símbolo del sentimiento de inferioridad que caracteriza al peruano.

E13

Sí, hay estereotipos que pueden plantearse a manera de contraejemplo.

E14

El abuelo de « Los gallinazos sin plumas ».

E15

A Don memo de "Tristes querillas en la vieja quinta" y a doña Pancha.

E16

En los libros de consulta del MED-1º y 2º no se consideran a J. R. Ribeyro. Hace varios años que no leemos con los estudiantes los textos de Ribeyro.

E17

No he podido porque dentro de la programación de este año estoy enseñando grados menores.

E18

- Algunas veces.

E19

Muchos

E20

Varios

E21

En algunas ocasiones he utilizado a los personajes del cuento "Los Gallinazos sin Plumas" para mostrar la forma como actuaba el abuelo "Don Santos" con sus nietos Efraim y Enrique, debido a que no le interesaba la salud de sus nietos y tan solo ve en el cerdo a su futura fortuna. Aquí se presenta un tema vigente en nuestro país, el desamparo de la niñez.

E22

No recuerdo.

E23

Si en el texto "Gallinazos sin plumas" el abuelo que explota a sus nietos.

E24

Todos los personajes son dignos de utilizarlos y enseñarlos, porque conlleva a reflexionar la humildad que debe existir en la persona.

E25

En la obra Los gallinazos sin plumas, un contrageinco el abuelo de la chica porque la explota y maltrata.

E26

Sí, por ejemplo en "Los gallinazos sin plumas", a pesar de que la crítica es evidente al personaje del abuelo como hombre explotador, ejemplo de una sociedad en decadencia de valores y principios, la visión del personaje es distinta a lo correctamente señalado por nosotros, ya que para él, su actuar no es erróneo, sino justificado en su afán de lucro y subsistencia, representando a una comunidad capitalista con afán de lucro justificándose con poder sobrevivir, tomando en cuenta la ley del más fuerte, victimizando a dos niños inocentes.

E27

En "Los gallinazos sin plumas" la conducta solidaria de uno de los humanos resalta frente al egoísmo del abuelo.

En general, los cuentos de Ribeyro permiten un análisis completo del comportamiento humano que nos permite reconocer aspectos positivos y negativos.

E28

Los personajes de las obras de Ribeyro, y sobre todo de sus cuentos, son personajes muy humanos como todos los personajes de la narrativa desarrollada a partir de la década del 50, con virtudes y con defectos, y aunque los protagonistas de sus historias muestran de forma más clara algún antivalor o conducta considerada moralmente como inadecuada (racismo, conformismo, corrupción, etc) son precisamente a través de las consecuencias que les traen estos antivalores o conductas a los personajes, que se puede hacer reflexionar a los alumnos el porqué hacer o no hacer ciertas cosas o por qué no se debe actuar así.

E29

Sí, por ejemplo al abuelo de "Gallinazos sin plumas" que puede usarse como un estereotipo de alguien egoísta, avaricioso, falta de amor.

E30

✓ Sí, por ejemplo Don Fernando de El Banquete, quien buscaba ascender, política, social y económicamente no en base de su esfuerzo sino haciendo de sus influencias.

✓ El abuelo del cuento "Los gallinazos sin plumas", por abusivo

* Después de leer algún cuento la pregunta era: ¿creen que en nuestro medio haya gente así?

E31

Si los niños de los gallineros sin plumas y su abuelo Don Santos que siempre los maltrataba.

El Relato del Profesor Suplente: Matías Palomino y sus inuedos
El Banquete.

E32

- El abuso y la explotación de niños en "Los gallineros sin plumas", el abandono
- El avilamiento en "El Banquete"
- "Alienación" (Racismo)

E33

Do Santos encarna al despiadado explotador de "Los gallineros sin plumas".

Question 9 : « Según usted, ¿podrían sus alumnos identificarse con los personajes o las situaciones que aparecen en la obra de Ribeyro? »

E1

Sí. En efecto, pese a los cambios de épocas recientes, aquello que da a la obra de Ribeyro el valor de universal, la hace también cercana a los alumnos.

E2

Sí, brinda personajes descritos con detalle en el actuar, lo cual le brinda al alumno herramientas de comparación.

E3

Sí, sobre todo ellas que son adolescentes, pueden ser muy alienadas en ciertos aspectos, en el caso del cuento "Alienación".

E4

Sí, con un buen análisis, no de las figuras tal como se presentan externamente; si no a través de sus conflictos y problemas que muchas siguen presentándose hoy a veces bajo diferentes denominaciones pero siguen vigentes.

E5

Pas de réponse.

E6

EVENTUALMENTE CON ALGUNAS ACTITUDES, PUES LA MAYORÍA DE SUS PERSONAJES NO TERMINAN SIENDO UN MODELO PERFECTO. COMO EN LA VIDA. TIENEN SUS VIRTUDES Y DEFECTOS.

E7

Lo hacen parcialmente, pues muchos son perdedores o fracasado. Más que identificación hablaría de empatía o ponerse en su lugar. Eso se logra con más claridad.

E8

SÍ, PORQUE MUCHAS VECES SE SIENTEN DISLADOS Y RECHAZADOS POR LA SOCIEDAD.

E9

No. Pertenecen a un grupo socio económico diferente al de los personajes de Ribeiro. Quizá con alguno; pero en general, no.

E10

No, debido a que los alumnos pertenecen a una clase social alta. Pero sí se sienten atraídos hacia esos libros.

E11

Antes sí, ahora los ven lejanos. No se identifican como en los años '80.

E12

Sí definitivamente, sobre todo los que son más cercanos a su contexto.

E13

Algunas veces.

E14

Sí.

E15

Definitivamente, sí.

E16

Sí, por las características, ^{y espacio} que representan los personajes.

E17

Si porque en cada uno de nosotros hay siempre caracteres que han sido plasmados por los autores en sus obras la modestia, el orgullo y el afán de prevalecer sobre otras personas

E18

- El 30% que tienen familia de provincia, son los que más se identifican con ello.

E19

Claro, muchos

E20

Claro

E21

Pienso que sí,

E22

Los alumnos que tuve pertenecían a una clase acomodada sin comparación alguna con los protagonistas de los textos que aparecían en los manuales escolares. La identificación a nivel social habría sido muy difícil pero creo que sí era fácil que se identificaran con algunas situaciones y sobre todo sentimientos

E23

Sí

E24

Por supuesto que sí, quizá no se identificaran con la pobreza material, pero sí con la cotidiana, por eso es necesario explicarle el contraste de todo ello.

E25

Si en Gallineros sin plumas se ve así como se chicanearon buscando alimento para el cerdo, esto chicanearon mucho buscando chatarra para venderla y tener algo de dinero.

E26

Sí, ya que lo enriquecedor de Ribeyro es eso, traer problemas cotidianos a manera de un reclamo, muchas veces explícito, posicionando a muchos personajes como víctima de las circunstancias.
Por ejemplo en el cuento "La botella y los hombres", finaliza con el reencuentro de un padre con su hijo, reafirmando la decepción del muchacho por tener un padre irresponsable y violento; sin embargo agradece el haberse alejado de él para no haber imitado su conducta.

E27

Si, en la percepción, que tienen algunos personajes sobre la realidad. "La Jactilla de Pa. ejemplo; en el cuento "La Jactilla de Quella" se podrían identificar con la necesidad que siente el personaje por no descubrir su falta (el cambio de contenido de la Jactilla) que lo lleve al engaño.

E28

No en su totalidad pero sí con ciertas conductas, defectos o virtudes. Por ejemplo, con Bobby (Bob) de Alienación, es su deseo por ser diferente, con otro color de cabello, de otro color de piel, similar a alguien de otro país, etc. ya que a esa edad le dan mucha importancia al aspecto físico y a la apariencia.

E29

Sí, porque los retrata desde una perspectiva profunda, explica sus motivaciones, valores, etc.

E30

Yo creo que sí, de hecho cuando leíamos "Solo para fumadores" algunos podrían identificarse con la ansiedad que en ocasiones genera el dejar algo que se nos ha hecho necesario, no necesariamente el cigarrillo, podría ser la internet, el uso de celulares, etc.

E31

Puede ser que sí, la verdad nunca pregunté sobre este hecho.

E32

En algunas obras como en "La botella de chicha" que muestra la picardía al resolver un problema.

E33

(Si) con Roberto López de "Alfonso".
(Si) con Efraim y Enrique de "La Gallinaza
un pluma".

Question 10: « Según usted, ¿por qué es importante que Ribeyro sea enseñado en el colegio? »

E1

Por la enorme calidad de su obra. Por su gran valor como representación de una realidad viva. Por la importancia de su visión de lo humano en nuestra sociedad. Porque es un gran ejemplo de figura representativa (de su tierra, para el mundo). Porque su obra forma parte de un patrimonio que es necesario conocer bien y valorar.

E2

Muestra una perspectiva basada en tradiciones, cita algunos ejemplos prácticos.

E3

Porque así como él nos muestra algunos aspectos del Perú de aquel entonces, podemos analizar al mismo tiempo la historia de nuestro País. Como el cambio de lo rural a lo urbano, la migraciones, el racismo, etc. Además como otros escritores nos deja en ciertos aspectos, enseñanzas.

E4

Sí, creo que guarda la línea de muchos autores peruanos y presenta la realidad. No puedo encontrar algún motivo especial para darle mayor atención.

E5

primero porque como peruanos debemos conocer y valorar lo nuestro y una forma de conocerlo es intentando conocer a otros, de poco que uno aprende.

en sus novelas y cuentos nos da a conocer nuestra realidad como peruanos de como, eran tratados los peruanos.

E6

AYUDA A LOS ALUMNOS, SOBRETUDO DE LA ZONA EN LA QUE TRABAJA, A UBICARSE EN EL CONTEXTO Y APRENDER DE LOS ERRORES DE PERSONAJES QUE TIENEN MUCHO EN COMÚN CON LA VIDA MISMA

E7

No sólo por ser un referente importante de la literatura peruana, sino por dos motivos:

- la temática se presta para tratar temas que persisten en la vida del país (y del mundo, en algunas cosas).
- las técnicas permiten explorar aspectos literarios (como el juego de narradores, vínculos entre símbolos y temas tratados).

E8

ES UN ESCRITOR PERUANO QUE NOJ ACERCA A LA REALIDAD UJENJA.

E9

Permite comprender a un extracto significativo de la sociedad peruana a partir de ello, al Perú.
Oficiza bien al lenguaje: es un artista.

E10

Porque pueden ser entendidos por los alumnos, son
textos muy buenos + pueden acercarse a ciertas
problemáticas sociales.

E11

Porque es el mejor representante del
cuento urbano peruano en Latinoamérica.

E12

Pas de réponse.

E13

Es un autor representativo del Perú, es un escritor de calidad con un estilo muy peculiar; en sus obras, refleja la idiosincrasia del Perú y hace una crítica social.

E14

Porque representa a uno de los mejores cuentistas peruanos.

E15

Creo que tanto Ribeyro como otros escritores peruanos
deben ser enseñados en las instituciones debido
a la corriente que representa "Realismo", este
movimiento describe la realidad del Perú en
algunos aspectos sociales de forma directa,

Personalmente, creo que está bien mostrar la
realidad pero eso depende de la etapa en
que se enmarca el autor, no todos serían realistas
algunos incursionaron en diversas corrientes a él
le tocó ésa..

E16

Considero que sí deben los estudiantes leer las obras literarias de Ribeyro, primero porque es un escritor peruano, porque presenta un léxico para el nivel secundario, porque representa en cada obra a las clases sociales del país.

E17

Porque como él hay muchos escritores que no son conocidos porque a las personas les gusta leer más de escritores extranjeros, que sin quitarles el mérito que se merecen, lograr fijar la atención más en ellos que en nuestros compatriotas.

E18

- Porque al igual que muchos autores refleja en sus obras la identidad del hombre peruano.

E19

- Por ser literario peruano
- Uno de los mejores escritores peruanos.
- Buena literatura.

E20

- Por ser uno de los mejores escritores
- Por su Literatura

E21

Ribeyro dice que escribir es conversar con el lector, entonces pienso que es importante enseñar a Ribeyro para que la nueva generación de jóvenes puedan hacer algo para evitar que existan personas marginadas.

E22

A nivel literario es un excelente cuentista y retratista de caracteres y comportamientos. Pienso también que, a nivel de los colegios públicos, un cuento que describe una realidad conocida y permite reconocerse o reconocer el entorno puede despertar el interés por la lectura y para alumnos que pertenecen a otros estratos sociales es una forma de darles a ver otra realidad que, pese al tiempo, sigue vigente.

E23

Por la calidad de sus obras, su narrativa es muy rica, expuso la realidad de las clases bajas del Perú.

E24

Porque para mí es el representante de la identidad peruana.

E25

Porque resalta la nacionalidad nacional, sus obras son de gran relevancia.

E26

Es importante porque es considerado uno de los mejores cuentistas hispanoamericanos; atrapa con sus historias, a pesar de una visión pesimista de un sujeto solo atrapado y arrastrado a un triste destino, sin perder la esperanza en la continua lucha por surgir.

E27

Mutualmente por 2 cosas.

- ① Por su calidad literaria (técnica narrativa) que permite conocer el género y analizar sus personajes y ambientes.
- ② Por la visión del comportamiento individual y social que se plantea en su obra que permite analizar problemas reales como: discriminación, injusticia, falsedad, etc.

E28

Es importante que enseñemos a valorar a nuestros estudiantes nuestra literatura, es decir, que conozcan que tenemos una contribución literaria digna para ser leída, analizada y disfrutada. Como lo es la obra de Ribeyro, que con un estilo sencillo es capaz de presentar un mundo rico que parten de pequeñas tragedias personales o cotidianas para desarrollar temas diversos e interesantes por analizar, reflexionar y relacionar con diferentes realidades y posturas; el racismo, la migración del campo a la ciudad, los rezagos de una alma deseosa por conservar las costumbres coloniales, la corrupción, el fracaso, etc. Además de lograr que los estudiantes descubran o infieran

E29

Por la humanidad con que retrata situaciones y personajes modernos, además del estilo sencillo y el ^{dominio en} uso de la técnica. por ejemplo en los tomos de La palabra del mudo (se retrata lo urbano) donde también, junto al drama, se trabaja el humor.

E30

Porque muestra varias caras de nuestra sociedad, las que se mantienen vigentes a pesar de que los tiempos hayan cambiado.

E31

- Por la forma que tiene de narrar, sus monólogos y las descripciones hacen que los que leen sus libros se sientan enganchados con los personajes y lo que les sucede, de la misma manera los finales de sus obras, sorpresivos.
- Los temas tratados en sus cuentos y novelas nos revelan la realidad del país y por consiguiente de las personas sus ambiciones, miedos, hipocresía, ganas de superación etc.

Sugerencia: Primero los profesores deben leer lo que mandan leer para que tengan la idea bien formada y puedan guiar a sus alumnos.

E32

Refleja la evolución del hombre ciudadano y el migrante en la urbe limeña; analiza su problemática (sentimientos de fracaso, soledad, racismo, costumbres que arraigamos de la colonia y que son perjudiciales)

- Incentra la lectura, es extremadamente atrayente por el modo de narrar, además de la serie de rasgos que va mostrando: personajes, conductas, comportamientos, lugares, ironías y los motivos que contrastan 2 realidades que se contraponen como presencia de una realidad.
- Por que es uno de los ⁴ fundadores del microrrelato que resume o fusiona muchos

B1.3. Classes du secondaire privé et public dans lesquelles Ribeyro est enseigné selon les enseignants

	3 ^{ero}	4 ^{to}	5 ^{to}	6 ^{to}	1 ^{ero}	2 ^{do}	3 ^{ero}	4 ^{to}	5 ^{to}	B1	B2
E1				X	X	X	X	X	X		
E2								X			
E3						X		X			
E4											
E5											
E6								X			
E7						X	X	X	X		
E8						X	X				
E9							X				
E10					X		X				
E11						X	X	X		X	
E12								X			
E13						X	X	X	X		
E14					X			X			
E15					X			X			
E16						X		X			
E17					X	X					
E18								X			
E19							X	X	X		
E20							X	X			
E21								X	X		
E22					X	X	X	X	X	X	X
E23					X	X		X			
E24						X					
E25						X	X	X	X		
E26							X	X			
E27					X	X	X	X	X		
E28								X			
E29						X	X				
E30							X	X	X		
E31					X	X	X	X	X		
E32					X	X	X	X	X		
E33					X						
Proportion /33	0	0	0	1	11	16	17	24	11	2	1
%	0%	0%	0%	3%	33,3%	48,5%	51,5%	72,7%	33,3%	6%	3%

Note : Les enseignants sondés, qu'ils travaillent dans le système public ou privé, enseignent l'œuvre de Ribeyro à tous les niveaux du secondaire, notamment en « 4^{to} de secundaria » (72,7%). Précisons que certains enseignants l'ont enseignée à partir du primaire (« 3^{ero}, 4^{to}, 5^{to}, 6^{to} de primaria ») et que d'autres le font pendant les deux années du baccalauréat international (B1 et B2) dans certains lycées privés de Lima.

B1.4. Classes du secondaire privé et public dans lesquelles Ribeyro devrait être enseigné selon les enseignants

	3 ^{ero}	4 ^{to}	5 ^{to}	6 ^{to}	1 ^{ero}	2 ^{do}	3 ^{ero}	4 ^{to}	5 ^{to}	B1	B2
E1				X							
E2						X					
E3					X						
E4					X						
E5			X								
E6							X				
E7							X				
E8						X					
E9						X					
E10					X						
E11						X					
E12					X						
E13						X					
E14					X						
E15				X							
E16					X						
E17	X										
E18	X										
E19					X						
E20					X						
E21								X			
E22											
E23					X						
E24		X									
E25					X						
E26							X				
E27					X						
E28							X				
E29						X					
E30					X						
E31				X							
E32				X							
E33					X						
Proportion /33	2	1	1	4	13	6	4	1	0	0	0
%	6%	3%	3%	12,1%	39,4%	18,2%	12,1%	3%	0%	0%	0%

Note : Les enseignants sondés, qu'ils travaillent dans le système public ou privé, considèrent que l'on devrait enseigner l'œuvre de JRR pendant le secondaire, notamment en « 1^{ro} de secundaria » (39,4%) et « 2^{do} de secundaria » (18,2%).

B1.5. Textes les plus enseignés de Ribeyro dans le système public et privé selon les enseignants

Corpus	Proportion/33	Total %
Nouvelles		
« Los gallinazos sin plumas »	13	39,4
« Alienación »	7	21,2
« El profesor suplente »	4	12,1
« El banquete »	4	12,1
« Las botellas y los hombres »	3	9,1
« La insignia »	3	9,1
« Por las azoteas »	2	6
« Tristes querellas en la vieja quinta »	2	6
« Una aventura nocturna »	2	6
« El maestro Berenson »	1	3
« Los merengues »	1	3
« Espumante en el sótano »	1	3
« De color modesto »	1	3
« Fénix »	1	3
« Un domingo cualquiera »	1	3
« Doblaje »	1	3
« El próximo mes me niveló »	1	3
« Al pie del acantilado »	1	3
« Silvio en el Rosedal »	1	3
« Solo para fumadores »	1	3
« La botella de chicha »	1	3
Anthologies		
<i>La palabra del mudo</i>	19	57,6
<i>Relatos santacrucinos</i>	1	3
Romans		
<i>Crónica de San Gabriel</i>	2	6
<i>Los geniecillos dominicales</i>	2	6
Prose spéculative / Journal		
<i>Prosas apátridas</i>	3	9,1
<i>La tentación del fracaso</i>	1	3

Note : Les enseignants du système public et privé privilégient globalement le même corpus ; à l'intérieur de celui-ci, une nette préférence se dégage pour le récit court néoréaliste « Los gallinazos sin plumas » (39,4%).

B1.6. Textes les plus fréquents dans les manuels scolaires utilisés dans le système public et privé par les enseignants

Corpus	Proportion /33	Total %
Nouvelles		
« Los gallinazos sin plumas »	21	63,6
« Alienación »	9	27,3
« El banquete »	5	15,1
« La insignia »	3	9,1
« De color modesto »	2	6
« La botella de chicha »	2	6
« El profesor suplente »	1	3
« Los merengues »	1	3
« Espumante en el sótano »	1	3
« Al pie del acantilado »	1	3
« El tonel de aceite »	1	3
« La señorita Fabiola »	1	3
Anthologies		
<i>La palabra del mudo</i>	5	15,1
Romans		
<i>Los geniecillos dominicales</i>	1	3
<i>Cambio de guardia</i>	1	3
Prose spéculative / Journal		
<i>Prosas apátridas</i>	1	3

Note : Le corpus dominé par le récit court néoréaliste « Los gallinazos sin plumas », que les enseignants du système public et privé utilisent en cours, est conforté par un choix similaire dans les manuels scolaires (63,6%).

B1.7. Manuels scolaires les plus utilisés par les enseignants du système public et privé pour l'enseignement de Ribeyro

	Ed. Santillana	Ed. SBS	Ed. Norma	MINEDU	Ed. Academia Trilce	Corpus fictionne I	Autres (El Comercio, critiques, etc.)	Divers	Aucun
E1	X							X	
E2								X	
E3	X	X							
E4									X
E5									
E6	X		X						
E7									X
E8									X
E9									X
E10									X
E11						X			
E12	X								
E13						X			
E14	X								
E15							X		
E16									
E17									
E18									
E19									
E20									
E21	X			X	X				
E22	X								
E23									X
E24									
E25				X					
E26						X	X		
E27	X								
E28	X		X				X		
E29						X			
E30									X
E31						X			
E32									
E33							X		
Proportion /33	9	1	2	2	1	5	4	2	7
%	27,3	3	6	6	3	15,1	12,1	6	21,2

Note : Les manuels scolaires les plus utilisés par les enseignants pour l'enseignement de Ribeyro appartiennent à la maison d'édition Santillana (27,3%).

B1.8. Tendance des élèves du système public et privé à s'identifier avec l'œuvre de Ribeyro selon les enseignants¹

	Oui	Exemples	Non	Exemples
Public	7/8 (87,5%)	<p>« Quizá no se identificarán con la pobreza material pero sí con la espiritual. » (E24)</p> <p>« En “Gallinazos sin plumas” [<i>sic</i>], así como esos chicos buscaban alimento para el cerdo, estos chicos muchas veces buscan chatarra para venderla y tener algo de dinero. » (E25)</p> <p>« Ayuda a los alumnos, sobre todo en la zona en la que trabajo, a ubicarse en el contexto y a aprender de los errores de personajes que tienen mucho en común con la vida misma. » (E6)</p>	—	—
Privé	19/25 (76%)	« El 30% que tienen [<i>sic</i>] familia de provincia son los que más se identifican con ello » (E18)	6/25 (24%)	<p>« Pertenecen a un grupo socioeconómico diferente al de los personajes de Ribeyro. » (E9)</p> <p>« No, debido a que los alumnos pertenecen a una clase social alta. » (E10)</p> <p>« Los alumnos que tuve pertenecían a una clase acomodada sin comparación alguna con los protagonistas de los textos que aparecían en manuales escolares. La identificación social habría sido muy difícil [...] » (E22)</p> <p>« Pienso también que, a nivel de los colegios públicos, un cuento que describe una realidad conocida y permite reconocerse o reconocer el entorno puede despertar interés por la lectura y para los alumnos que pertenecen a otros estratos sociales es una forma de darles a ver otra realidad que, pese al tiempo, sigue vigente » (E22)</p>

¹ Note : Si nous avons observé que 76% des enseignants du privé affirment l'existence d'une identification sociale de leurs élèves avec la dominante (néo)réaliste et que seulement 24% la nient, c'est parce que nous avons comptabilisé aussi les réponses affirmatives qui s'appuyaient sur des arguments d'ordre psychologique dans la mesure où la question que nous avons posée était ouverte (« Según usted, ¿podrían sus alumnos identificarse con los personajes o las situaciones que aparecen en la obra de Ribeyro? »).

B1.9. Tendencia à opérer un retour critique sur les problèmes de la réalité dans laquelle vivent les élèves à partir de l'œuvre Ribeyro

		Exemples
Public	3/8 (37,5%)	<p>« Últimamente leímos “Alienación” para tomar en cuenta los valores y antivalores de sus personajes. [...] Se preguntó de qué manera nos alienamos. [...] Valoración de cada personaje y su relación con nuestra realidad » (E6)</p> <p>« Que lean y comprendan textos de su realidad con escenas reales » (E23)</p> <p>« Mayormente los textos estaban en análisis y comentarios [<i>sic</i>], porque presentan una realidad latente de nuestro Perú visualizado en lo que presenta el autor » (E24)</p>
Privé	12/25 (48%)	<p>« [...] hemos usado textos suyos para lograr aprendizajes [<i>sic</i>] sobre [...] estereotipos » (E1)</p> <p>« Por su gran valor como representación de una realidad viva » (E1)</p> <p>« Por ser nuestra institución educativa evangelizadora, también reconocemos los valores y antivalores de los cuentos » (E3)</p> <p>« La temática se presta para tratar temas que persisten en la vida del país. » (E7)</p> <p>« En tercero, analizábamos la problemática social » (E10)</p> <p>« [...] se conversa sobre las primeras impresiones que ha causado en los alumnos y si la temática les resulta vigente [...] relacionándola con la problemática actual de la ciudad en que viven » (E12)</p> <p>« [...] refleja la idiosincrasia del Perú y hace una crítica social » (E13)</p> <p>« Competencias a desarrollar : criticar las conductas sociales » (E15)</p> <p>« [...] buscaba que pudieran identificar la realidad que existe en nuestro país de muchos peruanos que no tienen la oportunidad de alzar su voz y reclamar sus derechos » (E17)</p> <p>« Seleccionaba [...] aquellos textos que ayuden a los alumnos a obtener una enseñanza a través de las situaciones adversas en las que se presentan los personajes » (E26)</p> <p>« [...] siempre se hacen [...] comentarios sobre las realidades relacionadas con el contenido de los textos; por ejemplo, ¿han comido alguna vez un merengue ? ¿ qué podrías hacer para conseguirlo ? » (E27)</p> <p>« Las competencias desarrolladas : confrontar la realidad presentada en el texto con su realidad [...] ; emitir juicios de valor en relación a actividades, situaciones, etc. » (E28)</p> <p>« [permite] desarrollar temas diversos e interesantes por analizar, reflexionar y relacionar con diferentes realidades y posturas: el racismo, la migración del campo a la ciudad, los rezagos de una Lima deseosa por conservar las costumbres coloniales, la corrupción, el fracaso, etc. » (E28)</p> <p>« Porque muestra varias caras de nuestra sociedad, las que se mantienen vigentes a pesar de que los tiempos hayan cambiado » (E30)</p> <p>« Comentar el mensaje de la lectura » (E31)</p> <p>« Los temas tratados en sus cuentos y novelas nos revelan la realidad del país y por consiguiente de las personas [:] sus ambiciones, miedos, hipocresía, ganas de superación, etc. » (E31)</p> <p>« Preguntas de reflexión sobre la conducta de sus personajes » (E33)</p>

B1.10. Tendance à utiliser des contre-exemples tirés de l'œuvre qui contribuent à l'éducation progressiste des élèves

	Oui	Exemples	Non	Exemples
Public	7/8 (87,5%)	<p>« Roberto López de “Alienación”. Santos de “Gallinazos sin plumas” [sic] » (E6)</p> <p>« En algunas ocasiones he utilizado a los personajes del cuento “Los Gallinazos sin plumas” para mostrar la forma como actuaba el abuelo Don Santos con sus nietos Efraín y Enrique, debido a que no le interesaba la salud de sus nietos y tan sólo ve en el cerdo a su futura fortuna. Aquí se presenta un tema vigente en nuestro país, el desamparo de la niñez. » (E21)</p> <p>« Sí, en el texto “Los Gallinazos sin plumas” el abuelo que explota a sus nietos. » (E23)</p> <p>« En la obra “Los Gallinazos sin plumas”, un contraejemplo es el abuelo de los chicos porque los explota y los maltrata. » (E25)</p>	-	-
Privé	18/25 (72%)	<p>« Sí, por ejemplo Roberto, protagonista de “Alienación” » (E3)</p> <p>« Además como otros escritores nos deja en ciertos aspectos enseñanzas » (E3)</p> <p>« Desde Queca en “Alienación”, por el tema de la discriminación, hasta los fracasos de Pablo Saldaña (“Explicaciones a un cabo de servicio”) o las malas intenciones de Felipe Santos (en “La Tela de Araña”). » (E7)</p> <p>« El personaje de Queca (“Alienación”), Alfredo (“Color modesto” [sic]). » (E8)</p> <p>« Sí, en el caso de Bobby, por ejemplo, que renuncia a su identidad para convertirse en aquello que no es. » (E10)</p> <p>« El abuelo de “Los Gallinazos sin plumas”. » (E14)</p> <p>« [...] es importante enseñar a Ribeyro para que la nueva generación de jóvenes puedan [sic] hacer algo para evitar que existan personas marginadas » (E21)</p> <p>« Por la visión del comportamiento individual y social que se plantea en su obra que permite analizar problemas reales como : discriminación, injusticia, falsedad, etc. » (E27)</p> <p>« Los protagonistas de sus historias muestran de forma más clara algún antivalor o conducta considerada moralmente como inadecuada (racismo, conformismo, corrupción, etc.) son precisamente a través de las consecuencias que les traen estos antivalores o conductas a los personajes que se puede hacer reflexionar a los alumnos el porqué hacer o no hacer ciertas cosas [...] » (E28)</p> <p>« El abuelo de “Los Gallinazos sin plumas” [...] puede usarse como un estereotipo de alguien egoísta, avaricioso, falto de amor. » (E29)</p> <p>« Don Fernando de “El banquete” que buscaba ascender política, social y económicamente no en base de [sic] su esfuerzo sino haciendo [sic] de sus influencias [...] Después de leer algún cuento la pregunta era ¿creen que en nuestro medio haya gente así ? » (E30)</p> <p>« El abuso de la explotación de niños en “Los Gallinazos sin plumas”, el abandono. El arribismo en “El banquete”. “Alienación” (racismo). » (E32)</p> <p>« Don Santos encarna al despiadado explotador en “Los Gallinazos sin plumas”. » (E33)</p>	6/25 (24%)	« No oriento mi enseñanza en ese sentido, un buen escritor como Ribeyro, no juzga ; simplemente presenta una realidad, interpreta el mundo y la vida. No me gusta usar la literatura como elemento o instrumento moralizante. » (E9)

B1.11. Tendence à utiliser la dominante (néo)réaliste pour appréhender l'histoire et l'identité nationale

	Oui	Exemples	Non	Exemples
Public	7/8 (87,5%)	<p>« Porque como peruanos debemos conocer y valorar lo nuestro » (E5)</p> <p>« La inseguridad, los complejos, prejuicios del peruano promedio, el de la clase media a baja » (E6)</p> <p>« La obra literaria de Ribeyro está relacionada con las costumbres e idiosincrasia del ciudadano peruano [...] Considero que sí deben los estudiantes leer las obras literarias de Ribeyro primero porque es un escritor peruano » (E16)</p> <p>« Es uno de los mejores escritores peruanos » (E19)</p> <p>« El mejor cuento de [la] identidad peruana » (E20)</p> <p>« Porque para mí es el representante de la identidad peruana. » (E24)</p> <p>« Porque resalta la realidad nacional » (E25)</p>	-	-
Privé	23/25 (92%)	<p>« Ribeyro propone [...] una sensibilidad y un humor —producto, digamos, bien peruano [...] Porque es un gran ejemplo de figura representativa (de su tierra, para el mundo). » (E1)</p> <p>« Muestra tradiciones y cosmovisiones del actuar peruano » (E2)</p> <p>« Así como él nos muestra algunos aspectos de aquel entonces, podemos analizar al mismo tiempo la historia de nuestro País. » (E3)</p> <p>« Es un escritor peruano que nos acerca a la realidad limeña. » (E8)</p> <p>« Permite comprender a un extracto significativo de la sociedad peruana. » (E9)</p> <p>« Porque es el mejor representante del <u>cuento urbano peruano</u> en Latinoamérica. » (E11)</p> <p>« Es un autor representativo del Perú » (E13)</p> <p>« Porque representa a uno de los mejores cuentistas peruanos. » (E14)</p> <p>« Creo que Ribeyro [debe ser enseñado] en las instituciones debido a la corriente que representa “realismo” [<i>sic</i>], este movimiento describe la realidad del Perú en algunos estratos sociales de forma directa. [...] no todos serán realistas[,] algunos incursionan en diversas corriente[,] a él le tocó ésa... » (E15)</p> <p>« Porque como él, hay muchos escritores que no son conocidos porque a las personas les gusta leer más de escritores extranjeros, que sin quitarles el mérito que se merecen, logran fijar la atención más en ellos que en nuestros compatriotas. » (E17)</p> <p>« Ya que en su obra muestra la vida indígena del hombre peruano. » (E18)</p> <p>« El mejor cuento de [la] identidad peruana [<i>sic</i>] » (E20)</p> <p>« Expresa la realidad de las clases bajas del Perú » (E23)</p> <p>« Ribeyro es nuestro mejor representante en la cuentística, es decir, su contribución a este género fue muy valiosa y es necesario enseñarle a nuestros estudiantes a valorarla [...] » (E28)</p> <p>« Es importante que enseñemos a valorar a nuestros estudiantes nuestra literatura, es decir, que conozcan que tenemos una contribución literaria digna para ser leída. » (E28)</p> <p>« Porque muestra varias caras de nuestra sociedad. » (E30)</p> <p>« Creo que es la identidad peruana ya que los personajes descritos son de la vida cotidiana. Uno lee sus libros y los encuentra en el camino, no hay diferencia ni exageración en sus relatos. » (E31)</p> <p>« Refleja la evolución del hombre citadino y el migrante en la urbe limeña, analiza su problemática (sentimientos de fracaso, soledad, costumbres que arrastramos desde la colonia y que son perjudiciales » (E32)</p>	2/25 (8%)	<p>« No creo que represente la identidad, pero sí una clase social importante. Muchos de los personajes de Ribeyro son fracasados y no creo que eso represente la identidad peruana. » (E10)</p> <p>« Porque simplemente resalta un aspecto de la realidad [...], no identifica a todas las clases sociales [...] Es una visión incompleta de la realidad. » (E15)</p>

B2. Traitement global dans les manuels scolaires péruviens de langue et de littérature (1964-2012)

Manuels scolaires qui intègrent l'œuvre de Ribeyro	Construction d'une dominante (néo)réaliste	Incitation à un retour critique sur les problèmes de la réalité dans laquelle vivent les élèves à partir des réalités dystopiques représentées dans l'œuvre de Ribeyro	Volonté d'amener les élèves vers une morale progressiste à partir des contre-exemples tirés des réalités dystopiques représentées dans l'œuvre de Ribeyro
ANNÉES 1960			
SAMANIEGO, Antenor, <i>Literatura peruana e hispanoamericana: texto y antología para el Quinto año de instrucción secundaria conforme al programa oficial reformado</i> , Lima, Editorial Colegio Militar Leoncio Prado, 1964.	« Ramón Ribeyro [sic], autor de "Gallinazos sin plumas" [sic], y <i>Crónica de San Gabriel</i> , novela primigenia en que se evoca un adolescencia crispada y sombría » (p. 180).		
ANNÉES 1970			
GUTIÉRREZ, Marco, RÁEZ, Ricardo et RODRÍGUEZ, Sergio, <i>Literatura: actividades y ejercicios</i> , Cuarto de secundaria, Lima, Ediciones Quilca, 1978.	« Dentro de nuestra narrativa contemporánea, está considerado como el mejor exponente del llamado realismo urbano. Sus cuentos, publicados entre 1952 y 1972 han sido reunidos en <i>La palabra del mudo</i> , porque, según nos dice, en sus relatos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra: los marginados y los olvidados. Sus		

	novelas, por otra parte, presentan problemas de la provincia y la capital: <i>Crónica de San Gabriel</i> (1960), <i>Los geniecillos dominicales</i> (1965) y <i>Cambio de guardia</i> (1976) » (p. 172).		
ALVARADO, Hernán, <i>Literatura peruana, Cuarto de secundaria</i> , Lima, Quipu Ediciones, 1978.	« La lectura de las obras de Julio Ramón Ribeyro, narrador limeño nacido en 1929, nos acerca al universo de las ciudades: angustias, frustraciones, alegrías, etc. Entre sus libros de cuentos y novelas se pueden mencionar: <i>Los gallinazos sin plumas</i> , <i>Tres historias sublevantes</i> , <i>La palabra del mudo</i> , <i>Crónica de San Gabriel</i> , <i>Los geniecillos dominicales</i> y <i>Cambio de guardia</i> » (p. 76).	« El cuento seleccionado [“La botella de chicha”] es una irónica pintura de nuestro mundo citadino, con valores tan deleznales y burdos » (p. 76).	
ANNÉES 1980			
CHAPARRO, Carmelo, <i>Lengua y literatura, Cuarto de secundaria</i> , Lima, Editorial Escuela Nueva, 1980.	« <i>Los gallinazos sin plumas</i> (1955), <i>Cuentos de circunstancias</i> (1958), <i>Tres historias sublevantes</i> (1964), <i>Los hombres y las botellas [sic]</i> (1964) » (p. 182).		
TORRES VIVES, Manuel, <i>Lenguaje y literatura, Cuarto de secundaria, Conforme al nuevo programa curricular en vigencia</i> , Lima, Editorial Nuevo Mundo, 1980.	« [Ribeyro] es, a no dudarlo, uno de los cuentistas más certeros y finos dentro de la tendencia realista. [...] El escenario de la obra de Ribeyro es la ciudad, pero no la histórica y tradicional, sino la ciudad miserable, paupérrima, horrible. Ribeyro la mira, recrea y describe		

	con acierto y concisión terrible. Esto lo apreciamos nítidamente en su cuento “Los gallinazos sin plumas”, uno de los relatos más penetrantes de las letras americanas, escrito con una técnica moderna corta e hiriente y en donde la injusticia y la miseria brotan del propio relato » (p. 191).		
ANNÉES 1990			
DE LOS HEROS, Rosa María (Dir.), <i>Contexto: lenguaje y literatura, Primero de secundaria</i> , Lima, Editorial Santillana, 1992.		« 2. ¿Crees que el cuento refleja de alguna manera nuestra realidad? » (p. 38).	« Analiza la ironía que hay en el nombre del personaje: don Fernando <i>Pasamano</i> . / Vuelve a leer el cuento y encuentra en él palabras o frases que expresen ironía. Ejemplo: “Con una embajada en Europa y un ferrocarril en mis tierras de montaña rehacemos nuestra fortuna [...]. Yo no pido más. Soy un hombre modesto ” ¹ » (p. 38). « La crítica: A través de la ironía, aparentemente “como jugando”, Ribeyro hace una aguda crítica de nuestra sociedad, sobre todo a los políticos. / Observa los hechos y personajes de la lectura y responde: / 1. ¿Cómo se muestra a los políticos en este cuento? / 2. ¿Qué se tenía más en cuenta en las decisiones del gobierno: las conveniencias de la nación o las de unos pocos allegados? / 3. ¿La

¹ La phrase est en gras dans le texte.

			<p>corrupción era un vicio exclusivo del presidente y de los gobernantes? » (p. 38).</p> <p>« Reflexiona y comenta: / 1. ¿Sentiste lástima cuando, al final del cuento, don Fernando Pasamano pierde la oportunidad de su vida? Explica por qué » (p. 38).</p>
<p>FATACCIOLI RUBIO, Nora, <i>Literatura peruana, Cuarto de secundaria según Programa Oficial</i>, Lima, Editorial Mensaje E.I.R.L., 1997.</p>		<p>« 12. Comenta una experiencia similar a la que menciona el relato » (p. 209).</p>	<p>« 2. ¿Qué motivó a Julio Ramón Ribeyro a escribir “Los gallinazos sin plumas”? / [...] 4. Señala las características físicas y morales de los personajes principales. / [...] 9. Según tu parecer, ¿qué es lo más positivo y/o negativo de la obra? / 10. Ilustra el momento en que Efraín y Enrique observan que los carros de la baja policía descargan la basura sobre una pendiente de piedras. / 11. ¿Qué impresión te ha causado el final de la narración? / » (p. 209).</p>
<p>ROSAS VALDIVIA, J.R. (Éd.), <i>Comunicación, Cuarto de secundaria</i>, Arequipa, sans précision d'éditeur, 1999.</p>	<p>« A pesar de que radicó por más de 30 años en Europa, jamás se desligó de la problemática social y cultural de nuestra Patria » (p. 186).</p>		
<p>LOHMANN, Catalina (Ed.), <i>Contexto: lenguaje y literatura, Cuarto de secundaria</i>, Lima, Editorial Santillana, 1993.</p>	<p>« Su temática, fundamentalmente urbana, se expresa en cuentos realistas y en algunos relatos fantásticos. Sus personajes son gente de clase media y baja, atrapados en la injusticia social, la</p>	<p>« Lee este fragmento: <i>La vida se encargó de enseñarle que si quería triunfar en una ciudad colonial más valía saltarse las etapas intermediarias y ser antes que un blanquito de acá un gringo de allá.</i> / Reflexiona y comenta con tus compañeros: / 1. ¿Por qué dice el autor</p>	<p>« ¿Crees que para triunfar en esta ciudad hay que ser blanco o gringo? / 3. ¿Consideras que este hecho justifica la alienación del protagonista? ¿Qué harías tú en su lugar? » (p. 135).</p>

	mediocridad o la alienación cultural. Ribeyro posee una genial capacidad para escudriñar la psicología del ser humano a través de sus personajes » (p. 132).	que Lima es una ciudad colonial? / 2. ¿Crees que la situación que describe en este fragmento el autor es real? » (p. 135).	
PÉREZ GRANDE, Nelson, <i>Lenguaje y literatura, Cuarto de secundaria</i> , Lima, Deso, 1992.	« De estas palabras, podemos deducir la línea realista (o el verismo que encierra gran parte de su cuentística), vale decir, la aprehensión de nuevos territorios de nuestro mundo urbano para reinventarlas en su escritura con un estilo magistral. [...] El autor de <i>La palabra del mudo</i> (1973, tres volúmenes), nos ofrece la visión de los vencidos de la historia contemporánea » (p. 207).		
MORÓN V., César J., <i>Lenguaje y literatura, Cuarto de secundaria</i> , Lima, Editorial Escuela Nueva, 1994.	« Desde sus primeros relatos publicados en 1952 [Ribeyro] evidenció una gran predilección por los temas relacionados con la ciudad y sus problemas; por eso no le fue difícil participar activamente dentro del movimiento literario que deseaba innovar el campo de la narrativa en base al tratamiento de la temática urbana » (p. 169).	[“El banquete”]: « Interpretación / Responde en tu cuaderno de trabajo / 1. ¿Cuál fue el propósito del autor al presentarnos este relato? / 2. ¿Crees que los hechos narrados sean absolutamente ficticios? ¿Por qué? » (p. 170).	
BASSINO PINASCO, Marco, RUIZ PIGNANO, José Francisco, VENTURA FERRARI, Aldo, <i>Vitral: lenguaje y comunicación, Cuarto de secundaria</i> , Lima, Norma, 1999.		« En 1994, Julio Ramón Ribeyro dijo en su última entrevista en Lima: “... he notado cierta nivelación por lo bajo en la manera de hablar, de comportarse y hasta de vestirse. Ahora los chicos de la burguesía utilizan la misma vestimenta que usan los muchachos de los pueblos jóvenes. Tiene los mismos gustos	« Actividades / Conversemos / ¿Qué entiendes por alienación? [...] 2. ¿Cuáles crees que son las razones para que una persona se vuelva alienada? ¿Qué consecuencias puede traer esta alienación? / Por escrito /

		<p>en materia de música y baile y muchas veces incluso el mismo vocabulario. Hay una especie de contagio de las formas de comportamiento de las clases más populares hacia las clases más acomodadas, y éste es un fenómeno que va a continuar y le va a dar cierta homogeneidad a la sociedad peruana. Las élites están desapareciendo aquí, si es que no han desaparecido por completo, y toda la sociedad peruana tiende a nivelarse por lo bajo. No sabemos qué resultados dará esto ni si es verdaderamente lo que conviene". / 1. ¿A qué crees que se debe esta nivelación de la sociedad peruana? » (p. 165).</p>	<p>Considerando estos fragmentos leídos, ¿qué semejanzas y diferencias encuentras en la actitud de los personajes frente a lo extranjero? » (p. 165).</p>
<p>BASSINO PINASCO, Marco, RUIZ PIGNANO, José Francisco, VENTURA FERRARI, Aldo, <i>Vitral: lenguaje y comunicación, Tercero de secundaria, Manual para el profesor</i>, Lima, Norma, 1999.</p>			<p>[« Tristes querellas en la vieja quinta »]: « ¿Te parece que la disputa se debe a un conflicto racial entre los personajes? ¿Por qué? ¿Qué palabras o frases dichas por los protagonistas te hacen pensar que hay problemas raciales? Haz una lista » (p. 80).</p>
<p>ANNÉES 2000</p>			
<p>LOHMANN, Catalina (Dir.), <i>Textos, Cuarto de secundaria</i>, Lima, Editorial Santillana, 2000.</p>			<p>« Marca la respuesta correcta. / ¿Por qué este cuento se llama "Alienación"? / A. Porque narra la historia de un muchacho que renuncia a su verdadera identidad a favor de otra totalmente ajena. / B. Porque trata sobre un chico que carece de identidad, que no tiene una personalidad propia. / C. Ambas son correctas » (p. 207).</p>


<p>DE LOS HEROS, Rosa María et LOHMANN, Catalina (Éds.), <i>Letr@s.com: lenguaje y comunicación, Cuarto de secundaria</i>, Lima, Santillana, 2002.</p>			<p>« ¿Cuál es la postura del narrador frente al tema que trata? Marca. / Postura tolerante: todos somos iguales ante la ley» / Postura crítica: Las diferencias sociales crean seres alienados / Postura indiferente: Todos podemos vivir en paz. / Basándote en la postura del narrador, infiere. / ¿Sólo Roberto era una persona alienada, o también lo eran los otros personajes? Justifica tu respuesta » (p. 218).</p>
<p>DE LOS HEROS, Rosa María (Dir.), <i>Comunicación, Cuarto de secundaria</i>, Lima, Editorial Santillana, 2003.</p>			<p>[« La botella de chicha »]: « Los invitados alabaron el vinagre y despreciaron la buena chicha. / Contesta: ¿Crees que actuaban honestamente? ¿Qué motivó su conducta? » (p. 161).</p>
<p>SALDARRIAGA FEIJOO, Milagros <i>et alii</i>, <i>Comunicándonos, Cuarto de secundaria, Manual del profesor</i>, Lima, Norma, 2006.</p>			<p>« 2. ¿Por qué no es suficiente el dinero para darle poder de compra a Perico? <i>Porque Perico no es de por sí un sujeto de poder, es solo un niño pobre, que no puede ser un señor</i> / 3. ¿Qué te parece la manera como Ribeyro aborda el papel de las diferencias sociales? Justifica textualmente. <i>La sociedad se encuentra no solo diferenciada, sino, aparte de sus diferencias, posee complejos de minimización únicos.</i> / 4. ¿Te parece justo lo que Perico hace con las monedas? R. L. » (p. 291).</p>

ANNÉES 2010			
<p>DE LA CRUZ MORENO, Danilo, <i>Comunicación, Tercero de secundaria</i>, sans précision de la ville, Ediciones dominguiñas, 2010.</p>			<p>« 4. Con respecto a lo que el autor refiere sobre Roberto en los primeros párrafos, ¿cuál es la actitud de éste frente a lo extranjero? [...] / 9. Ubique y transcriba a continuación una cita textual del relato que indique prueba de racismo. [...] / 11. ¿Cuáles cree que son las razones para que una persona se vuelva alienada? ¿Qué consecuencias puede traer esta alienación? » (p. 164-165).</p>
<p>MEJÍA, Cecilia (Dir.), <i>Comunicación, Cuarto de secundaria, Manual para el docente</i>, Lima, Editorial Santillana, 2012.</p>		<p>« En la sociedad peruana coexisten diversos grupos con características raciales y culturales muy distintas. / 1. ¿Qué te parece la respuesta de Queda a Roberto y a los demás muchachos? R. L. / 2. ¿Alguna vez has presenciado actos de discriminación (racismo, clasismo, etc.)? » (p. 189).</p>	<p>« ¿Qué palabras o expresiones revelan el fenómeno de la alienación en el relato? ¿y el de la discriminación? <i>Deslopizarse, deszambarse, americanizarse. Un blanquito de allá, un gringo de acá [...]</i> ». « ¿Qué podemos hacer para combatir esa actitud? R.L. » (p. 189).</p>

B4. Manifestations culturelles à partir de l'œuvre de Julio Ramón Ribeyro

Grupo de Estudios
DIFERENCIA Y JUSTICIA

Festival de Humanidades
"Atrévete a enseñar"

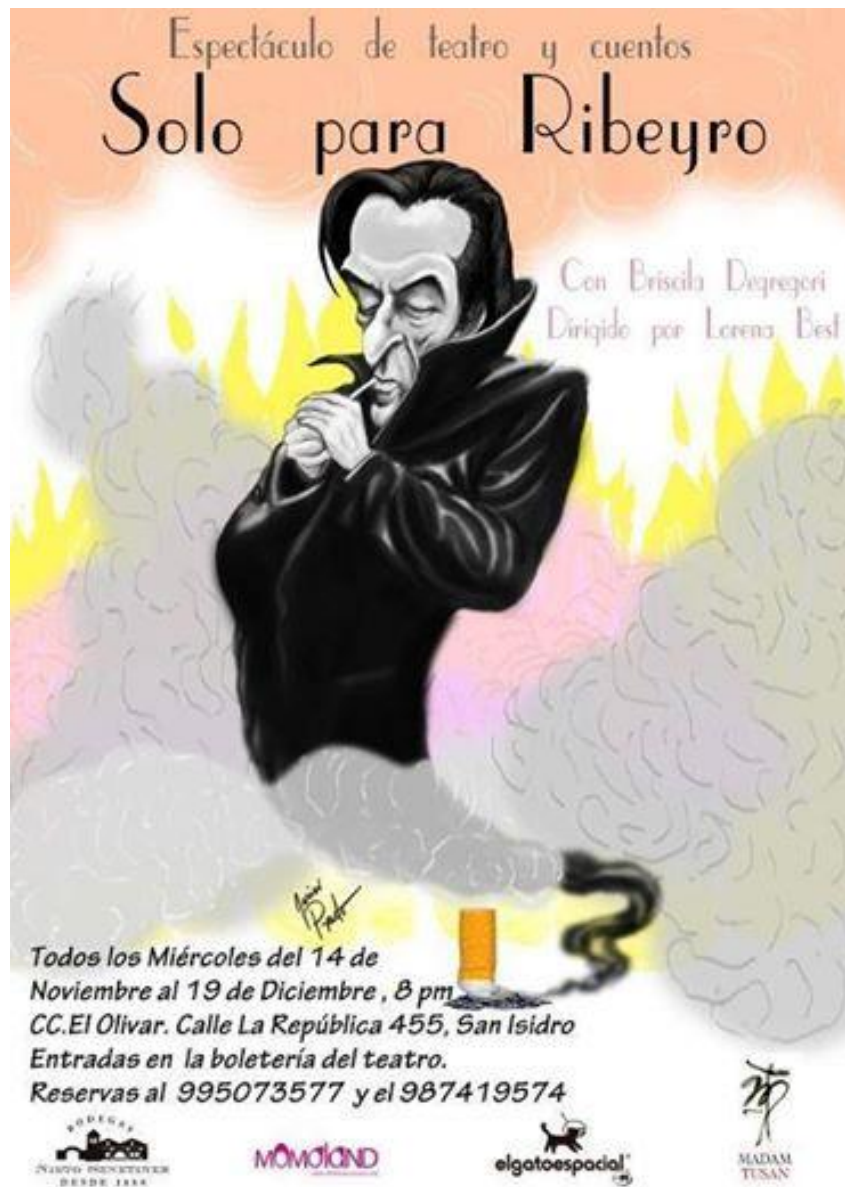


ALIENACIÓN
Adaptación teatral de la obra de
Julio Ramón Ribeyro

Sábado 22 de junio 12:00 m.
Plaza Washington (Alt. cuadra 6 Av. Arequipa)

Búscanos en Facebook: Diferencia y Justicia - Correo: diferenciayjusticia@gmail.com

B4.1 : GRUPO DE ESTUDIOS DIFERENCIA Y JUSTICIA, « Alienación: adaptación teatral de la obra de Julio Ramón Ribeyro / Sábado 22 de junio, 12H, Plaza Washington (alt. cuadra 6 de Av. Arequipa) », Festival de Humanidades « Atrévete a enseñar », 2013.



B4.2 : Affiche du spectacle *Solo para Ribeyro*, mise en scène de Lorena Best, avec Briscila Degregori, Centro Cultural El Olivar, 2012.



B4.3 : Photographie n°1 du spectacle *Solo para Ribeyro*, mise en scène de Lorena Best, avec Briscila Degregori, Centro Cultural El Olivar, 2012. [Source : <http://asiasur.com/contenido/personajes/entrevistas/briscila-degregori/>].



B4.4 : Photographie n°2 du spectacle *Solo para Ribeyro*, mise en scène de Lorena Best, avec Briscila Degregori, Centro Cultural El Olivar, 2012. [Source : <http://www.buhoc.com.pe/artey-cultura/entrevista-a-briscila-degregori-actriz-y-narradora-de-la-obra-solo-para-ribeyro/>].



B4.5 : CHERO, Alonso, «Cristina Planas viene trabajando en los Pantanos de Villa “Gallinazos”, un proyecto que tiene como objetivo el reconocer a esta ave como un agente reciclador más allá del estigma que genera su aspecto austero y oscuro », *El Comercio*, Lima, 2014 [Consulté le 19/01/15 dans : <http://elcomercio.pe/luces/arte/gallinazos-cristina-planas-pantanos-villa-mac-lima-noticia-1774690/1>].

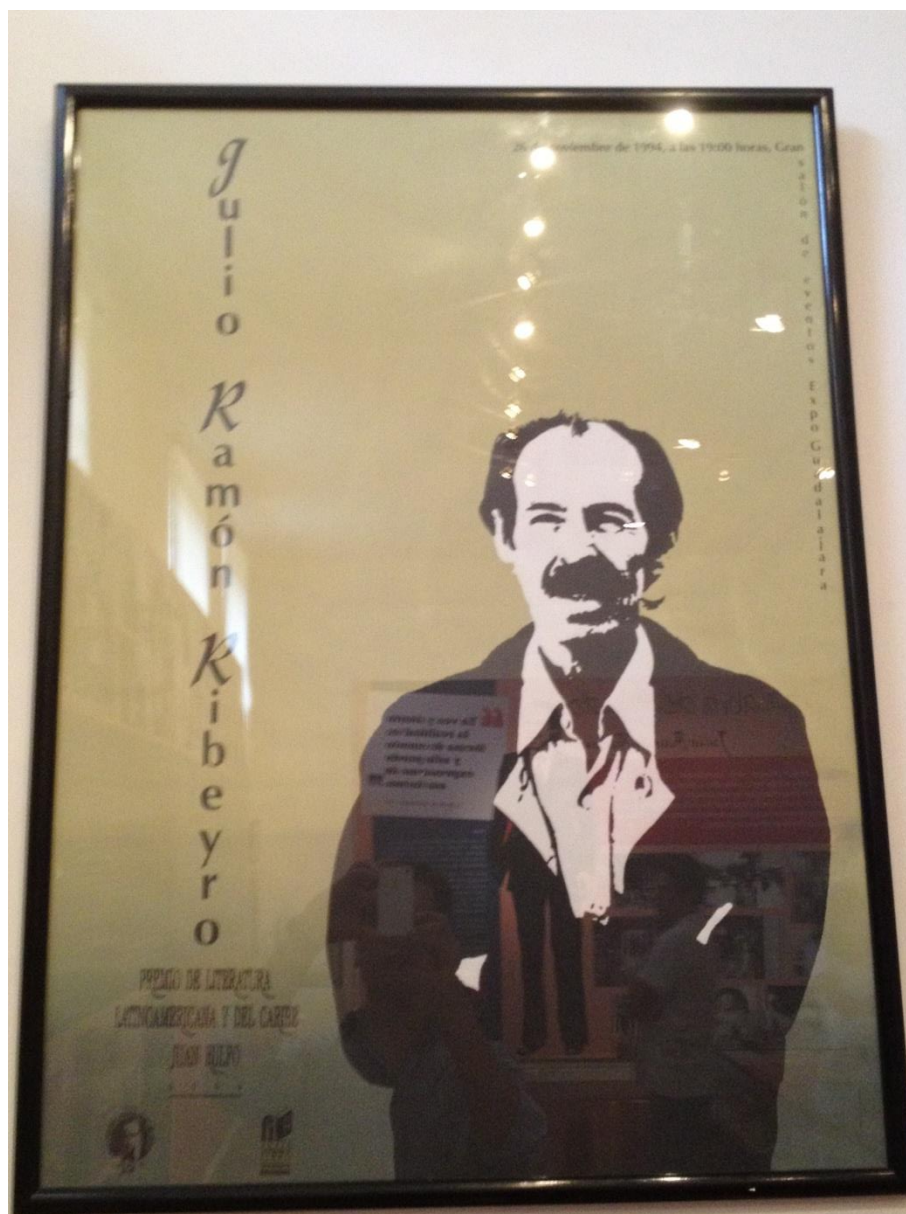


B4.6 : CHERO, Alonso, «Este proyecto de Cristina Planas también nos permite, simbólicamente, practicar nociones como el respeto, la inclusión y valoración a las diferencias, para encontrarnos más adelante en una mejor sociedad », *El Comercio*, Lima, 2014 [Consulté le 19/01/15 dans : <http://elcomercio.pe/luces/arte/gallinazos-cristina-planas-pantanos-villa-mac-lima-noticia-1774690/6>].



B4.7 : Jaquette du disque de hip hop *La palabra del mudo*, d'Iñigo (La Prole), Lima, Phatomar, 2013 [Consulté le 24/04/15 dans : <http://www.rapealo.com/index.php/musica/zona-descarga/379-descarga-inigo-la-palabra-del-mudo>]

B5. Prix et distinctions



B5.1 : Affiche pour le Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, présentée lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), 1994.



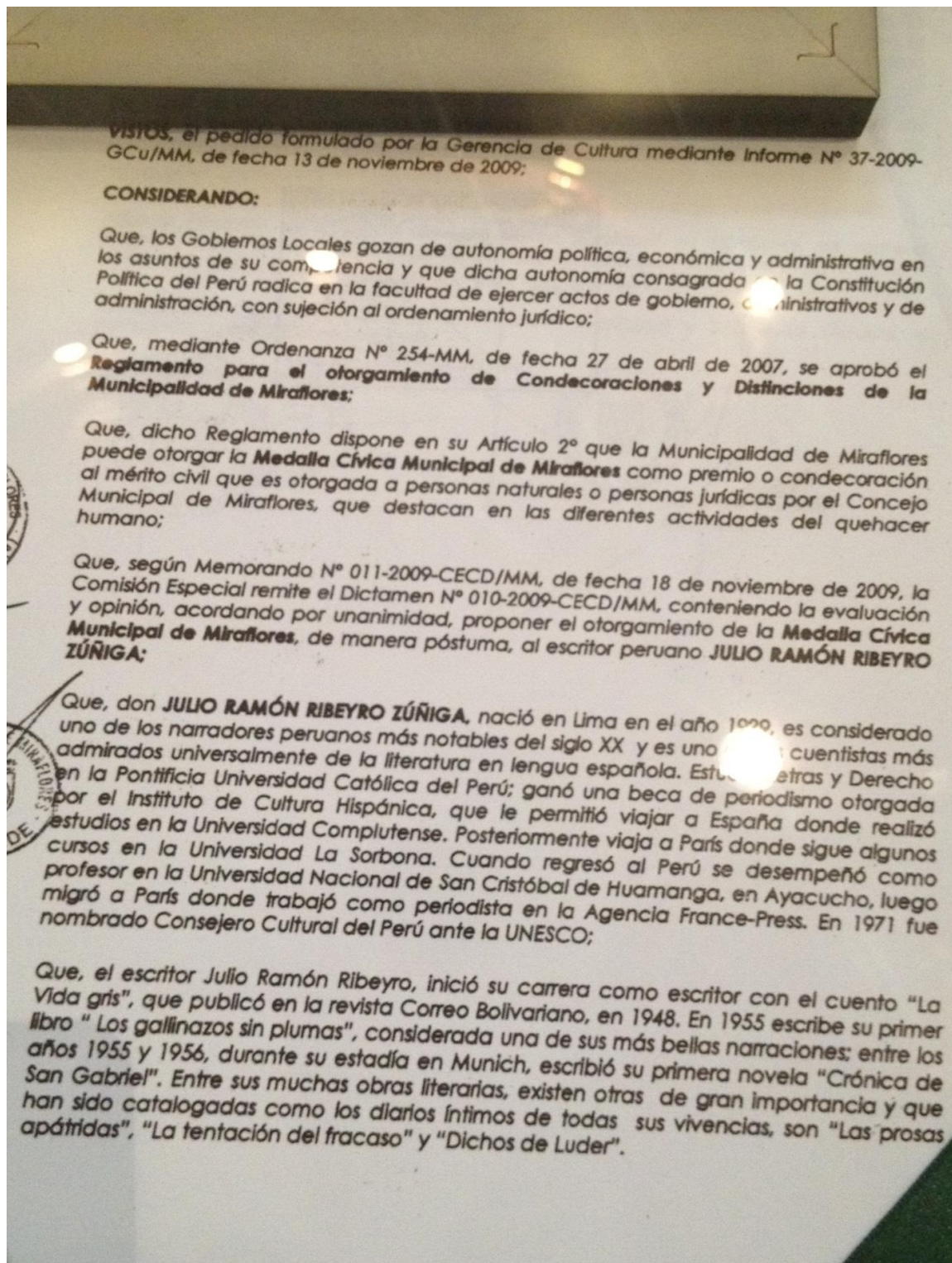
B5.2 : Diplôme pour le « Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo » présentée lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), 1994.



B5.3 : Diplôme pour le « Premio Nacional de Cultura », présenté lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), 1985.



B5.4 : « Medalla Cívica de la Municipalidad de Miraflores (1) », présentée lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), posthume, 2009.



B5.5 : Lettre officielle qui justifie l'attribution de la « Medalla Cívica de la Municipalidad de Miraflores (2) », présentée lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), posthume, 2009.



B5.6 : « Medalla de Honor del Congreso de la República del Perú », présentée lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), posthume, 2010.



B5.7 : Diplôme qui justifie l'attribution de la « Medalla de Honor del Congreso de la República del Perú », présenté lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), posthume, 2010.



B5.8 : « Reconocimiento del Instituto Nacional de Cultura a Julio Ramón Ribeyro en mérito a su invaluable aporte a las letras peruanas e iberoamericanas », diplôme présenté lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), posthume, 2004.

B6. Monument

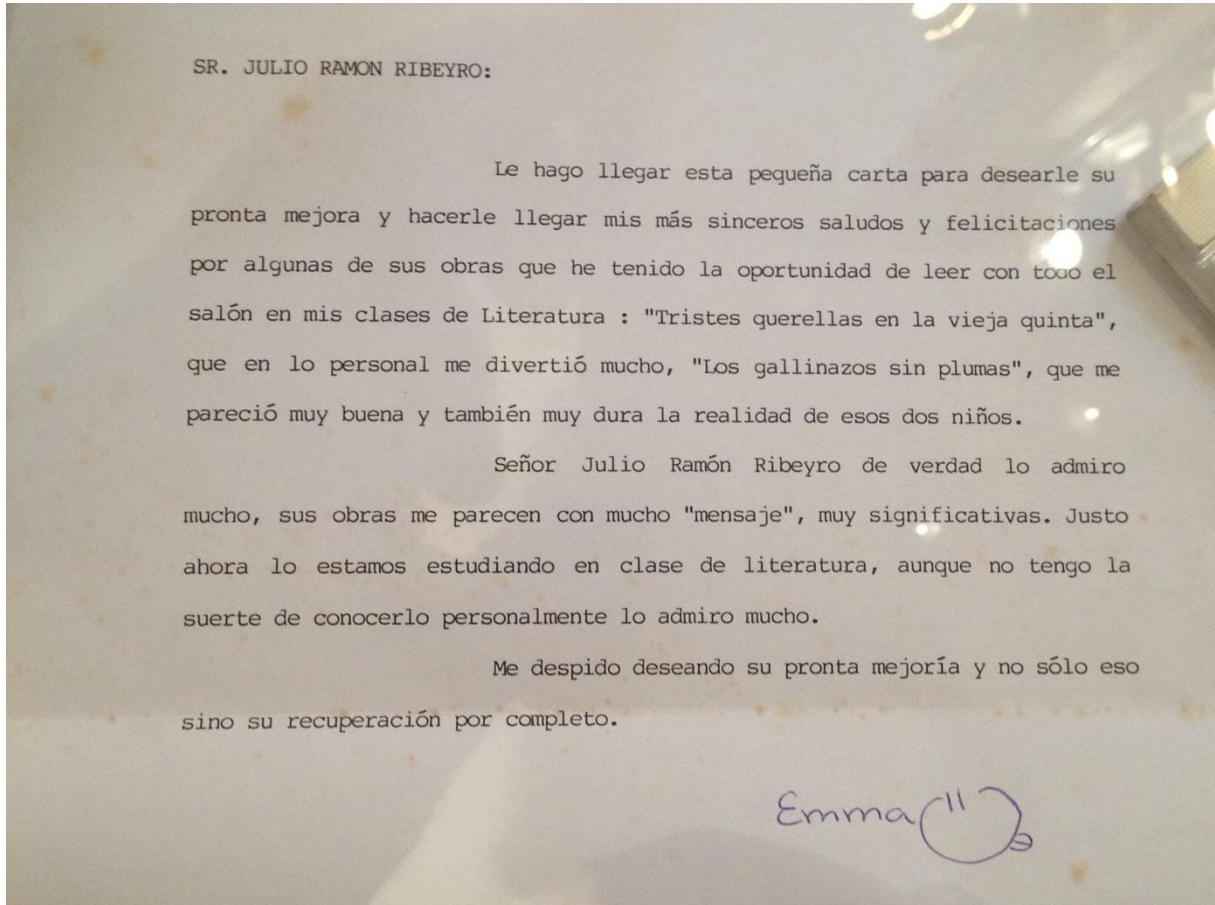


B6.1 : Buste en hommage à Julio Ramón Ribeyro à Miraflores (1), photographie de Roberto Vaspal, 2008, [Consultée le 23/07/14 dans : <http://s274.photobucket.com/user/robertovaspal/media/P1010625.jpg.html>].



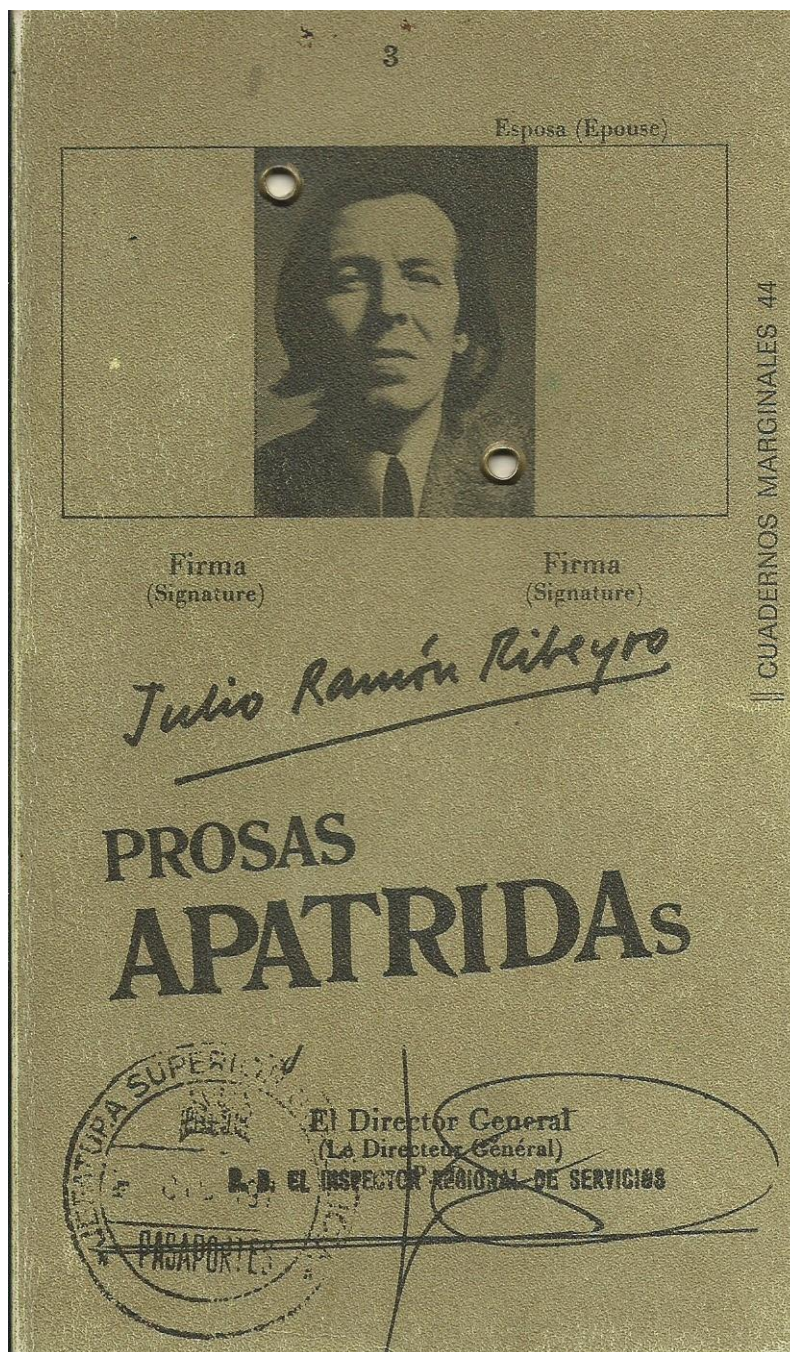
B6.2 : Inscription sur la plaque au pied du buste en hommage à Julio Ramón Ribeyro à Miraflores (2), photographie de Roberto Vaspal, 2008, [Consultée le 23/07/14 dans : <http://s274.photobucket.com/user/robertovaspal/media/P1010625.jpg.html>].

B7. Lettre reçue de la part d'une lectrice de Julio Ramón Ribeyro



B7.1 : Lettre d'Emma présentée lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), sans date.

B8. Ribeyro et le monde de l'édition



B8.1 : Couverture de *Prosas apátridas* (Barcelone, Tusquets, coll. « Cuadernos marginales n°44, 1975).

**DESCUBRE
AL CUENTISTA
PERUANO
MÁS RECONOCIDO DE
LATINOAMÉRICA**

Nueva colección **YO LEO**

**Julio Ramón
Ribeyro**

10 libros ilustrados
con lo mejor de su obra.

CON LA PRIMERA ENTREGA GRATIS:
CAJA COLECCIONADORA

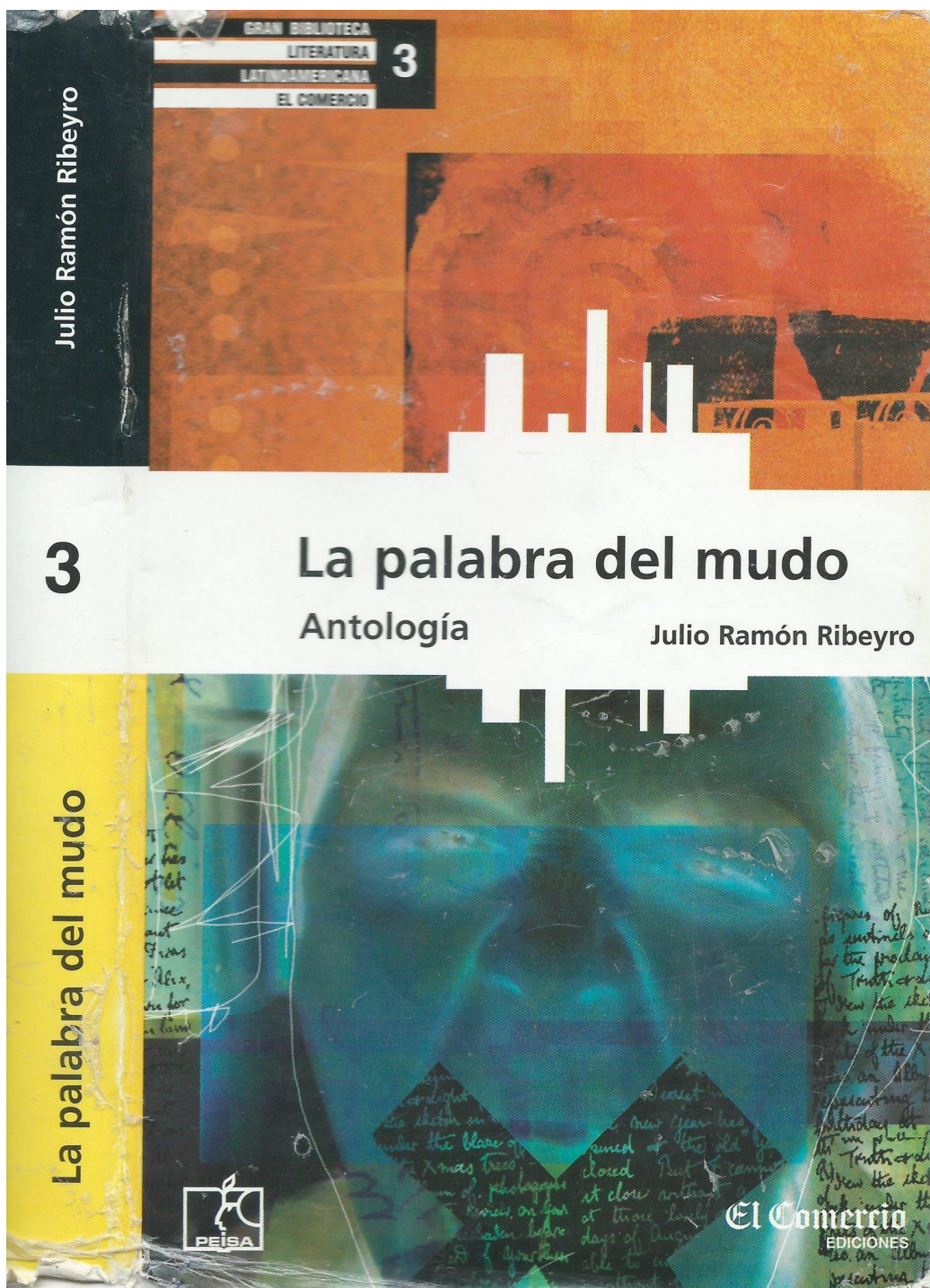
Títulos de la colección:

Ribeyro 25 de abril	Ribeyro 2 de mayo	Ribeyro 9 de mayo	Ribeyro 16 de mayo	
Ribeyro 23 de mayo	Ribeyro 30 de mayo	Ribeyro 6 de junio	Ribeyro 13 de junio	Ribeyro 20 de junio

**CÓMPRALO AQUÍ DESDE ESTE
LUNES 18
DE ABRIL**

A solo:
S/. 3.50
Vía aérea
S/. 1 adicional

B8.2 : Affiche pour la campagne publicitaire de la collection « Yo leo » de *La República* à l'occasion de la publication de *Los gallinazos sin plumas / Alienación* de Ribeyro par Editores S.A.C./Editorial Septiembre/Grupo La República/« Yo leo » Plan Lector. Édition sous la direction de César Silva Santisteban, 2011.



B8.3 : Couverture de RIBEYRO, Julio Ramón, *La palabra del mudo*, Lima, Peisa, 2002.

LETRAS PERUANAS

REVISTA DE HUMANIDADES

AÑO II

FEBRERO DE 1952

Nº 5

6 CUENTISTAS JOVENES

La Rebelde

Por C. E. Zavaleta

El descomunal chalet irradiaba luces por doquiera. En los amplios salones rumoreaban gentes vestidas con desusada elegancia, y por entre las voces, los chillidos, el color de los misteriosos vasos de licores y la fragancia del humo y las mujeres, todos sonreían bajo las sonrisas de otras gentes, iban del salón al enorme hall, del hall al fresco living cuyas paredes eran todas de cristales. Al azar, los invitados subían torneadas escaleras de cedro y se volcaban riendo en el segundo piso, salían a la terraza y dominaban con la vista hacia abajo, donde el amplio jardín estaba sembrado de mesas y de nuevas parejas. Todos vivían entre las músicas de dos orquestas y miraban a esa niña que, al cantar a lo lejos, en el jardín, parecía un cisne sobre aquel pequeño lago artificial y luminoso.

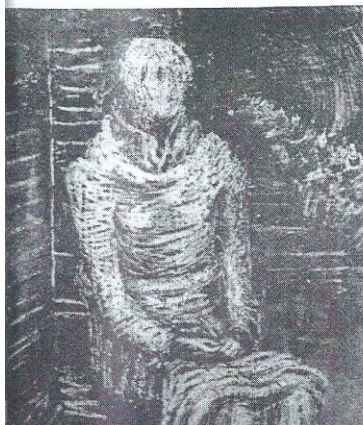
—Señorita . . . Señorita . . . —oíase llamar Hilda de todos lados; los dueños de casa pugnaban con los jóvenes a fin de agasajarla—. “¿Baillamos?”. “¿Qué se sirve usted?”. “¿La he estado buscando toda la noche?”. “Sonría . . . ¿por qué tal gravedad?”.

Hilda no se resistió. Con liviandad de pájaro fué sonriendo en su traje largo; platicó con las manos y su voz, y se dejó conducir por los gestos de los hombres y devolvió la alegría y los vasos.

Pero este hombre no se iba y el que tuviera más edad la mortificaba un tanto.

(Pasa a la pág. 31)

HENRY MOORE: Mujer en un refugio subterráneo (pluma y acuarela)



SUMARIO

SEIS CUENTISTAS JOVENES:

C. E. ZAVALETA

La Rebelde.

RUBÉN SUELDO GUEVARA

San Lunes.

JULIO RAMÓN RIBEYRO

La Euella.

GONZALO ROSE

La Captura.

CARLOS CASTILLO RÍOS

El Pintor.

RAÚL GALDO PAGAZA

El Hada.

LUIS E. VALCARCEL

La Escuela Oseguera.

GILBERT CHASE

La Crítica Literaria en los Estados Unidos.

ESTUARDO NÚÑEZ

Palabras frente a unos libros.

AUGUSTO SALAZAR BONDY

La filosofía en el Perú durante la Ilustración

KLAUS MANN

La Tragedia Espiritual de Europa.

VICTOR LI CABELLO

Heidegger, el lenguaje y la poesía.

MANUEL MORINO JIMENO

Los poetas imaginistas.

FERNANDO BAEZA

Par Lagerkvist, Premio Nobel de Literatura.

ALBERTO ESCOBAR

Cartones del Cielo y de la Tierra.

JULIAN MARIAS

Un escorzo del romanticismo.

COMENTARIOS.—TEATRO PERUANO

CINE

ENTRE LIBROS.—Libros y Folletos Peruanos.

—Honorio Delgado: Introducción a la

Psicopatología, por Leopoldo Chiappo.

—Bernard Groethuyzen: Antropología Filosófica, por Justo Avellaneda.—Mario Florián:

Un icono de mural en Batán Grande, por

Claudio E. Sosa.—Ediciones Francesas y

Ediciones Italianas, por Alberto Sommaruga.

—José Durand: Ocaso de sirenas, por

Washington Delgado.—Horacio Alva: El mar

y sus pájaros, por Manuel J. Orbegoso.—

Francisco Izquierdo Ríos: Días Oscuros, por

Reynaldo Martínez Parra.—Una Nueva edición

de las Tradiciones, por Alberto V. Sommaruga.

—Vasco Pratolini: Crónica de los

pobres amantes, por Alberto Escobar.

GUSTAVO FLAUBERT

El diccionario de las ideas recibidas.

HENRY MOORE

Los objetivos del escultor.

San Lunes

Por Rubén Sueldo Guevara

Aquel amanecer el cielo hilaba lluvia sobre la ciudad, y de los tejados goteaba con el canto de los pájaros. Antolín Moscoso despertó con fuerte dolor de cabeza y espalda. La tarde anterior, en compañía del hojalatero Linares; su compadre Cleto Medina, el sastre; el oficial de zapatero, Vargas, y Basildes Kipse, había estado de sapo y jarana en la picantería de Rafita.

Recordaba, vagamente, que cuando ya se encontraban muy templados y por salirse, se presentó Mariano Esquivias, el comerciante, con otros dos más, a desafiarlos en el juego. Después de haber guapeado tanto y apostado una docena de caporales y otras tantas extras, se desistió, hasta meter política en la discusión. Total, se produjo una trompeativa en que se partieron vasos y caras y, lo peor, casi le rompen el bautismo al marido de Rafita por meterse a amainar la riña con una raja de eucalipto. También él se libró por un pelo de que se lo llevaran herido a la Asistencia Pública, pues Esquivias trató de maderarlo con una navaja; la oportunidad del quite y la simultánea patada que le propinó por debajo del vientre, hizo que quedara bien sentado oliéndose las piernas.

Antolín se empujó del kawito, con desganado. Miró por todos lados y no había nadie. Cuando salió a abrir la puerta de la tienda el sol que ya aguantaba por entre la ensuciada lechocidad de las nubes, bañó su cuerpo mediano, un poco encoivadado por la naturaleza de su oficio, pero macizo.

—¡Caracho! ¿Dónde se ha metido mi mujer?

Retornó al interior terminando de vestirse. Después se acomodó en el banquito, detrás de su mesa, con ánimo de empeazar a trabajar. Acarró un zapato, luego otro; pero tenía tal laxitud y la sed que no lo dejaba. Entonces abandonó el asiento y asegurando la puerta con un pedazo de cordel se dirigió a la calle Méloq, a tomar previamente su té piteado y “curar” el cuerpo.

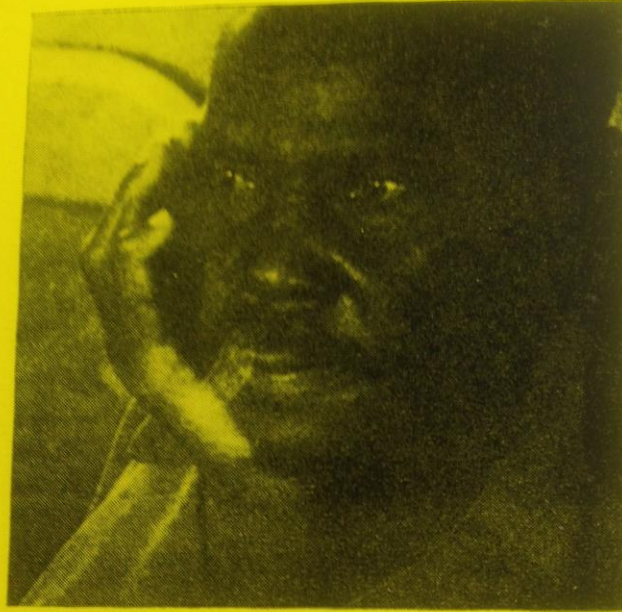
Una handurria chochera deshojando calidas notas de wayno entrador y estampillado, le hizo apresurar los pasos. A la puerta de la

EN ESTE NUMERO:

KLAUS MANN: La tragedia espiritual de Europa (p. 19)

HENRY MOORE: Los Objetivos del Escultor (p. 36)

Poemas de ALBERTO ESCOBAR (p. 18 y 19)

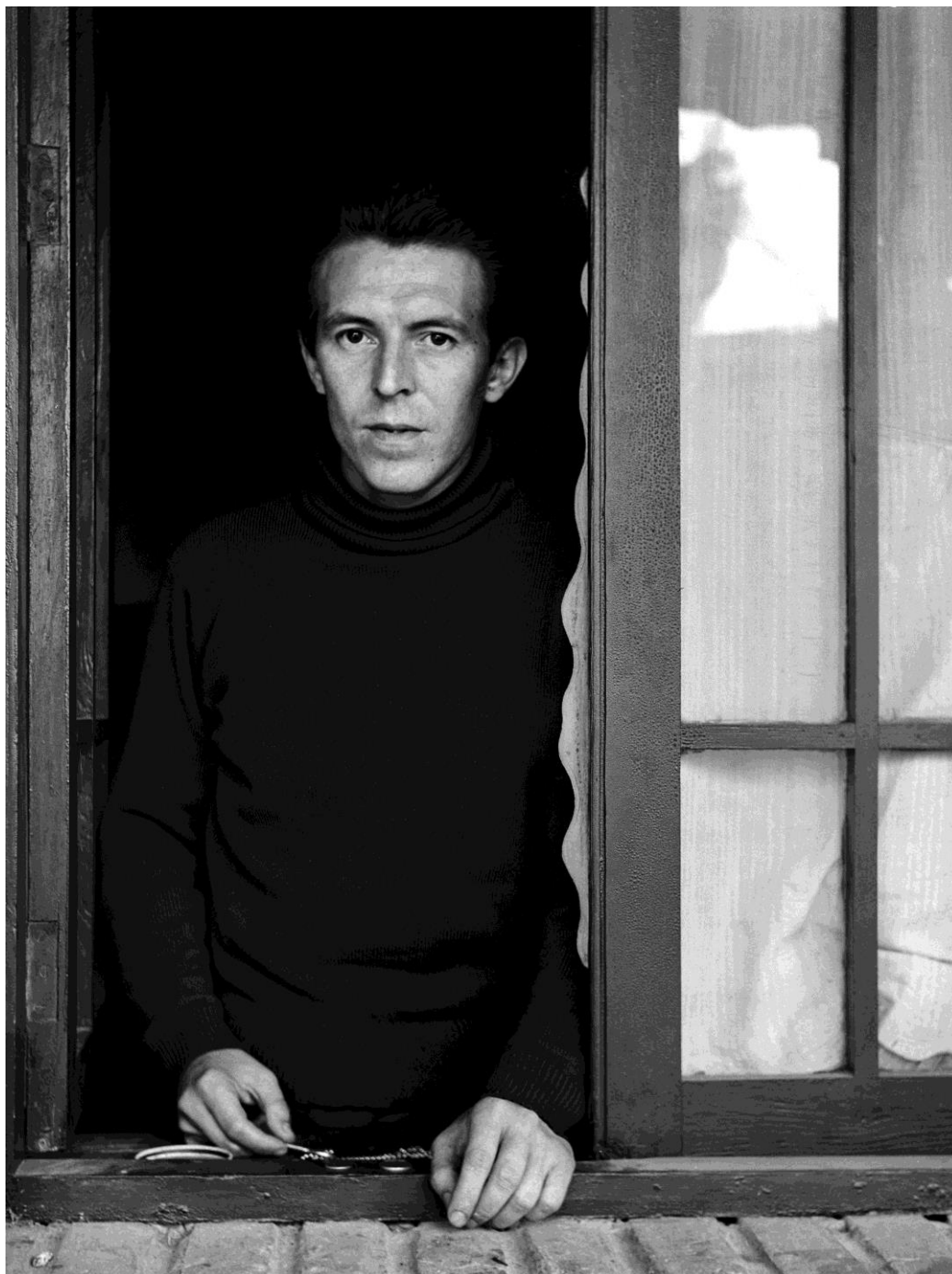


Julio Ramon Ribeyro est né à Lima en 1929. Après des études à la Faculté des Lettres et de Droit de cette ville, il abandonne la carrière d'avocat pour se consacrer à la littérature. Son premier recueil de nouvelles, *Charognards sans plumes*, fut immédiatement remarqué. En 1958 parut un second recueil, *Contes de circonstance*, puis, en 1960, une pièce de théâtre, *Santiago l'oiseleur*, qui fut jouée avec un vif succès. La même année le prix national de littérature fut décerné à son roman *Chronique de San Gabriel*.

Après avoir voyagé en Europe, il s'est fixé en 1960 à Paris, travaillant pendant plusieurs années à l'agence France Presse.

ANNEXE C : ICONOGRAPHIE AUTOUR DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

C1. Julio Ramón Ribeyro vu par les photographes



C1.1 : PESTANA, Baldomero, « Julio Ramón Ribeyro (1) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Miraflores), 1959.



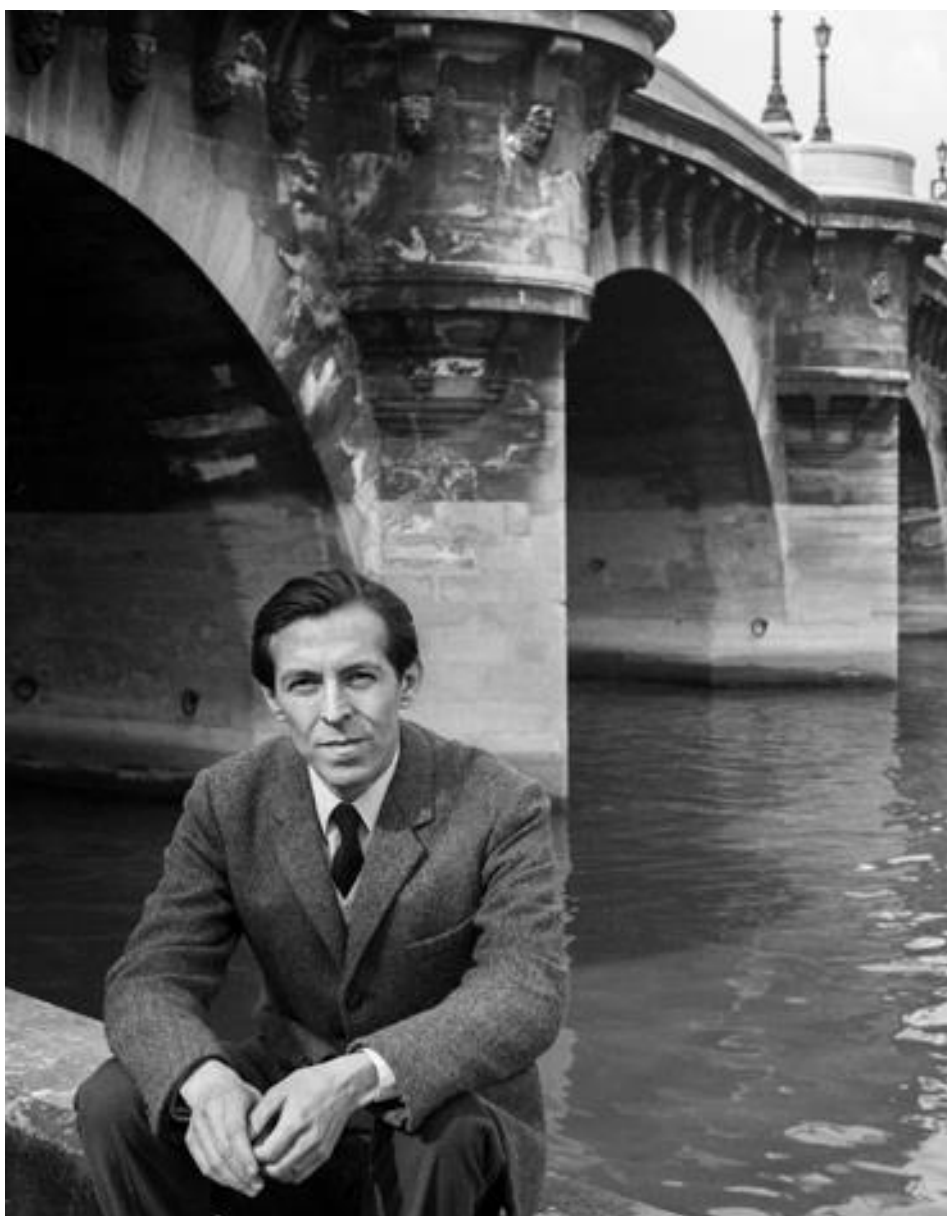
C1.2 : PESTANA, Baldomero, « Julio Ramón Ribeyro (2) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Miraflores), 1959.



C1. 3 : PESTANA, Baldomero, « Julio Ramón Ribeyro (3) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Miraflores), 1959.



C1. 4 : PESTANA, Baldomero, « Julio Ramón Ribeyro (4) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Miraflores), 1959.



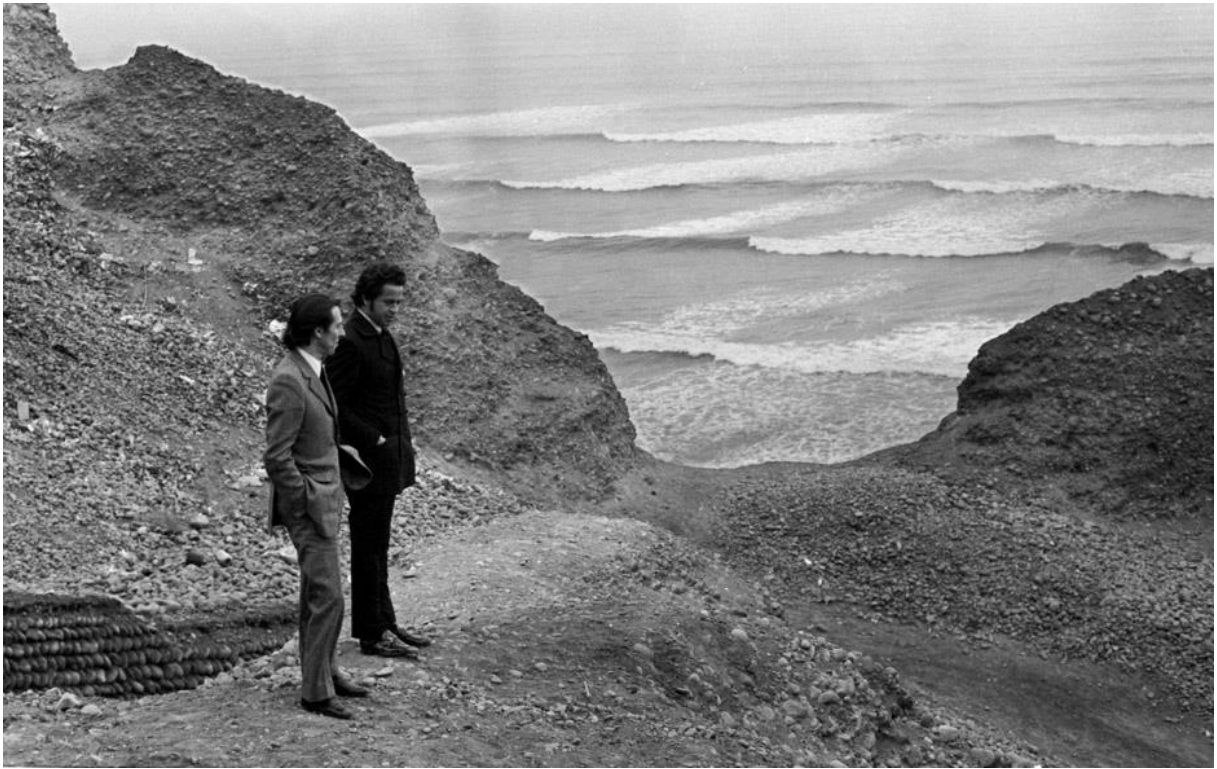
C1.5 : PESTANA, Baldomero, « Julio Ramón Ribeyro (1) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1969.



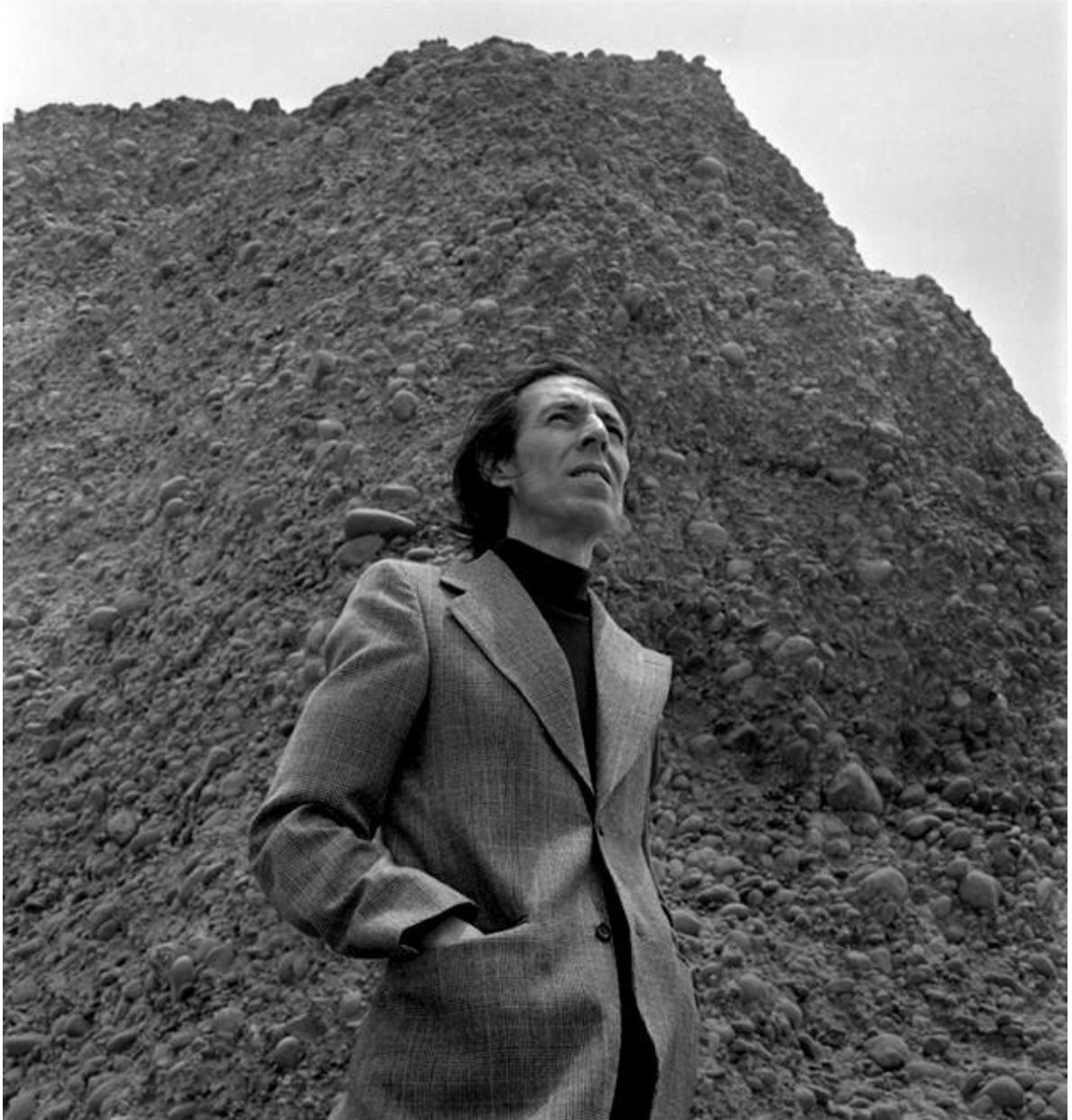
C1.6 : PESTANA, Baldomero, « Julio Ramón Ribeyro (2) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1969.



C1.7 : PESTANA, Baldomero, « Julio Ramón Ribeyro (3) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1969.



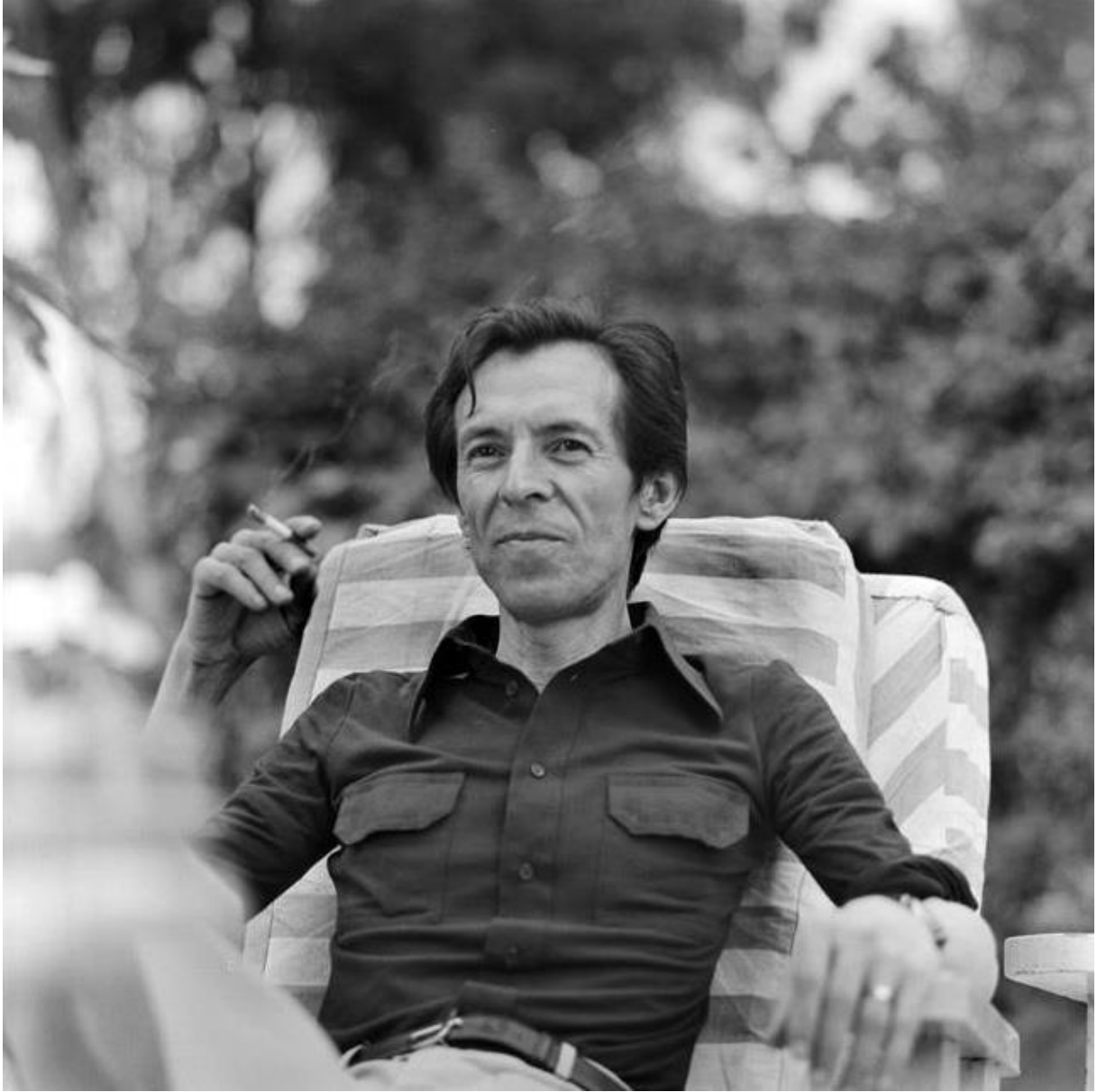
C1.8 : DOMÍNGUEZ, Carlos « Julio Ramón Ribeyro y César Calvo en los acantilados de Miraflores », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Miraflores), 1971.



C1.9 : ARCHIVO CARETAS, « Julio Ramón Ribeyro », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Miraflores), 1973.



C1.10 : BENAVIDES, Alicia, « Julio Ramón Ribeyro, Carlos Germán Belli y Arturo Corcuera », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 1978.



C1.11 : BENAVIDES, Alicia, « Julio Ramón Ribeyro (1) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 1978.



C1.12 : BENAVIDES, Alicia, « Julio Ramón Ribeyro » (2), tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 1978.



C1.13 : LENTZ, Vera, « Julio Ramón Ribeyro (1) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Miraflores), 1978.



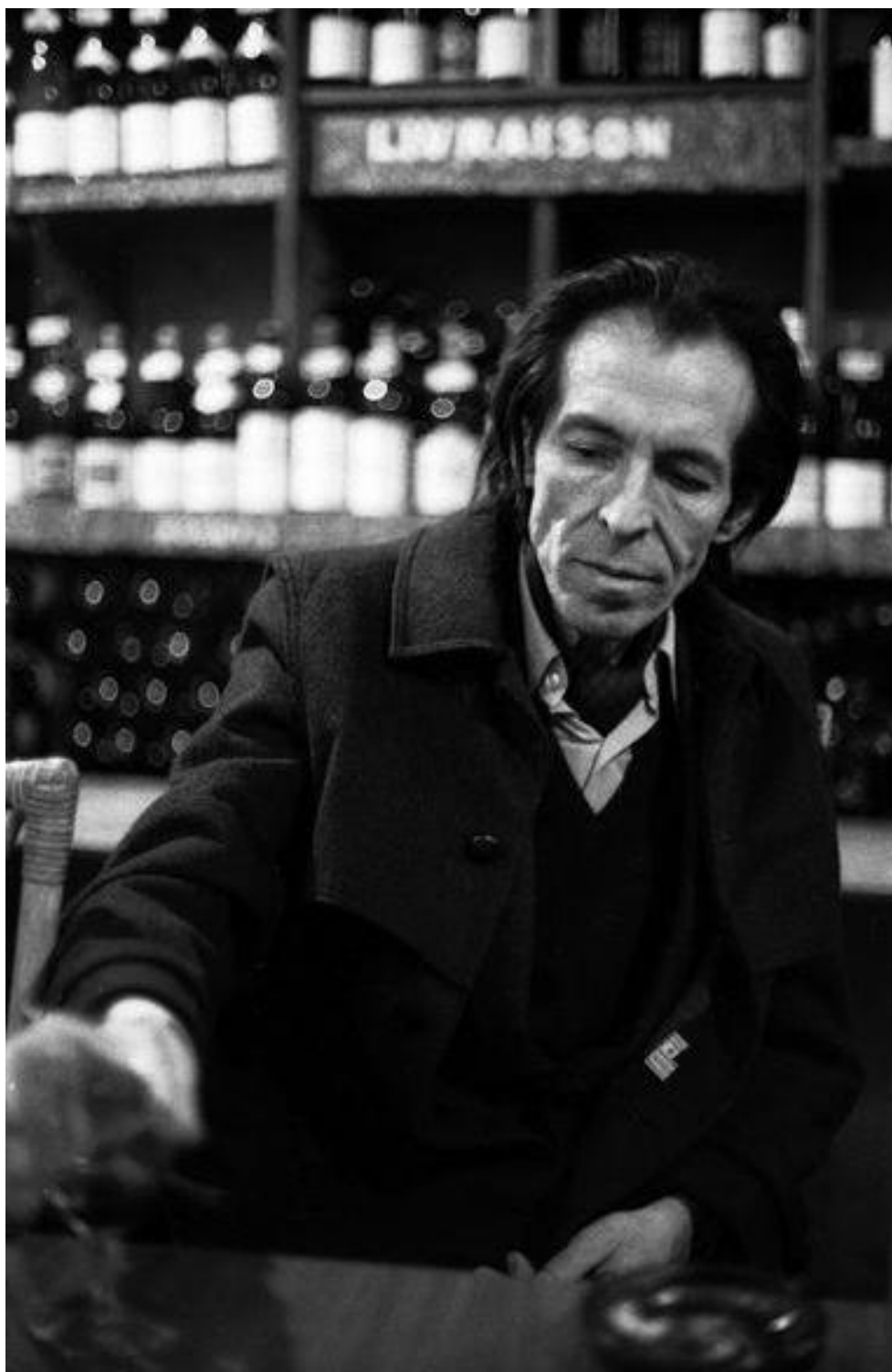
C1.14 : LENTZ, Vera, « Julio Ramón Ribeyro (2) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Miraflores), 1978.



C1.15 : DEUSTUA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro en la rue du Dragon (1) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1980.



C1.16 : DEUSTUA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro en la rue du Dragon (2) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1980.



C1.17 : DEUSTUA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro en la rue du Dragon (3) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1980.



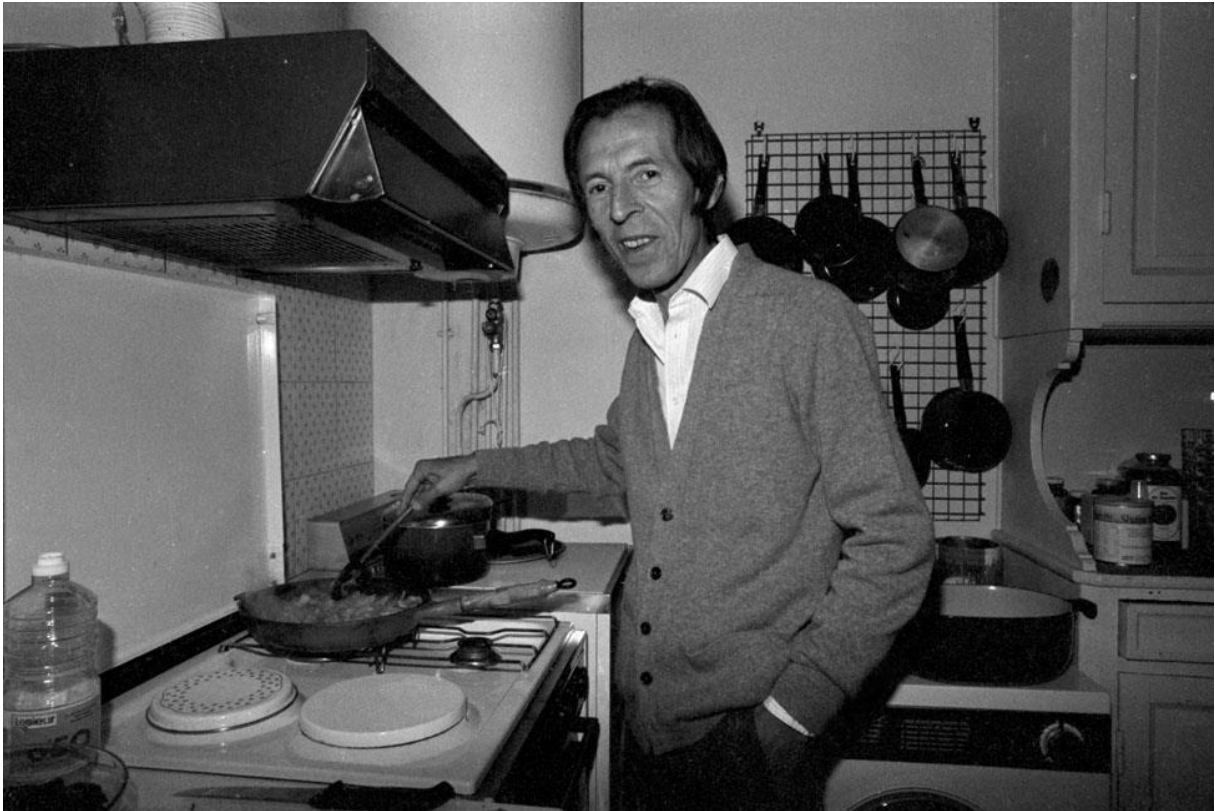
C1.18 : DEUSTUA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro en la rue du Dragon (4) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1980.



C1.19 : DEUSTUA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro en la rue du Dragon (5) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1980.



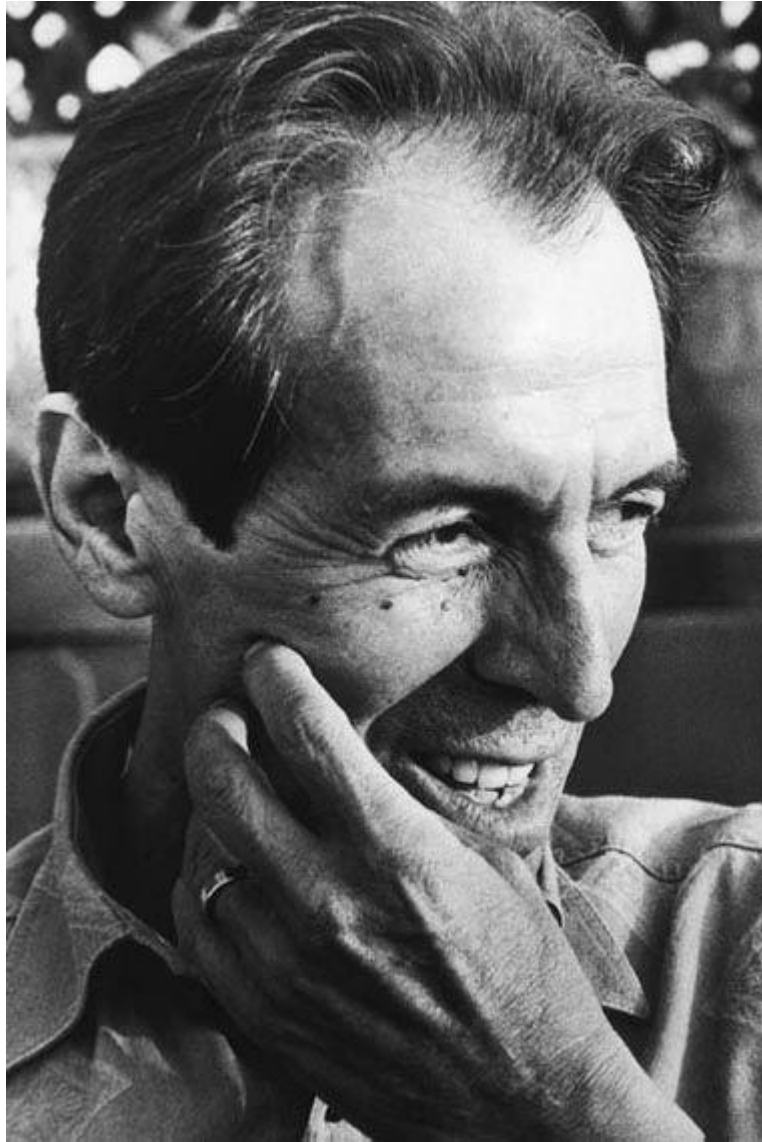
C1.20 : DEUSTUA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro en la rue du Dragon (6) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1980.



C1.21 : BENAVIDES, Alicia, « Julio Ramón Ribeyro », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1983.



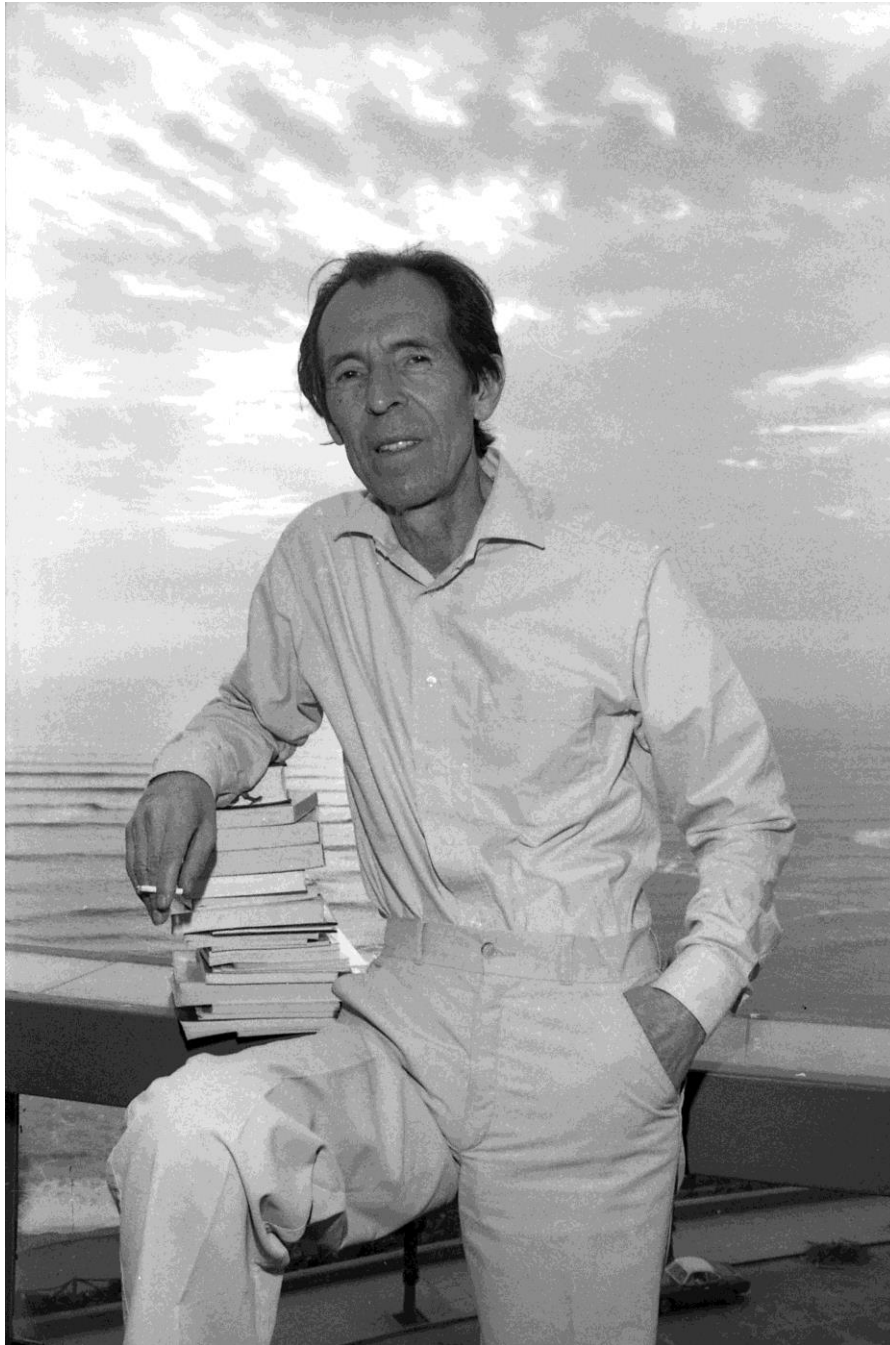
C1.22 : DOMÍNGUEZ, Carlos, « Julio Ramón Ribeyro », tirage jet d'encre sur papier baryté, Paris, 1986.



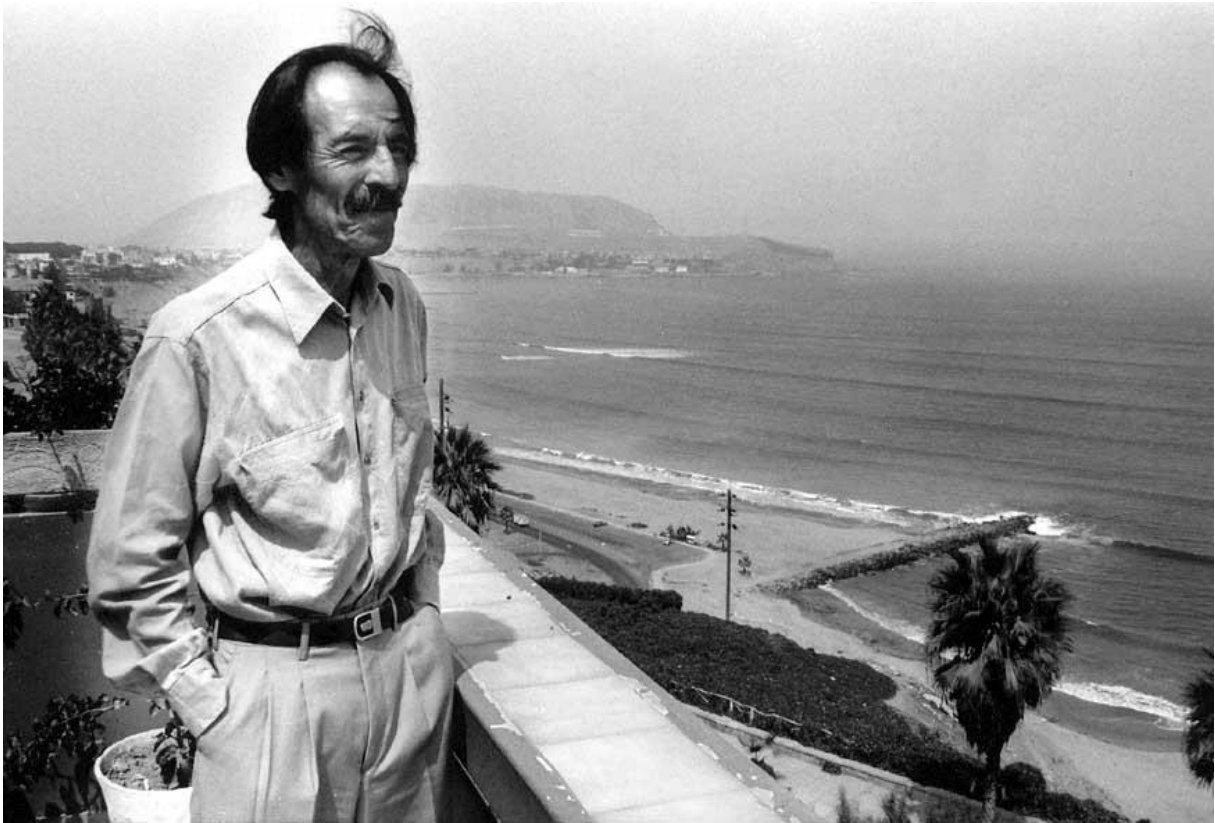
C1.23 : GONZÁLEZ VIGIL, Ana Cecilia « Julio Ramón Ribeyro », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 1992.



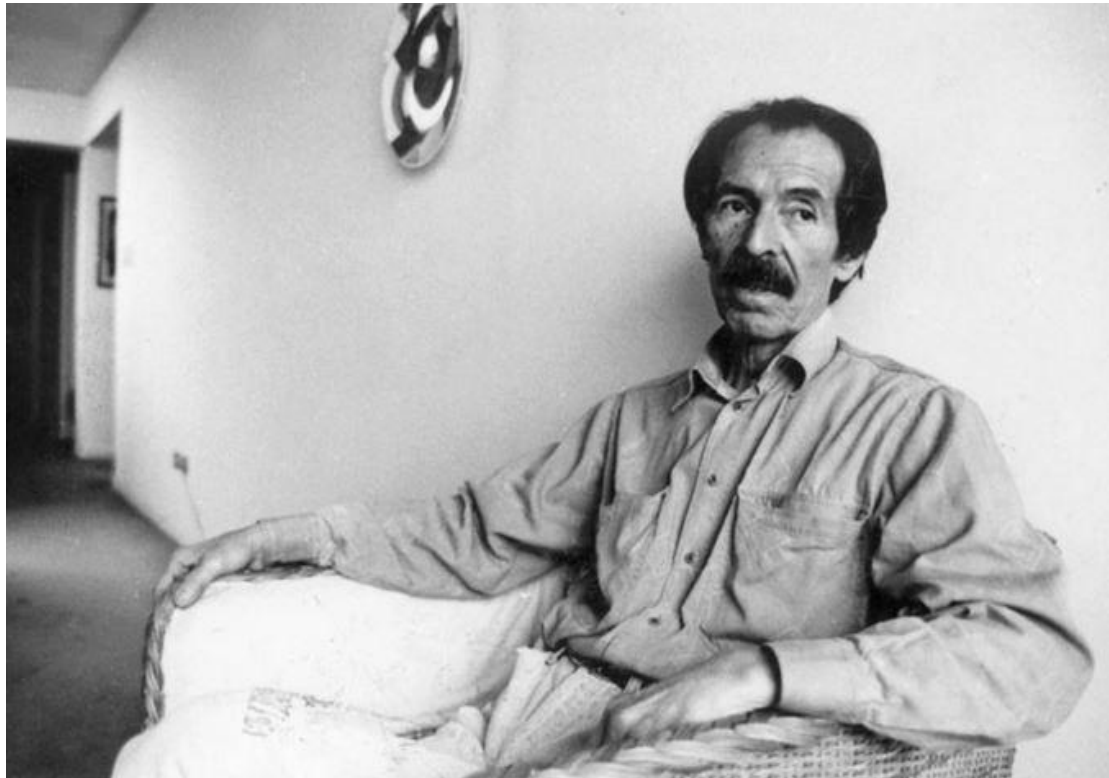
C1.24 : DEUSTUA, Jorge, « Julio Ramón Ribeyro », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 1992.



C1.25 : VARGAS, Víctor Ch., « Julio Ramón Ribeyro », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Barranco), 1992.



C1.26 : SCHWARZ, Herman, « Julio Ramón Ribeyro » (1), tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima (Barranco), 1994.

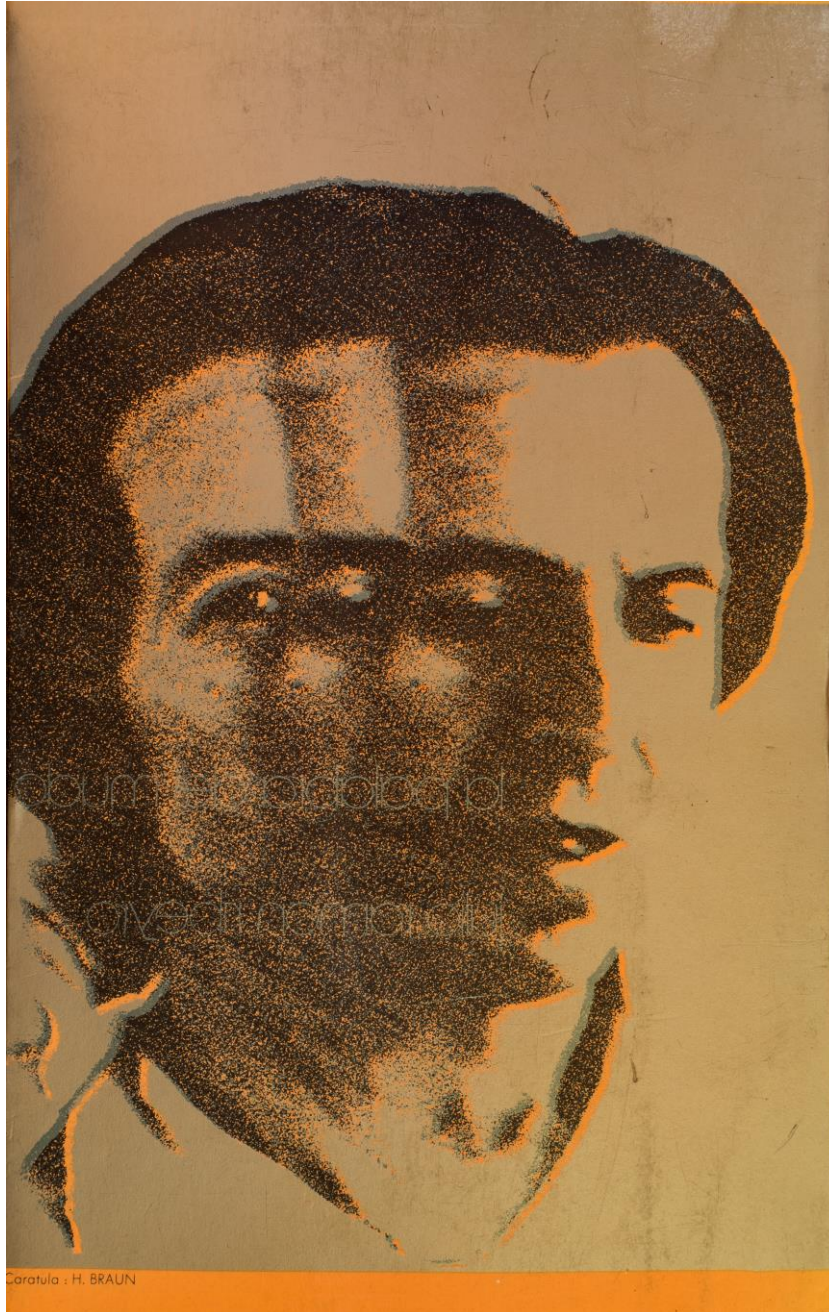


C1. 27 : SCHWARZ, Herman, « Julio Ramón Ribeyro (2) », tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 1994.



C1. 28: Collage fait par Ribeyro et présenté lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima), Barranco, 1994.

C2. Julio Ramón Ribeyro vu par les plasticiens



C2.1 : BRAUN VEGA, Herman, «Portrait de Julio Ramón Ribeyro», photographie retouchée en quatrième de couverture de RIBEYRO, Julio Ramón, *La palabra del mudo*, Lima, Milla Batres, 1972.



C2.2 : BRAUN VEGA, Herman, « Portrait de Julio Ramón Ribeyro », acrylique sur bois, 126 x 93 cm, Paris, 1978.

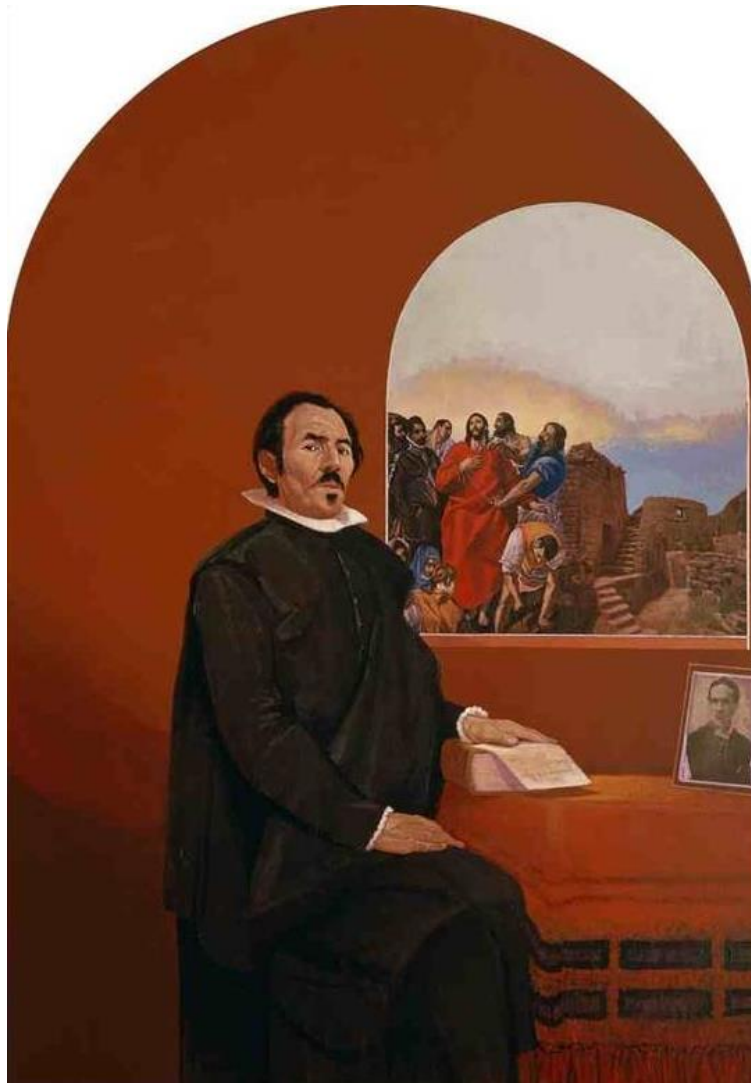
Dichos de Luder

PRESENTADOS POR
JULIO RAMON RIBEYRO



JAIME CAMPODONICO/EDITOR
LIMA - PERU

C2.3 : BRAUN-VEGA, Herman, « Retrato de Julio Ramón Ribeyro », couverture de RIBEYRO, Julio Ramón, *Dichos de Luder*, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1989.



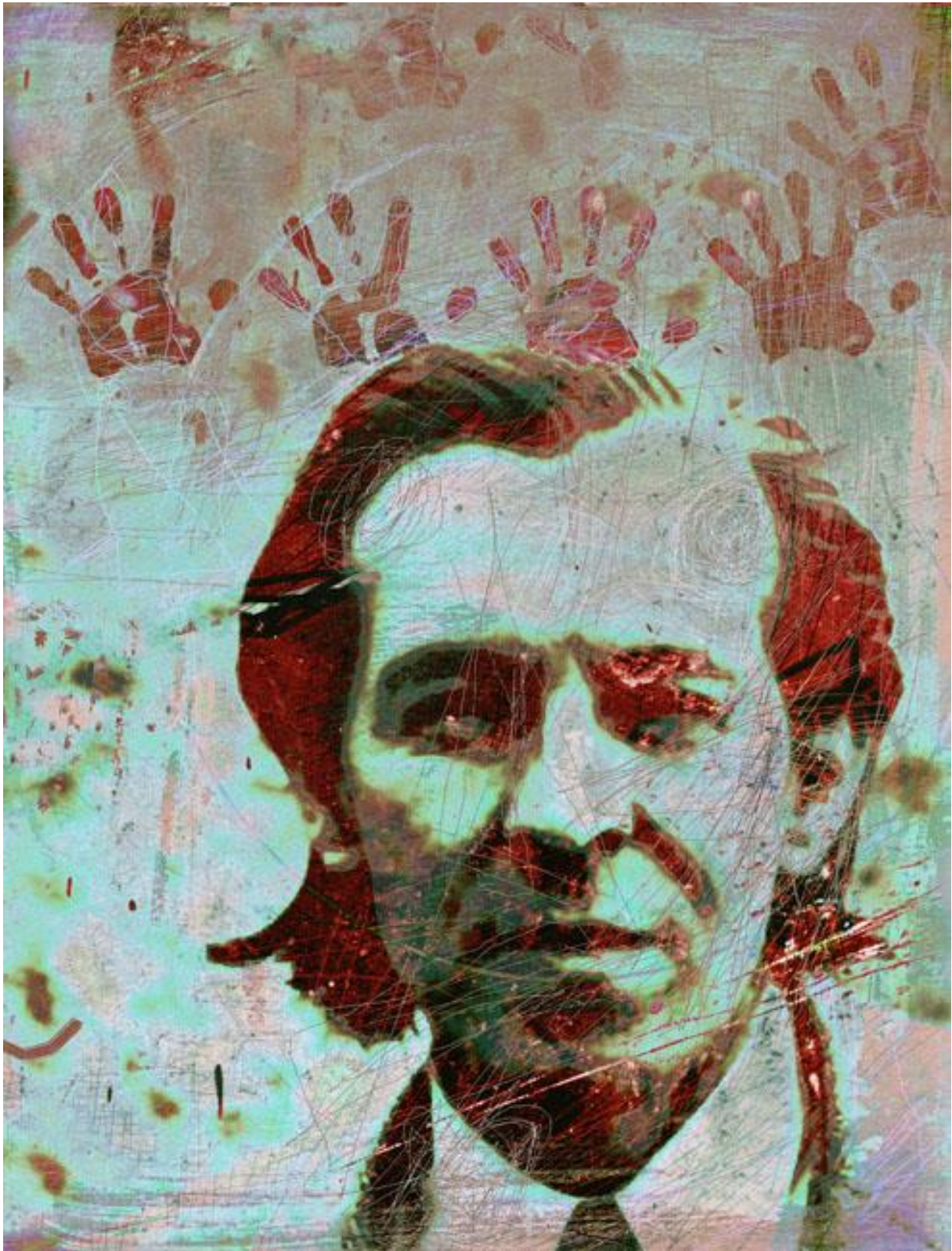
C2.4 : BRAUN VEGA, Herman, « Garcilaso Inca de la Vega (Greco) », acrylique sur bois, 157 cm x 111 cm, Paris, 1992.



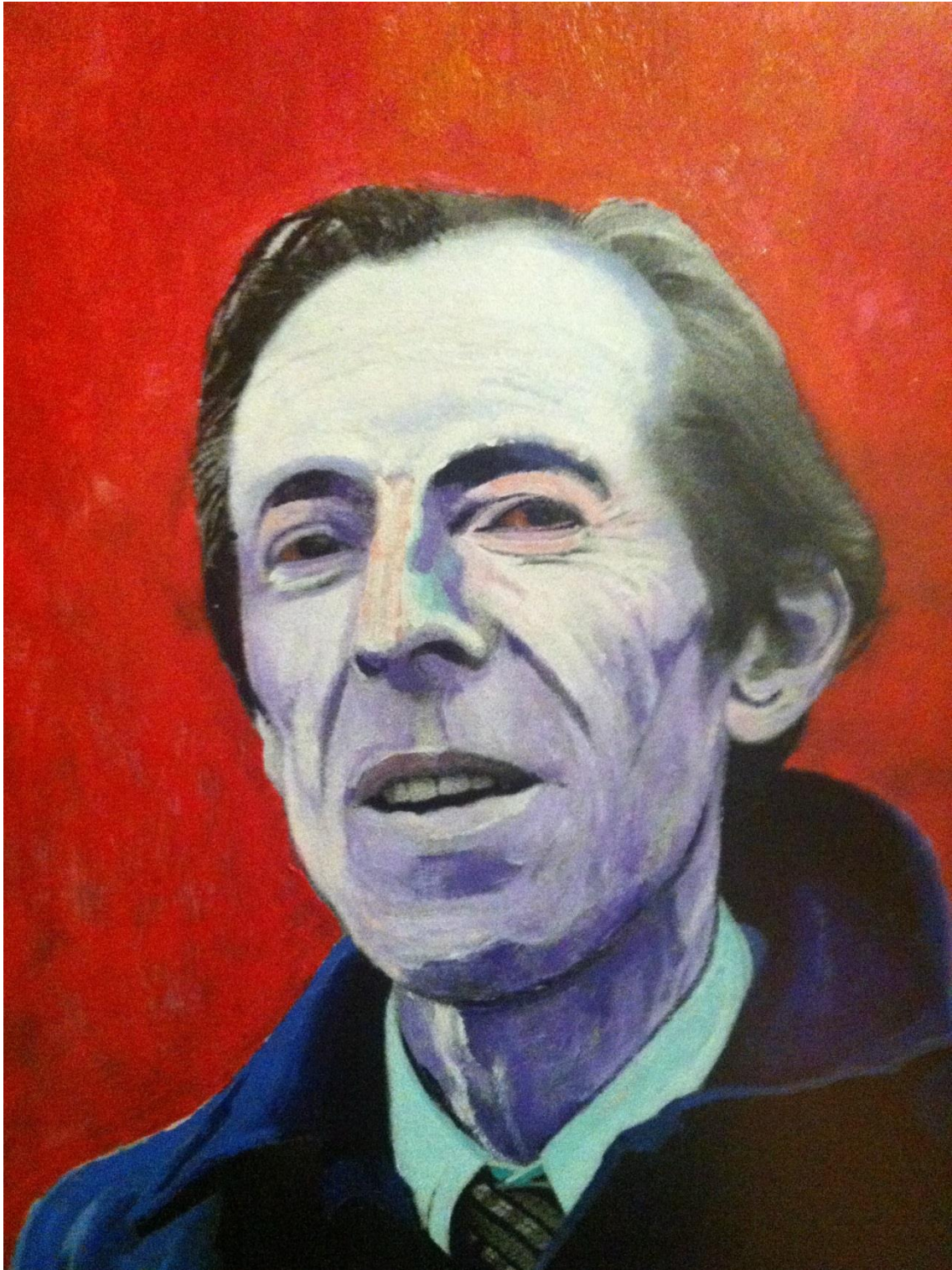
C2.5 : RUIZ DURAND, Jesús, « Julio Ramón Ribeyro con enemigos de clase », photographie retouchée, tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 2002.



C2.6 : RUIZ DURAND, Jesús, « Julio Ramón Ribeyro y César Calvo en París, 1986 », photographie retouchée, tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 2002.



C2.7 : RUIZ DURAND, Jesús, « Julio Ramón Ribeyro en el muro », photographie retouchée, tirage jet d'encre sur papier baryté, Lima, 2002.



C2.8 : POLANCO, Carlos Enrique « Julio Ramón Ribeyro », photographie retouchée, acrylique, Lima, 2009.



C2.10 : SALDAÑA SORIA, Marco, alias « Sueño », « Homenaje a Julio Ramón Ribeyro »,
série « Fragmentos », Av. Bolognesi 500, Miraflores, Lima, 2014.

C3. Julio Ramón Ribeyro vu par les caricaturistes



C3.1 : CORNEJO ARENAS, Luis, « Caricatura de Julio Ramón Ribeyro » [26/10/08], *Flora y fauna: blog de sátira visual*, 2008, [Consulté le 14/08/14 dans : <http://flora-y-fauna.blogspot.fr/2008/10/julio-ramn-ribeyro.html>].



C3.2 : MOLINA, Mario, « Caricaturas hechas para la feria del Libro del año pasado. Ahora Palma y Ribeyro estarán felices de haber regresado al parque Kennedy (1) »¹, *Molina Dibujos* (blog), série « Palma y Ribeyro » [29/10/10], 2010, [Consulté le 14/08/14 dans : http://molinadibujos.blogspot.fr/2010_10_03_archive.html].

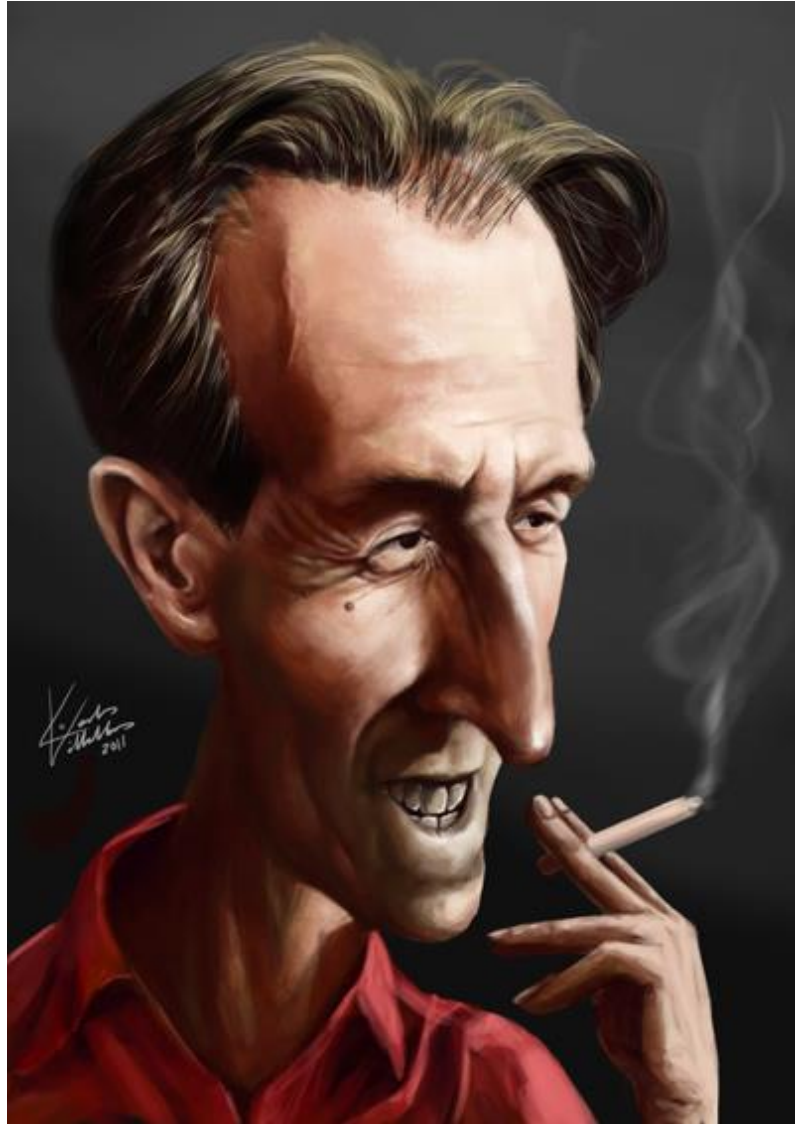
¹ Dans un article de *La Mula* à propos de ces caricatures, il est précisé que : « [son] caricaturas de Ricardo Palma y Julio Ramón Ribeyro encargadas por la Cámara Peruana del Libro y exhibidas en el la Feria del Libro 2009 » [<https://molinadibujos.lamula.pe/2011/06/17/palma-y-ribeyro/molinadibujos/>].



C3.3 : MOLINA, Mario, « Caricaturas hechas para la feria del Libro del año pasado. Ahora Palma y Ribeyro estarán felices de haber regresado al parque Kennedy (2) », *Molina Dibujos* (blog), série « Palma y Ribeyro » [29/10/10], 2010, [Consulté le 14/08/14 dans : http://molinadibujos.blogspot.fr/2010_10_03_archive.html].



C3.4 : MOLINA, Mario, « Caricaturas hechas para la feria del Libro del año pasado. Ahora Palma y Ribeyro estarán felices de haber regresado al parque Kennedy (3) », *Molina Dibujos* (blog), série « Palma y Ribeyro » [29/10/10], 2010, [Consulté le 14/08/14 dans : http://molinadibujos.blogspot.fr/2010_10_03_archive.html].



C3.5 : VILLALOBOS, Carlos, « Caricatura de Julio Ramón Ribeyro » [31/08/11], *2Medios* (blog), 2011, [Consulté le 14/08/14 dans : <http://2medios.blogspot.fr/2011/03/julio-ramon-ribeyro.html>].



C3.6 : MENDOZA CHUECAS, Rafael, « Julio Ramón Ribeyro: caricatura » [le 30/03/13], *Garabatos de Rafo*, [Consulté le 14/08/14 dans : <http://garabatosderafo.blogspot.fr/2013/03/julio-ramon-ribeyro-caricatura.html>].



C3.7 : GRIS, Jim, « Caricatura de Julio Ramón Ribeyro », in ANDRADI, Esther, « Ribeyro y *La tentación del fracaso* », *La Jornada*, republié dans *Función Lenguaje: centro de literatura aplicada de Madrid*, [Consulté le 14/08/14 dans : <http://funcionlenguaje.com/actualidad-literaria/diarios-de-julio-ramon-ribeyro.html>].

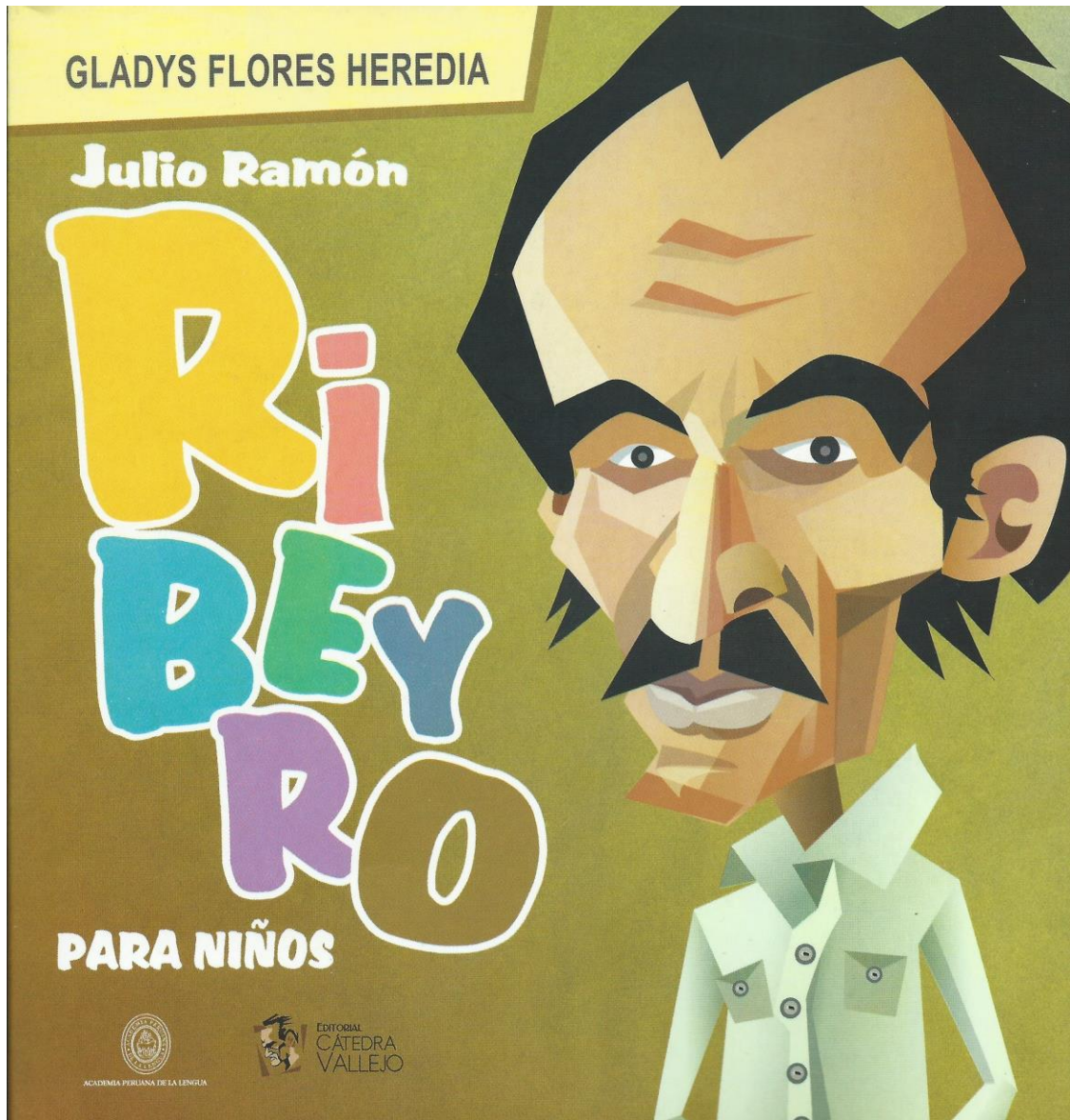


C3.8 : SCIAMMARELLA, Agustín, « Ribeyro », in MILLÁS, Juan José, « Contar lo minúsculo » [22/01/15], Madrid, *Babelia*, supplément d'*El País*, 2015 [Consulté le 22/01/15 dans : http://cultura.elpais.com/cultura/2015/01/14/babelia/1421237002_338261.html].

C4. Illustrations pour éditions de jeunesse sur Julio Ramón Ribeyro



C4.1 : Couverture de FASHÉ, Uilmer et VALLEJO, Miguel Ángel, *Ribeyrito: historias sin plumas*, Lima, Ediciones Altazor, Coll. « Artimañas », n°2, 2014.



C4.2 : Couverture de FLORES HEREDIA, Gladys, *Julio Ramón Ribeyro para niños*, Lima, Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua/Editorial Cátedra Vallejo, Coll. « Literatura para niños », 2014.



A los doce años, Julio Ramón se trasladó al colegio Champagnat, de Miraflores, para seguir sus estudios secundarios. En este colegio, fue jugador de fútbol del equipo de su clase.

22

C4.3 : FLORES HEREDIA, Gladys, *Julio Ramón Ribeyro para niños*, Lima, Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua / Editorial Cátedra Vallejo, Coll. « Literatura para niños », 2014, p.22.

Los huaqueros

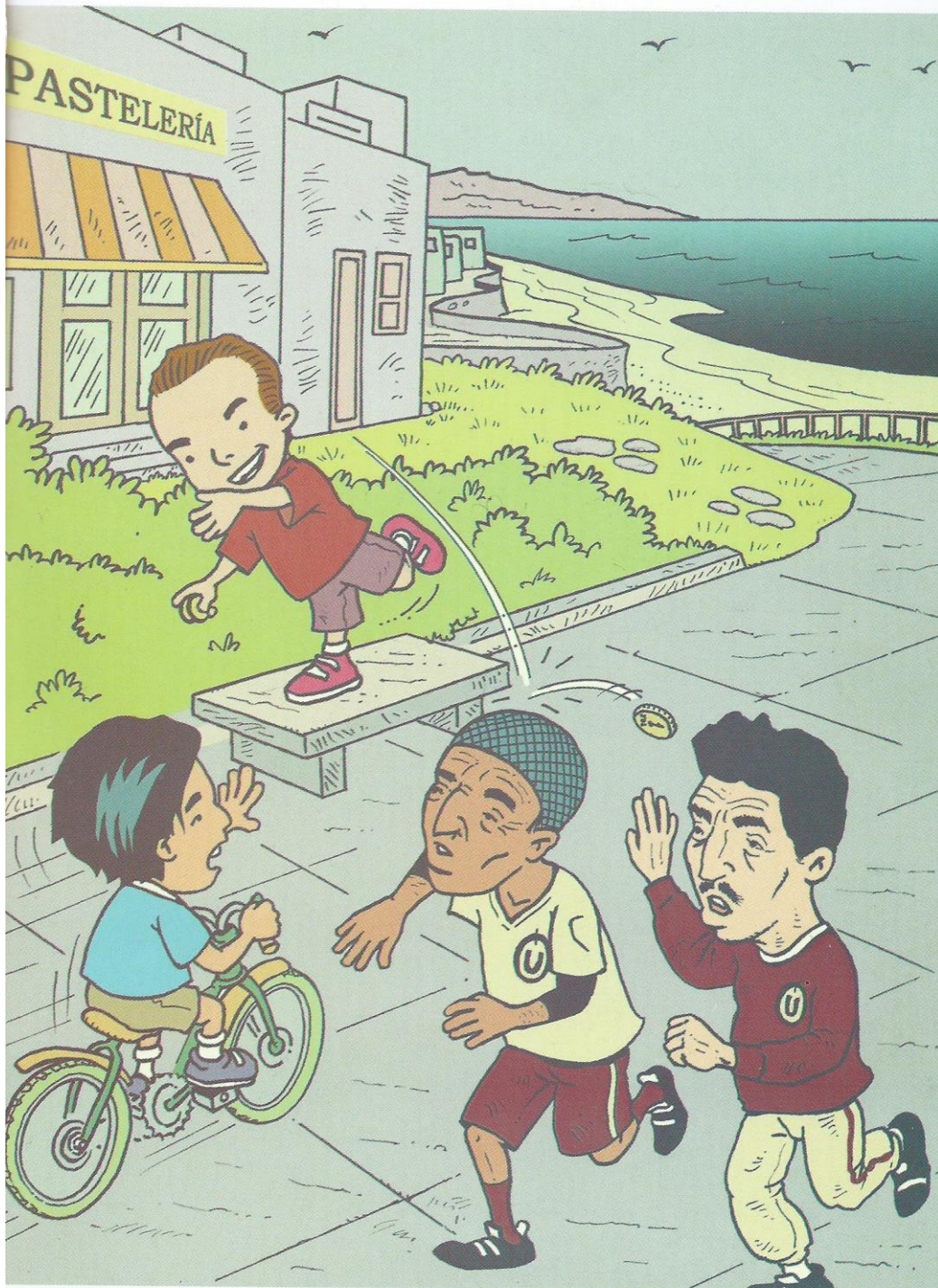


C4.4 : FASHÉ, Uilmer et VALLEJO, Miguel Ángel, *Ribeyrito: historias sin plumas*, Lima, Ediciones Altazor, Coll. « Artimañas », n°2, 2014, sans numérotation.



C4.5 : FASHÉ, Uilmer et VALLEJO, Miguel Ángel, *Ribeyrito: historias sin plumas*, Lima, Ediciones Altazor, Coll. « Artimañas », n°2, 2014, sans numérotation.

Los merenques



C4.6 : FASHÉ, Uilmer et VALLEJO, Miguel Ángel, *Ribeyrito : historias sin plumas*, Lima, Ediciones Altazor, Coll. « Artimañas », n°2, 2014, sans numérotation.

Los gallinazos sin plumas



C4.7 : FASHÉ, Uilmer et VALLEJO, Miguel Ángel, *Ribeyrito: historias sin plumas*, Lima, Ediciones Altazor, Coll. « Artimañas », n°2, 2014, sans numérotation.



C4.8 : FLORES HEREDIA, Gladys, *Julio Ramón Ribeyro para niños*, Lima, Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua/Editorial Cátedra Vallejo, Coll. « Literatura para niños », 2014, p.72.

C5. Production graphique de Julio Ramón Ribeyro



(Ilustración del autor)

UNA mancha negra sobre el suelo lo hizo detenerse súbitamente, con la fuerza de un impacto que hubiera recibido a mansalva. En vano intentó seguir su camino. Delante de sus zapatos la mancha se recortaba amorfa, espesa, e incitante, bajo la luz del medio día. Lentamente se fué agachando y la pudo

La Huella

Por Julio Ramón Ribeyro

observar con detenimiento. Sus hordas en apariencia lisas, mostraban de cerca sus contornos estriados, con pseudópodos ávidos que se proyectaban en todas direcciones. Era una mancha de sangre. Estaba seca; sin embargo, algo había en ella de viviente que lo succionaba y lo retenía con una fuerza inexplicable. Se incorporó para mirar más adelante y pudo observar otras manchas similares que se iban disgregando al azar, como un archipiélago visto desde el aire. Unos pasos más allá todo vestigio de sangre desapareció, y sin poder explicárselo, fué reconfortado por un sentimiento de salvación. Aquellas manchas tenían algo de común por él, a punto de que juraría que habían brotado de su propio cuerpo. Pero un trecho más adelante aparecieron otras salpicaduras, y luego otras, en una profusión irregular y bestial, adoptando formas y dimensiones alucinantes, como si la hemorragia se hubiera tornado, de pronto, incontenible. Y esa sensación de ansiedad volvió a sobrecogerlo, al extremo que sintió una especie de vértigo, que con gran esfuerzo pudo dominar. Más adelante, sin embargo, la explosión de sangre se normalizó, y con una regularidad geométrica fueron apareciendo gotas idénticas, igualmente espaciadas, diametralmente exactas, como si hubieran sido impresas con un sello sobre el pavimento. La curiosidad, entonces, fué haciendo soportable su temor, y comenzó a seguirla con una avidez en la que había algo del suicida y del iluminado. Durante muchas cuerdas anduvo preso del ruego, y en la distribución de aquellas gotas iba descubriendo un drama humano, que sin ninguna razón atendible, le parecía vinculado a su existencia. Las gotas, a veces, se amontonaban, para arrancarse luego en una dirección

insospechada, y volverse a detener para cambiar de rumbo. La persecución fué haciéndose interesante y dolorosa, como el espectáculo de una agonía, pero también cada vez más ardua. Las gotas se distanciaban y se empujaban, hasta que, de pronto, desaparecieron sin solución de continuidad. En vano buscó en las cercanías una puerta, una casa donde pudieran haberse introducido. Entonces, sintió una desesperación horrible, como si la pérdida de ese rastro significara para él la pérdida de su vida. Y se lanzó por la acera con la mirada raspando la vereda. Fué entonces que descubrió un objeto arrugado y rojo. Era un pañuelo. Estuvo tentado de recogerlo, pero se contentó con leer el monograma, y las letras entrelazadas parecióle las de un nombre cercano al suyo. Luego, a corto trecho del pañuelo, surgieron nuevamente las manchas, pero con una copiosidad insospechada. El rastro, en lugar de ser rectilíneo, fue haciéndose tortuoso, como si el hombre del cual manó aquella sangre se hubiera estado tambaleando y en trance de caer. Los árboles de la calzada, las paredes de las casas, estaban igualmente salpicados. Las manchas, además, eran más frescas y herían la vista como lancetazos. La persecución, entonces, se hizo frenética. Ya no caminaba sino corría, a pesar de lo cual notó que se estaba introduciendo en su barrio. Pronto estuvo en las inmediaciones de su casa. Más tarde, en la misma esquina, y la sangre aumentaba sin piedad arrastrándolo con la persuasión de una sirena. Por último se detuvo en la puerta de su hogar. Estaba abierta, y las escaleras invitaban a subir. Al mirar los peldaños descubrió las manchas trepando por ellas, como un reptil implacable. Comenzó a subir. ¿A qué habitación se dirigirían? Recorrieron el pasillo, pasaron delante del cuarto de sus padres, vacilaron un instante frente al baño, y siguieron, siguieron hacia su dormitorio, cada vez más vivientes, como si acabaran de ser derramadas. Un vaho caliente brotaba de ellas, y en tras enormes floraciones, se detuvieron frente a la puerta de su cuarto, que estaba entreabierta. Quiso poner la mano en la perilla, pero la notó ensangrentada, al mismo tiempo que sintió algo que caía pesadamente sobre su cabeza, haciendo erujir el somier. Entonces se quedó inmóvil. Recordó que el monograma del pañuelo correspondía a sus iniciales, y no le cupo duda que el interior de su habitación acababa de producirse el espectáculo de su propia muerte.

LE despertó una voz gruesa, desconocida, que bajaba de lo alto. ¿Quién me llamará? se dijo. Y, como respuesta, nuevamente el sonido raro de la voz.

—Sígueme... sígueme. Era imposible rehuir. Algún mandato ineludible entrañaba ese eco extraño, sobrenatural.

Casi automáticamente se vistió. No logra ordenar sus pensamientos.

—Por aquí... por aquí. ¡Ja, ja!

Ahora era de temer. La risa era siniestra. Convulsionaba todo su ser y parecía que vienesse del fondo inmenso de la tierra. Cada vez que vacilaba volvía a escuchar el mandato: Por aquí... por aquí... Mejor no dudar. Ni siquiera preguntarse a sí mismo. Indiscutiblemente estaba en manos de algo sobrehumano. ¿Divino? ¿Diabólico? No lo podía decir.

El Pintor

Por Carlos Castillo Ríos

Era extraño. A pesar del temor, iba contento. En su vida de artista había tratado muchas veces de conocer los misterios sobrenaturales que preocupan al mundo.

Caminaba por calles inmensas, interminables, desconocidas. De rato en rato, un frondoso bosque lleno de sauces. O inmensos y abandonados cementerios.

Dejó de oír la voz. Era mejor. Ahora le guiaba un viento helado que le caía muy bien. Penetraron a un largo camino blanco, fuera de la ciudad abandonada. A lo lejos, se divisaba un punto luminoso. La meta, posiblemente. De una vez por todas se dispararía la incógnita. Era mejor y apretó el paso.

—Sí... aquí es — escuchó. Otra vez esa voz. Ahora menos severa, más dulce.

Se divisaba al fondo una puerta abierta. Era indudable que debía penetrar por ella. Un cuarto negro albergaba humo de muy suave olor. Del piso se desprendía una fuerza que lo llamaba insistentemente, como un imán poderoso que le obligaba a tenderse, a echarse sobre él. Quiso resistir. Fué inútil. Su destino, su vida, tenía que estar junto a ese suelo misterioso que lo llamaba con la tremenda elocuencia de la fuerza. Sus poderosos brazos quisieron levantarlo. A correr. A huir de esa extraña alucinación que le dolía. Pero estaba ligado al suelo, como atado por manos misteriosas que no podía ver. Imposible levantarse. Cara y cuerpo debía estar pegados a la tierra. Se dio cuenta que luchar era imposible. Y después de todo, su situación no le mortificaba más. Sintió que cobraba nueva fuerza vital. Ya no temía. Algo de reparador y bello halló en el frío terrestre donde se encontraba.

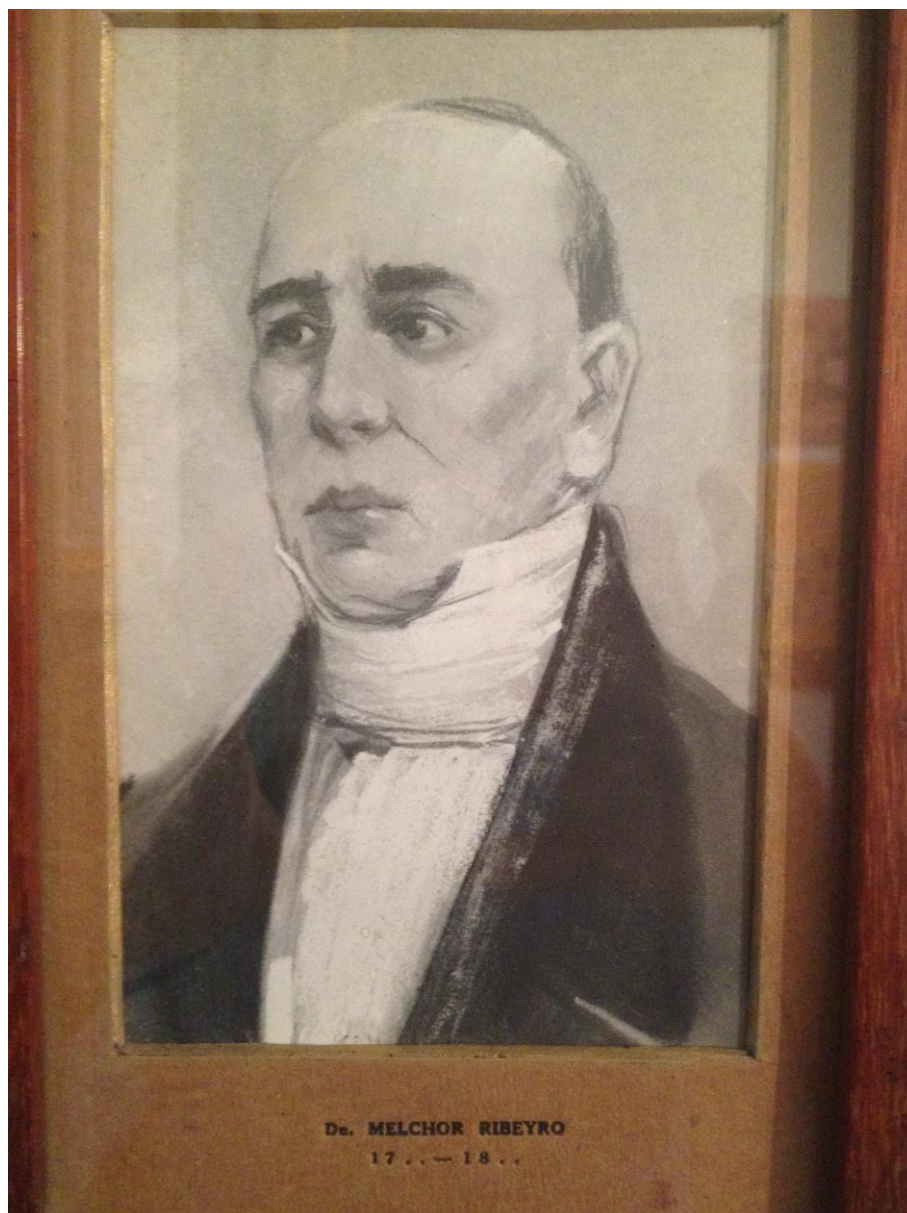
De pronto, como una cortina suave, se empezó a deslizar la mansión de las paredes negras. Estaba ahora en el campo vegetal y hermoso. Plácidamente tendido en un césped que lo cariciaba cautivándole y que le empezó a abrir su corazón para mostrarle el fondo inmenso de la tierra. Miró persistentemente. Su vista podía alcanzar kilómetros y kilómetros debajo del suelo. Y apreció una sinfonía de colores: paisajes jamás vistos en sus sueños de pintor. Cascadas rumorosas y fuentes escondidas. Frutos, flores, tallos abiertos a la vida.

Se sintió libre — a pesar suyo — después de la visión. Tuvo deseos de retornar a casa. Ahora la ruta le era fácil, alegre. Penetró otra vez en su aposento. Desprendió sus dedos, los echó detrás de una vieja cómoda y se acostó feliz.

Al día siguiente cogió su paleta, sus chisquetes, su caballete y fuése hasta las orillas del mar.

C5.1 : Illustration de Ribeyro pour son propre récit court « La huella », in PUCCINELLI, Jorge (Dir.), *Letras peruanas: revista de humanidades*, Lima, n°5, 2^{ème} année, février, 1952, p. 30.

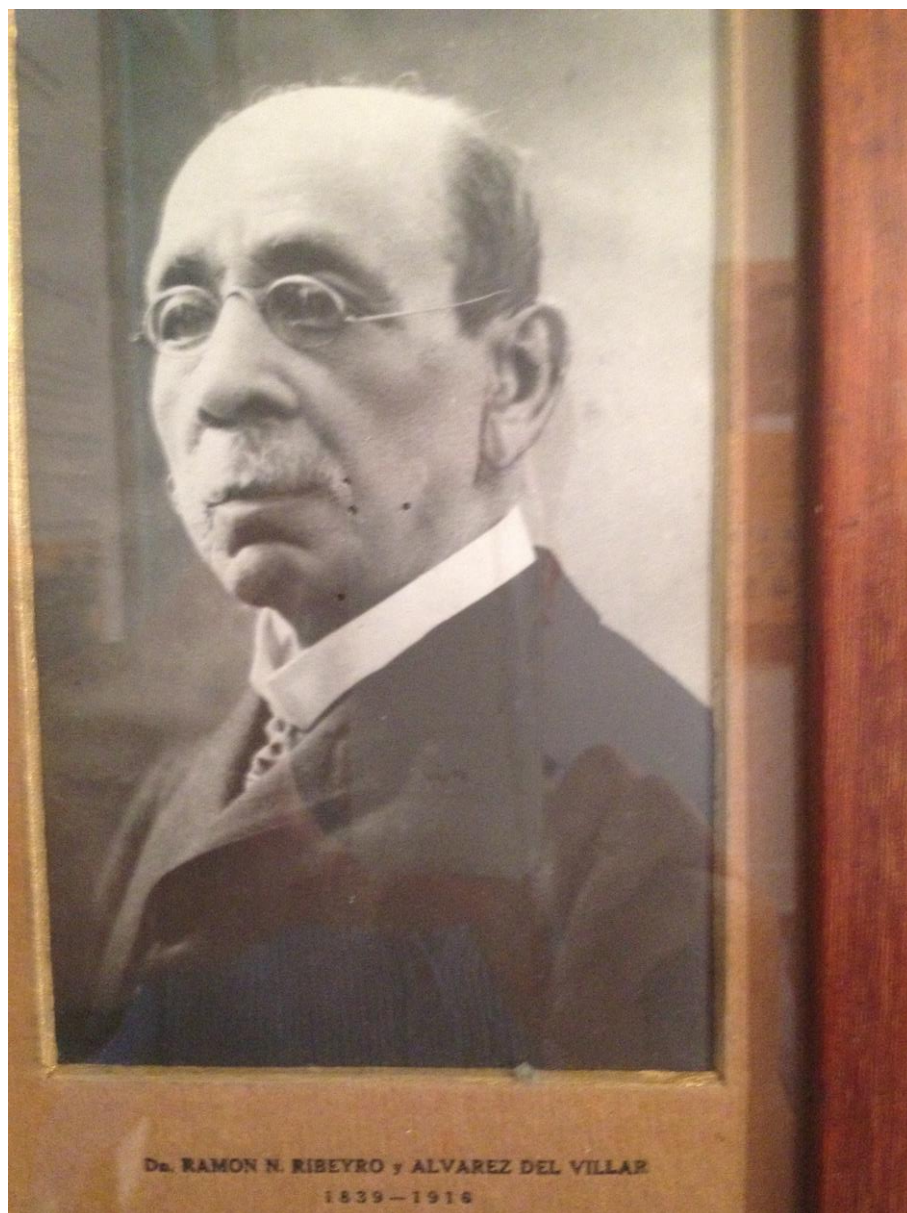
C6. Portraits des ancêtres et de la famille Ribeyro



C6.1 : Portrait de don Melchor Ribeyro (17...-18...), gravure non datée et présentée lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima).



C6. 2 : Portrait de don Juan Antonio Ribeyro y Estada (1810-1886) », gravure non datée et présentée lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima).



C6.3 : Portrait de don Ramón N. Ribeyro y Álvarez del Villar (1839-1916), photographie non datée et présentée lors de l'exposition « La palabra del mudo » du 15 décembre 2011 au 4 mars 2012 à la Casa de la Literatura Peruana (Lima).

ANNEXE D : ENTRETIENS

D1. Entretien avec Jaime Campodónico, le 24/09/08 à Cieneguilla⁵

PREMIÈRE PARTIE

Paul Baudry (PB): Luder es un personaje muy solitario y, es más, bastante misántropo y al final a pesar de que tenga una serie de actitudes que busquen apartar a los demás y que quiera cada vez encerrarse más en su departamento parisino, estar más aislado del mundo, está construido de una manera que podría resultar antipático, porque rechaza a los demás. Sin embargo, al final, cuando uno termina de leer los *Dichos*, resulta muy simpático. ¿Tú crees que esta aparente contradicción entre ser antipático y finalmente tan simpático refleja la personalidad de Ribeyro tal como lo conociste?

Jaime Campodónico (JC): Sí, porque en el fondo refleja lo que era *él*. No conozco su etapa de París. Pero acá vino con un escudo muy grueso. Era el intocable, el que no llegabas a él, el insensible. Cuando presenté los *Dichos* fue un día después de Tarata, no hubo mucha gente. Pero cuando presenté las *Prosas*, el auditorio de la Municipalidad de Miraflores se llenó tanto que hasta yo no pude entrar. Había tanta gente... me quedé en el Manolo's a esperarlo. La cantidad de gente, mil personas, abajo, y gritaban: "Julio Ramón es del pueblo y no de la burguesía", que fue una cosa alucinante.

PB: ¿Quién los presentó?

JC: Niño de Guzmán, el otro, posiblemente, Balo Sánchez León. Entonces, Ribeyro llega con esa coraza, y hasta con la gente del grupo, él mantiene su independencia. Yo interpreté su independencia y me daba más todavía, por respetarlo. Había otros que trataban de sobrepasar esa coraza y allí los cortaba.

PB: ¿Cómo definirías su coraza? ¿Qué es lo que él no decía?

JC: En el trato. Porque cuando él obtiene el Rulfo, los 100 000 dólares, que nunca cobró, e invita a ocho o a nueve de sus mejores amigos, y yo estoy feliz de que me invite a mí a festejar. Y de allí otra anécdota, impresionante. Gana el premio, el cheque salía en diciembre, ya empezó a juerguearse, él quería comprarse una bolichera porque vivía en Barranco, comprar una lanchita de pescador, e irse a pescar con Niño, tomarse sus tragos y comerse un ceviche. Ese era su máximo. Creo que costaba 2000 dólares, ya se la iban a comprar. Después vino la enfermedad...se enferma, en esa época era fanático del fútbol. Lo invité al estadio para ver a Lolo, era hincha de la U y yo era socio de la U. Yo lo llevé al estadio, a un partido de la Copa, y nos fuimos a Oriente encima. También fuimos a un clásico. Salimos por la barra de la Alianza. Era toda una mancha de la barra, estaba angustiado Julio Ramón. Yo le decía Julio Ramón, si supieran que estás acá... yo le puse una vincha. Con sus sobrinos, le encantaba el box. Cada partido, cada pelea, citaba a sus sobrinos. En cuanto al escudo... Julio Ramón no

⁵ Cet entretien eut lieu dans le cadre de la préparation de notre mémoire de Master 1 intitulé « La estetización del fracaso en *Dichos de Luder* (1989) ».

era un Vargas Llosa, no tenía su secretaria, no había tantos filtros, él era solito. Pero en hinchas, en fans, él sobrepasaba en fans a cualquiera.

PB: Pero ¿fans literarios o amorosos?

JC: No, literarios. Porque como personaje era una persona sencilla. Bryce tiene sus choques. Su problema es el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, y lo hace en un estado ya deliberadamente inconsciente. Julio Ramón era el más aseQUIBLE a todos. Había N gente que lo llamaba. Si había gente que quería verlo, tocar el timbre, nadie lo molestaba. Yo estoy en contra de la gente que decía que era un hosco, que no atendía a nadie. Y en su casa no era una buena....como se dice, buena persona hospitalaria...

PB: Anfitrión.

JC: Un recontra anfitrión. Acogedor, amiguero. Él quería su límite porque al día siguiente tenía otra reunión, había gente que se sobrepasaba, se quedaba, le bajaban el bar.

PB: Y él, los botaba.

JC: No, no tenía la fuerza de botarlos. Se iba a su cuarto y se encerraba. Se chupaban todo y se iban. Él me decía, no me gusta que se sobrepasen.

PB: O sea, una persona bastante amiguera que podía aceptar una suerte de desorden festivo con sus amigos pero en el fondo muy consciente de sus responsabilidades, no perdiendo el norte.

J.C: No, no, nunca. Salvo en mi casa, el 26 de Setiembre 94. Llegó feliz. Ni siquiera en el Rulfo tomó tanto como en mi casa. ¡Feliz! Abrazaba, besaba. No podía bajar solo las escaleras. Fue una noche inolvidable.

PB: Y, ya me has comentado como él veía al personaje, pero ¿te acuerdas de comentarios más precisos en cuanto a su personaje, de Ribeyro en cuanto a Luder?

JC: Lo que demoró fue la carátula. Él quería que sea Braun Vega. Fue un pedido explícito.

PB: ¿Qué sabes de esta carátula? El mapa de París, el Luxemburgo.

JC: Uno, es la fisionomía de Julio Ramón. El saco y la corbata, ha sido su experiencia anterior. Él es Julio Ramón. Él me dijo yo quiero esa. Es un dibujo que hizo Braun para Campodónico Editor.

PB: Hay una serie de ejemplares que han sido firmados por el autor, ¿tú los tienes?

JC: Tengo unos dos, tres. Firmados, en mi casa.

PB: Los dichos podrían ser una serie de textos disparatados, pero el prólogo tiene un función “federadora” que los cuaja y convierte al libro en un objeto ficcional en pleno derecho. Hay una voz narrativa que pretende ser un amigo de Luder y lo convierte en un personaje ficticio. ¿Sabes si este prólogo fue añadido cuando él supo que lo iban a publicar o ya existía antes?

JC: Te digo la verdad. Él lo debe haber preparado entre Agosto del 89 y Abril del 90. Porque fue cuando quedamos. Se empezó a editar en Noviembre 88. Empiezo a editar diciembre 88, y en Abril me trae el prólogo y yo lo recibí en Mayo. De agosto 88 que tuve la reunión en Las Mesitas de Barranco hasta Mayo 89.

PB: ¿Qué te parece esta añadidura del prólogo, qué cuerpo le da al conjunto?

JC: Yo creo que engloba, reúne y lo identifica en su personaje a partir de su personaje a partir del 54 para adelante. No es muy preciso en fechas pero sí de dónde nace Luder.

PB: En cuanto al título, ¿qué reflexiones te suscita la palabra “dichos”, por oposición a “prosas”, “proverbios”?

JC: Porque las prosas me parecen que son algo más largo y elaborado, y los dichos son cosas más vivenciales, cortas. Los dichos son más geniales porque es decir lo que él quiere decir en menos palabras.

PB: ¿Y en cuanto al nombre?

JC: Luder lo veo como parte lúdica, una levitación de su propio ser en lo que él puede pensar. Pero también comercialmente, *Dichos de Luder* me parecía una cosa corta y directa.

PB: ¿Tú preguntaste quién era Luder?

JC: Él.

PB: ¿Tú crees que era una persona que le gustaba crear mitos literarios alrededor de su persona o los dejaba crearse solos?

JC: Creo que los dejaba crearse solos. Según lo que yo sé, era un lector muy amplio, muy vasto. Él quería desligarse de la parte real de lo que él sentía. Es él, pero no es él. En gran parte de sus cuentos escribe sobre Lima en base a lo que recibe por la correspondencia con Juan Antonio, su hermano.

PB: Publicar un diario es desvelar una intimidad al público. Tú dices que tenía más reconocimiento al llegar a Lima y al darte estos manuscritos acepta desvelar su intimidad al público. Pero otra manera también, es hacerlo a través de lo dichos. Hablando de develaciones de intimidad, los diarios son tal vez una manera más cruda de hacerlo. ¿Cómo ves tú los *Dichos* como develación ficcionalizada?

JC: En los diarios de 50 para adelante. Hay partes en que es Luder. *La tentación del fracaso* es su día a día. Es más un relato de su vida. Luder es la selección de cómo es él.

PB: ¿Y por qué este “cómo es él” de Luder es más verdadero del “cómo es él” del diario?

JC: Porque en el diario la prosa es totalmente distinta. Para decir algo es más largo, entran más intérpretes que entran y salen en su experiencia. Luder es el resumen de algo muy corto. Luder es siempre muy directo. No hay lugar para un relleno, para un desvío. Luder es directo y es él. El diario era tal cual, él no quiso hacer ninguna corrección, es el Ribeyro histórico. El que siente las cosas es Ribeyro.

PB: ¿Tú que has conocido a la persona, te parece que la manera de pensar y de hablar de Luder es fidedigna y corresponde a la persona de Ribeyro?

JC: Sí, este de acá es él. Él me decía: “Yo no soy un gran orador, pero si tengo que ir donde Gisela a vender mi libro, voy”. En los *Dichos*, acá es él solo.

DEUXIÈME PARTIE

JC: Los *Dichos* empiezan del año 55 para adelante. Leyendo las *Cartas a Juan Antonio* o *La tentación del fracaso*, te das cuenta que ya lo dijo en otras palabras en los *Dichos*.

PB: Quisiera que me cuentes la historia íntima de la publicación, la historia del objeto del libro.

JC: Fue gracias a Niño de Guzmán, en una visita a París anterior al 89. Niño se metió en la biblioteca de Ribeyro, encontró en un *file* sus diarios a máquina en papel periódico. Con los diarios empezamos una nueva etapa. Tuvimos una relación realmente impresionante, hacia mí que era mucho menor que Julio Ramón. En ese *file* también estaban los *Dichos*.

PB: ¿Y los quería publicar?

JC: No, Niño lo convence que se tiene que publicar. Yo le pagaba por adelantado cada publicación, se le pagó 32 000 dólares durante uno de los momentos más críticos del Perú. Estaba feliz.

PB: ¿En qué tipo de textos suyos te parece que hay más referencias a los *Dichos*?

JC: En los *Diarios* y en las cartas. Es él.

PB: Luder es una suerte de alter ego en la que Ribeyro se suelta con este personaje de escapatoria. ¿Alguna vez Ribeyro te ha hablado del personaje en sí?

JC: Hemos hablado de Luder que es la parte de él mismo que no podía decir las cosas. Sus cartas del 50 al 60, hay mucho de Luder. En los diarios hay una parte del 60 al 64, y después del 75 después de su operación, Luder regresa. La última reunión que tuvo en vida fue el 26 de Setiembre del 94, para mi cumpleaños. Me dijo: “Seguimos hasta el final, tengo muchas cosas que hacer”. Julio Ramón vivía solo desde hace 30 años. Cuando regresó a Lima fue como una segunda vida, acá conoció a Anita Chávez, que tres meses después fue la mujer de Bryce (hasta ahora).

D2. Entretien avec Alida de Ribeyro, le 09/08/12 à Paris⁶

Paul Baudry (PB): La Ruta Ribeyro del Instituto Cervantes se propone consignar los lugares que fueron importantes para Ribeyro en París con el fin de crear un mapa que facilite el recorrido a los interesados. Le voy a leer los lugares que hasta ahora he apuntado y le agradecería que me indique si hay algún error, si desea modificar alguno o si quisiera añadir otro (lectura de la Ruta).

Alida de Ribeyro (ADR): Sí, el café Cluny. Allí se reunía con los amigos intelectuales de la época. Y también en el Old Navy. Habría que añadir que antes vivía en el 11 *rue* Saint Severin, en los años 1960. Es una puerta chiquita y las ventanas del primer piso dan a las gárgolas de Saint Severin. Allí se reunían con Mario Vargas Llosa, Javier Héraud, Lucho Loayza. También se reunía en el café Les Deux Magots con Raúl de Verneuil, el compositor de música clásica contemporánea de origen peruano. Él tenía una mesa reservada para él, venía Albert Guzmán, por ejemplo. A las 11 de la noche Ud. pasaba y lo encontraba. ¿Por qué se le buscaba? Porque era una de las pocas personas que sí estuvo en el entierro de César Vallejo. Mucha gente había contado siempre que había estado presente en el entierro pero él se reía. No hay fotos pero él sí estuvo. Ribeyro también era muy amigo de César Miró, diplomático, que fue embajador con Belaúnde. Él también iba al Deux Magots. Cuando Ud. entra, a la izquierda, allí tenía su mesa en una esquina. Tenía tres mesas para todas las personas que iban llegando y les invitaba una copa de vino. Hasta los mozos los conocían. También iba el director de orquesta José Malsio Montoya a ver a Raúl de Verneuil porque era un hombre muy entretenido. Tenía una esposa gordísima que se llamaba Greta y era de origen alemán. Él era enorme, debía medir como metro noventa. En cuanto al Old Navy, iban porque estaba abierto hasta las tres, cuatro de la mañana e iban a comer después al restaurant de la *rue* de l'Echaudé, *Au Chai de l'Abbaye*. Cuando Julio Ramón era más joven allí almorzaba con Haya de la Torre. Allí degustaba siempre los mejores vinos. Cuando lo operaron, su médico le dijo que sólo podía tomar media botella de buen vino y Julio Ramón se iba a las fiestas con su propia botella de Burdeos para estar seguro de tomar el mejor.

En cuanto al departamento de la *rue* Van Dyck, nos mudamos al 4 en 1984, él nunca vivió en éste, el 5, donde vivo yo. Pero cuando lo alquilé, le pregunté qué le parecía y me contestó: “Un entierro de primera clase”. Porque a él le gustaba la vista que el 4 tenía sobre el hotel particular de los Clermont-Tonnerre. Y le encantaba el parque Monceau, incluso hizo una escultura. Él también pintaba, por ejemplo, este cuadro de aquí es divertido porque dice “Esta no es una manzana, es un tomate” (1994). Éste es el prototipo. Es un cubo hecho sólo de aristas. Si Ud. lee acá: “*D’après le cube polyforme*”. Su amigo, Roberto Caruso Olivetti, hizo el mismo modelo que tenía Julio Ramón. Julio Ramón lo había pintado de cuatro colores. Tenía rojo. Julio Ramón dijo voy a dejar algo en el *parc* Monceau. Donde no había una estatua, fue y pegó su cubo para que se quedase. Era un cubo como de 70 x 70 cm. Debe haber sido como en el año 1986. Y a los tres días se lo llevaron. Cuando Julio hijo tenía 15 o 16 años le tomó un estudio por Raspail, cerca de Montparnasse, en el último piso, para que hicieran toda la bulla que quisieran. Y allí Roberto, que era amigo de Julio hijo, vio el cubo de Julio Ramón. Después de su muerte, Roberto me preguntó por el cubo y le conté que se lo habían llevado. Entonces propuso hacer una réplica pero no la pintó porque dijo que sólo Julio Ramón sabía en qué orden iban los colores. Nadie había tomado fotos. Solamente queda el

⁶ Cet entretien fut réalisé en vue de la Ruta Cervantes consacrée à Ribeyro que nous avons conçue à la demande de l’Instituto Cervantes de Paris. Il s’agit d’un parcours interactif en ligne qui reprend les lieux parisiens les plus importants pour Ribeyro. Ce travail est consultable dans : <http://paris.rutascervantes.es/ruta/ribeyro>.

recuerdo en la memoria. Yo creo que era la base de una estatua. Como no había una estatua, él había decidido ir a pegar su cubo. Eran cuatro colores que Ud. no veía en el mismo momento. Después, se había comprado sus pasteles y pintaba los cerros de Lima. Le encantaba, era su diversión.

Pensando en otros lugares, también vivimos en la *rue* de la Réunion, al lado del cementerio Père Lachaise. A Julio Ramón le encantaba pasear por allí, hasta que un día se encontró con los crematorios. Yo le dije a mí me gustaría que me cremen cuando me muera y él me dijo tú no sabes cómo suenan los huesos cuando se están cremando [*risas*]. Sonaban pac, pac, pac. Julio Ramón estaba feliz porque podía visitar sus tumbas, la arquitectura, sus cosas. Entre otros lugares fetiches de Julio Ramón estaba la estatua de Flaubert en el Luxemburgo. Siempre se daba su paseo, se sentaba en el parque, leía. Antes de salir decía: “Voy a decirle buenos días a Flaubert”. Conocía perfectamente la historia del parque Monceau, todos sus árboles.

PB: ¿En qué año se casa usted con JRR y qué recuerda de su boda?

ADR: Nos casamos en el año 1962. En la mairie del 6^{ème} *arrondissement*. Nos conocimos por Javier Héraud. Yo era muy amiga suya y había venido a Europa y él era amigo y admirador de Julio Ramón, lo conocía desde Lima. Yo estudiaba Letras en San Marcos y Alberto Escobar era mi profesor y me dio una carta de recomendación por si necesitaba algo en París y cuando llegué llamé a Julio Ramón por teléfono, en ese momento llegó Javier Héraud y nos fuimos a conocerlo.

PB: ¿Ya había leído a Julio Ramón en Lima?

ADR: Así es. Había leído solo *Los gallinazos sin plumas* cuando entré a la universidad. Yo tenía un grupo de amigos, donde estaba Alejandro Romualdo, Gonzalo Rose, César Calvo y Hugo Neira. En esa época uno no podía dejar de leer a Ribeyro. Además él estaba cerca de nosotros. Es decir, no era una persona que había publicado, como Ciro Alegría o Valdelomar, hacía muchísimos años. Casi todo el mundo se identificaba con Ribeyro. Había que conocerlo, ya en el 1960. Pero le estoy hablando de ese grupo literario, reducido. Alberto Escobar estaba cerca de este grupo intelectual de San Marcos. Había reuniones de lectura. Por ejemplo, Romualdo releía a Neruda, a Machado, a Lorca. Era la época de la revolución cubana, era otra mentalidad, otro mundo. Julio Ramón no habla nunca de nuestro matrimonio, ni de nuestra vida, ni aun siquiera del nacimiento de su hijo en su diario porque siempre había protegido a la familia, nunca quiso que estuviéramos involucrados. Sólo hablaba de Julito en *Prosas apátridas* cuando decía que toda la cultura de su hijo venía de Tintín y que de grande aprendería que la cultura es otra.

PB: ¿Alguna vez fue testigo de la poderosa autocrítica que Ribeyro ejercía sobre sí mismo y sobre su trabajo literario o ésta era solamente expresada por escrito?

ADR: Sólo se ejercía por escrito. Le voy a decir. Y desafío al mundo entero que cualquier persona a los cuarenta y dos años para cuarenta y tres pueda tener un cáncer al esófago donde le sacan los ganglios y lo abren de acá a acá para hacerle la unión de la boca del esófago el estómago, le suben un poco el estómago y le hacen el esófago [*sic*]. Seis meses después vuelve a tener cáncer al estómago. La primera vez que lo operaron pesaba 72 kilos, sale con 48. La segunda operación fue el 13 de junio. Ya lo daban por muerto. Y en esa época no se podía decirle a los enfermos que tenían cáncer. Julio Ramón *nunca* habló de sus enfermedades, de su sufrimiento. En diario dice que pidió los cubiertos de plata para subir de peso y cambiar de sitio pero no se queja de sus dolores, ni de que no cicatrizaba la herida.

*Jamás*⁷ le hemos escuchado hablar de su enfermedad. Nunca se quejó. Entonces, todos los problemas de críticas en monólogos interiores, era por escrito.

PB: Entonces tampoco era autocrítico sobre su literatura fuera del espacio escrito.

ADR: No. Yo siempre he pensado que llevaba eso con... hay una palabra... déjeme encontrar en español... con dignidad. Por su dignidad, *nunca*⁸ se quejó de nada. Los embajadores, que eran unas bestias porque cuando escarbaba usted un poco más, no tenían cultura. Julio Ramón tenía que trabajar con ellos. Un día voy a encontrar sus escritos sobre la Unesco y sobre la gente que lo rodeaba. Tenía un sentido de observación extraordinario. Siempre con sentido del humor.

PB: ¿Qué recuerdos tenía JRR de su padre? ¿Qué imagen daba de él cuando evocaba su recuerdo?

ADR: La imagen de un padre extraordinario que le había enseñado literatura porque a él y a sus hermanos, desde chicos, les había hecho leer literatura. Era muy rígido, con la educación antigua, duro. Y le dolía muchísimo que su padre haya muerto cuando él tenía 15 años. Porque era una imagen paternal extraordinaria.

PB: ¿Cuánto lo marcó esa muerte?

ADR: Muchísimo. Hay veces estábamos conversando y decía: “Como decía mi padre tal cosa” o “Como dijo mi padre tal otra”. Me acuerdo que un día su hermano, Juan Antonio, se había roto la cabeza jugando en el Colegio Champagnat y no había ido al colegio. Un cura le escribió a su padre: “No ha venido a las clases excepcionalmente”. Y el padre de Julio Ramón contestó: “No ha venido a clases porque tuvo una rotura de cabeza excepcional”. Julio Ramón había heredado ese sentido del humor. Por ejemplo, yo comencé a trabajar 6 meses después de que se puso enfermo y a veces tenía que hacer exposiciones de museos a museos, he comprado en ventas públicas para museos, y hay veces estaba muy preocupada y él siempre me decía: “Mujer de poca fe”. También me citaba a Vallejo cuando decía: “Confianza no en la escalera sino en el peldaño”. Todos los amigos de Julito adoraban a Julio Ramón porque era el papá de todos. Miraban fútbol, tenis, básquet y hacían espaguetis y me preguntaban si no me quería ir al cine o al teatro para que se quedaran solos. Acá al lado vivía un chico griego que se llamaba Griebler [?], le encantaba leer y Julio Ramón le daba los libros a leer y después le preguntaba qué cosa había pensado, como un profesor, y cuando muere Julio Ramón fue para todos ellos como si hubiese fallecido su papá de todos ellos [*sic*]. Porque ha tenido una gran amistad con ellos, los ha divertido. Julio Ramón *nunca*⁹ lo resonó a Julito. Cuando era pequeño, yo le pregunté a Julio Ramón por qué no lo resonaba a Julito y me dijo: “Alida, somos dos adultos contra un niño. O tú le discutes o yo pero no los dos”. Y otras veces le escribía en la parte delantera y posterior de la puerta de su cuarto: “No debes hacer tal cosa, no debes hacer tal otra”. Y le decía lee lo que te he puesto.

PB: ¿Pero como qué cosas? ¿No dejes la ropa sucia tirada y cosas así?

ADR: Por ejemplo, una vez le puso: “10 consejos para ti y los idiotas de tus amigos”. Julito me dice que debería haber guardado todos esos papeles. Pero le parecía tan normal que su papá le escribiese... Cuando Julito empezó a hacer artes marciales había que romper tablas y

⁷ Les italiques transcrivent l'emphase à l'oral.

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

una vez se pusieron a romper las puertas de un armario. Y claro entonces Julio Ramón le dijo que estaba muy bien que se entrenara pero no tenían que romperse las cosas en la casa.

PB: ¿Y qué relación tuvo con su madre a la distancia durante su larga estadía en París y cuando ella venía?

ADR: Julio Ramón adoró a su madre, no dejó de escribirle todas las semanas en 40 años. Y ella también escribía contándole de la familia. La única vez que vi a Julio Ramón desecho fue a la muerte de su madre en 1990. Me acuerdo que llegué y le pregunté qué te pasa y me dijo que prefería estar solo porque mamá ha muerto. Y me pidió que le arreglara el viaje a Lima para el entierro. Eso fue como a las 2 de la tarde y creo que a las 8 o 9 de la noche partía a Lima. Fue una madre que siempre estuvo muy presente. Cuando ella rezaba, todo se arreglaba. Cuando estuvo enfermo, vino y se quedó para acompañarlo. Cuando nació Julito también vino para el bautizo.

PB: ¿Y Julito tiene hijos?

ADR: No. Todavía no. Cuando fuimos a recoger el Premio Juan Rulfo, a él le tocó leer un discurso para su papá y comienza diciendo que cuando era pequeño y que Julio Ramón terminaba de escribir un cuento, se lo leía a él y pensaba que su papá sólo escribía para él y que ahora se daba cuenta de que escribía para un gran público.

PB: ¿Cómo evocaba JRR a sus ilustres ancestros por el lado paterno? ¿Se sentía orgulloso de este abolengo u oprimido por su éxito?

ADR: Siempre pensó que había una rama de inteligencia porque todos fueron jueces, ministros, rectores de la San Marcos. Yo creo que él pensaba estar dentro de la continuidad de una nobleza intelectual.

PB: ¿Pero se sentía dentro de esa nobleza o diferente?

ADR: No. Yo creo que dentro. No diferente. Una vez me comentó que fue al Ministerio de Relaciones Exteriores y cuando el ministro lo recibió le dijo: “Julio Ramón, usted no es de la carrera diplomática”. Y él le contestó que todos los cuadros que rodeaban su escritorio de ministro eran sus parientes suyos [sic]. Porque en el Ministerio de Relaciones Exteriores se pensaba, se piensa, que una persona es válida siempre y cuando haya hecho la escuela diplomática. No importa que sea analfabeto. Había una consideración mucho más alta cuando se era diplomático de carrera y un menosprecio aun cuando a Julio Ramón le llegaban cartas de los embajadores de otros países que lo felicitaban por el lenguaje que utilizaba, por las ideas tan claras que tenía. Hacía un análisis en 3 minutos, no se tomaba 10 horas para explicar las cosas. Tenía una educación francesa.

PB: La primera alusión al nacimiento de Julio, su hijo, aparece el 25 de julio de 1968 en su diario. Antes de que éste naciera, ¿a JRR le entusiasmaba la idea de ser padre?

ADR: Su hermano mayor tuvo un hijo, Juan Ramón, entonces Julio Ramón dijo que también quería un hijo. Le entusiasmaba la idea. Le encantaba ocuparse de Julito. Lo único que no le gustaba era darle el baño porque tenía miedo que se le cayese. Pero darle el biberón, hacerlo dormir, cantarle... Tenía un amor desmesurado por su hijo. La paciencia que tuvo con Julito no la tuvo con nadie. Cuando venía Julito, su papá dejaba de escribir, hablaba con él y después retomaba la escritura.

PB: Ribeyro experimentó una gran estrechez económica cuando joven en París y, posteriormente, su posición económica fue mejorando sobre todo tras el nombramiento en la Unesco. ¿Cómo reaccionó ante este mejoramiento? ¿Fue entusiasta o indiferente ante esta bonanza?

ADR: No le cambió nada. Siguió siendo el mismo. Cumplía 50 años Julio Ramón y con Julito dijimos que le regalaríamos un viaje a Venecia, al mejor hotel. Con Julito nos habíamos ido una semana antes, nos fuimos de Capri a Venecia y nos habíamos preparado para saber qué cosa le mostraríamos de Venecia. Julio Ramón baja del avión, tomamos la barca privada para ir al hotel y Julio Ramón comienza a contarnos cuántos árboles habían sido necesarios para construir Venecia. Y en ese cementerio de Venecia, quiénes estaban, bueno, conocía mejor Venecia sin haber ido nunca. Estar en el gran hotel y comer en grandes restaurantes era para él igual. Siguió siendo muy humilde de actitud. Tuvimos un Jaguar con chofer, que no se lo dio el Ministerio de Relaciones Exteriores, sino que lo compramos. Él iba casi de costado para que no lo viesan y le había pedido al chofer de no correr, de ir despacio. Nunca fue prepotente. Nunca levantó la voz. Yo no he conocido a Julio Ramón con cólera. Si había cóleras debían ser cóleras internas. Le encantaba la música. En todas las casas, lo primero que hacíamos era instalar la música en todos los ambientes.

PB: Si pudiéramos esbozar un panorama de su actividad literaria a lo largo de su matrimonio, de la literatura como trabajo a tiempo parcial o completo, ¿en qué periodos JRR estuvo más abocado a la literatura y qué otros sintió que le faltaba tiempo?

ADR: Fue homogéneo. Él llegaba, almorzaba, se iba a escribir, a dormir y a veces se levantaba a escribir.

PB: ¿Cuál era su rutina de escritura?

ADR: Depende. Cuando trabajaba de noche en la AFP, de día dormía y antes de ir a la AFP, a eso de las 4 o 5 de la tarde, escribía. Cuando trabajaba de día, llegaba a las 7 y se ponía a escribir. En vacaciones también. Cuando iba de vacaciones escribía cuadernos con una letra incomprensible y hacía dibujos y hacía sus comentarios sobre el resto del mundo.

PB: ¿Cuál era la rutina o el recorrido habitual de JRR cuando regresaba a Lima? ¿A quiénes veía, en qué orden y a dónde iba?

ADR: Veía a su mamá, a su hermana Mercedes y a su hermano Juan Antonio.

PB: ¿No salía del círculo familiar?

ADR: Sí, tenía invitaciones de sus amigos pero lo principal era su familia. Tenía sus tíos que lo adoraban, que lo habían llevado a bañarse. El tío Fermín era uno de sus tíos preferidos, su tío Guillermo, su tío Esteban, su primo Chingolo.

PB: ¿No viajaba por el Perú?

ADR: Sí, iba a Tarma. Porque uno de los tíos tenía una hacienda, los Santa María. Iba a Paracas también. Creo que fue a Machu Picchu con Julito cuando era pequeño. Él no era de hacer grandes viajes. Cuando comencé a trabajar con el Japón, me dijo: ¡Cómo te vas a ir hasta allá si ni siquiera hablas japonés! Yo le dije, no te preocupes, yo me las arreglo. Cuando llegué, conocí al Sr. Honda, que era el gran industrial, y me dio el gran mecenazgo para mis exposiciones. Un año hicimos una exposición que se llamaba *Est/Ouest* sobre el expresionismo que nace en Francia, va luego al Japón y regresa a Francia. A esta exposición

me invitaron con Julio Ramón y me dijo: ¿Tú crees que me voy a meter en un avión durante 20 horas para llegar al Japón? No, no me interesa. Es tu trabajo, es tu triunfo.

PB: ¿No fue aquella vez que usted le trajo la famosa bata japonesa?

ADR: Sí, una bata japonesa de seda azul marina forrada en rojo, creo, que son finísimas, y se enganchaba con todo.

PB: Cuando regresaba a París en los años 1970, 1980 y 1990, después de haberse percatado de su popularidad en Lima y entre los lectores peruanos, ¿qué tipo de impresiones le comentaba?

ADR: Él regresa a Lima en el 76. Luego iba cada dos años. Muchas veces ha tenido que hablar del Perú en la televisión francesa. La gente lo reconocía aquí, en Francia, pero Julio Ramón huía. Por ejemplo, Alfaguara, cuando publica los *Cuentos Completos*, en mayo de 1994. Alfredo Bryce, que era amigo y que vivía por Julio Ramón, había hecho un homenaje en la Casa de las Américas en España. Julio Ramón estaba leyendo su cuento “La primera nevada” y de pronto se aparece un hombre mal vestido que le dice: ¡Julio Ramón, soy Torroba! Y se escapó de España. No quería más entrevistas, sólo se quedó dos días. Lo llamaban por todas partes pero Julio Ramón no estaba. Le decían, tienes cinco radios, cinco cadenas de televisión, pero a él no le interesaba. Escribía para él. Nunca supo “venderse”, como podría decirse en el sentido americano. Él estaba feliz cuando recibía a estudiantes, los invitaba a la casa a tomar una copa de vino. Pero si lo invitaba el Presidente de la República, no iba.

PB: ¿Cómo se relacionó Ud. con la autodestrucción de Julio Ramón? Me refiero, en parte, al tabaco. ¿Pudo limitarla o sólo atestiguarla?

ADR: Julio Ramón salía de la segunda intervención del cáncer del estómago donde le dejaron un muñón. Había salido del Hospital Saint-Louis y me dijo lo único que me provoca es fumarme un cigarrillo. Y le dije fuma. Fui y le llevé y le prendí su cigarrillo. Se sintió feliz fumando. Yo pensé: si se va a morir dentro de seis meses, que sea feliz.

PB: Y duró mucho más.

ADR: Duró 23 años. Nunca le prohibí que fumara porque siempre pensé que tenía la vida muy corta, que en cualquier momento se podía ir. Un doctor me dijo que le daba seis meses, que no conocía a nadie que hubiera sido operado del estómago y del esófago que viva uno o dos años. Cada año que vivía era un año ganado a la vida. ¿Si quería hacer algo? Que lo haga. ¿Quería tomarse dos botellas de vino? Que se las tome. Cuando usted quiere a una persona, quiere que viva feliz. Julio Ramón murió en mis manos. Vi el aparatito que se estaba apagando. El doctor me dijo que le podíamos hacer un electroshock. Yo le dije que lo dejara morir sin dolor. Estaba con parches de morfina. Murió por insuficiencia respiratoria. Antes de eso, en el año 90, yo había estado en China y había leído *La pensée chinoise*. Según esta filosofía había que acompañar a las personas hasta la muerte y después quedarse con la persona hasta que le memoria de sus células desaparezca. Cuando la persona está en los últimos momentos, usted tiene que decirle que puede partir, que no se preocupe por usted, que las cosas van a ir bien. Me pasó con una amiga oriental. Le dije, como buena occidental: Motoko, no sabes lo que siento porque cuando uno pierde a una madre, pierde el último refugio de ternura. Pero ella me contestó que el espíritu de su madre se había liberado de su cuerpo enfermo y que luego, durante 40 días, viajaría hacia la luz haciéndose una autocrítica. No hay que llorar, no hay que pedirle que se quede. Es otra mentalidad. Hay que vestirse de

blanco y no de negro para que el espíritu de la persona pueda llegar hasta la luz eterna. Esto lo apliqué con Julio Ramón. Le dije que Julito y yo seguiríamos adelante, que le tocaba estar cerca de su papá, de su mamá. Él no era una persona religiosa pero yo le decía que hiciera su camino hacia la luz. Yo le contaba todo esto en francés para que no entendieran las enfermeras y los doctores porque decir todo esto en español, en un hospital de cáncer, en el Perú... ¿Se imagina? Además, cuando llegué, la mujer de Juan Antonio le había puesto unas estampitas y cuando llegué las saqué. Le dije que Julio Ramón nunca había creído en estas cosas. Y cuando me anunciaron su fallecimiento, les pedí que me dejaran diez minutos a solas porque todavía la memoria de sus células estaba con vida. Me miraron como si viniese de otro mundo. Después salí, le avisé a la familia, y me fui a fumar un cigarrillo. Con esto pensamiento chino, no podía llorar.

PB: ¿Y cómo fue el entierro?

ADR: En los Jardines de la Paz, cerca de Lima. Querían que fuera en el mausoleo de los Ribeyro, en el centro de Lima. Pero era tan horrible... Julio Ramón me había pedido que cuando muera, le hagan una autopsia para saber si tenía cáncer en los intestinos. Yo lo hice. Le pregunté que cómo le avisaría que lo había hecho. Se rio y me dijo, no importa, igual lo haces. Lo que pasa es que él había acompañado de muy joven a su papá para sacar restos de la familia y ponerlos en el mausoleo y había visto a uno de sus antepasados que estaba de costado como si lo hubieran enterrado vivo. El papá de Julio Ramón había perdido que le corten las venas cuando estuviera muerto. Y cuando Julio Ramón, cuando me pidió la autopsia, pensé que era por lo mismo. No fue enterrado en las 24H sino hasta que Julito llegase de Europa. Fue velado en el Colegio Santa María. En el cementerio hubo una ceremonia inmensa, inmensa. ¡Y había una cantidad de chicos de colegio! Cuando me daban el pésame, me decían, yo soy de tal colegio, yo soy de tal colegio, etc. Me dijeron que habían leído a Julio Ramón, que la promoción llevaba su nombre. Hay muchísimas promociones que llevaron su nombre, incluso en la Escuela de Abogados, en la Escuela Diplomática. Antes de enterrarlo, yo pedí que todos le echaran una flor. Ricardo Letts fue el único que le dio una flor roja porque era muy de izquierda.

PB: ¿Recuerda Ud. alguna amistad francesa de JRR en el medio universitario francés?

ADR: Claude Couffon, Pierre Laplace. Todo el grupo de Cortázar. Julio Cortázar venía una vez a la semana a comer con nosotros y con Ugné Karvelis, una lituana muy inteligente.

PB: ¿Hay algún plan de remodelación del estudio de JRR en Lima? ¿Se mantendrá como un espacio privado o existe la posibilidad de que se convierte en una casa-museo?

ADR: Se mantendrá como una propiedad privada. Yo había pensado hacer un museo. Pero los libros se apolillan, y la humedad... El cuadro que tenemos de Herman Braun pensé regalárselo al Museo de Lima. Es difícil hacer un museo, no hay el espacio. A no ser que se haga un tercer piso.

PB: ¿Recuerda alguna ocasión personal o pública en la que JRR haya querido ser el centro de atención o destacar? ¿En la que haya sido particularmente conversador y ameno?

ADR: Cuando tenía lecturas. Julio Ramón no era de las personas que querían ser el centro de las reuniones.

PB: ¿Existe algún aspecto en el que JRR haya sido conservador con las mujeres en general o dentro de su matrimonio? ¿Le parecía un hombre chapado a la antigua?

ADR: Un hombre muy chapado a la antigua. Siempre me había las puertas para subir o bajar del auto. Tenía una linda educación. He sido tan feliz de haberme casado con un hombre tan inteligente y tan culto y que nunca mostraba su cultura. Él estaba hablando de algo y de pronto citaba a un autor, pero sólo en esas circunstancias. Por ejemplo el otro día estaba buscando el ejemplar de *Ulises* de Julio Ramón porque quería releerlo. Me encanta releer sus libros porque están subrayados, comentados, con puntos de interrogación. No lo encontré. Creo que estaba en español, una edición viejísima.

PB: Hablando de libros, ¿existen los *Cuentos de Luder*?

ADR: No, sólo los *Dichos de Luder*. Además, la contraseña para abrir su computadora, era Luder.

PB: Y para terminar, en tanto herederos de los derechos de autor de JRR, ¿qué condiciones se necesitarían para la publicación de los inéditos?

ADR: Bueno, están los diarios, pero me gustaría dejar pasar un poco más de tiempo. Además, encontrar una buena editorial. Cuando Seix Barral había publicado todos los cuentos, que es la obra maestra de Julio Ramón, habíamos encontrado en su computadora su último cuento, "Surf". Varias editoriales me pidieron ese cuento pero yo quise que fuera integrado en una nueva edición completa. Pero antes de que saliera la publicación, publicaron íntegramente el cuento, sin pedir permiso en *Etiqueta Negra*. Y me dijeron que era para darle publicidad. Les contesté que la publicidad era para *Etiqueta Negra* gracias a Julio Ramón. Y no al revés. Entré en juicios. No les di los derechos por 7 sino por 5 años. El contrato se tenía que terminar en diciembre del 2011, pero finalmente será en 2013. Yo les dije, perfecto, pero ustedes no van a tener los inéditos. El último tomo de *La tentación del fracaso* será con una gran editorial. Estuve en México y no encontré ni un ejemplar de *La palabra del mudo*. Recorrí todas las librerías y sólo tenía la antología de Cátedra. Y yo había firmado el contrato con Seix Barral México. Me piden libros de Colombia, de Bolivia, de Argentina, de Chile: no ha llegado. La Universidad de Chile está reeditando *La caza sutil*.

PB: De acuerdo. Y si alguien de otra casa editorial le diera todas las garantías, ¿le daría su aval?

ADR: Sí. Quiero que termine el contrato de Seix Barral en 2013. Tengo propuestas. Quiero tener la libertad de las antologías. Con Julio Ramón no voy a ganar dinero. Se vende poco porque no hay publicidad. Me llegó un señor de Málaga, fascinado por su obra. Todos los estudiosos de Julio Ramón en España leyeron el libro de Vila-Matas. Él le ha dado más publicidad que Seix Barral.

PB: ¿Y existe algún otro tipo de inédito?

ADR: No hay inéditos, libros, hay páginas sueltas. Se podrían compendiar. El problema es leer la letra de Julio Ramón. Está escrito a mano.

PB: ¿Qué otros proyectos editoriales se perfilan?

ADR: Hemos sacado cuentos con *La República* y con *El Comercio*. Habría que sacar cada libro que Julio Ramón publicó. Todos quieren *Sólo para fumadores*. El escritor Fonseca me contaba que en Brasil todos leen libros pequeños. El público me refiero. La tía de Julito le va a contar que cuando fueron a limpiar el mausoleo de Julio Ramón, aparecieron los pirañitas. Se quedaron tranquilos. Ellos vinieron a preguntarles si eran familiares de Ribeyro y les dijeron: "Él nos ha conocido, nos ha escrito, *Los gallinazos sin plumas*". El chiquito este lo

había leído. Era su vida. Si yo tuviera 100 millones de euros, invertiría 10 para hacer ediciones de Julio Ramón y regalárselas.

D3. Entretien avec Giovanna Pollarolo le 29/01/13 à Paris

Paul Baudry (PB): ¿Alguna vez te han entrevistado sobre Ribeyro?

Giovanna Pollarolo (GP): Tal vez cuando salió la película, hace 23 años. Recuerdo un artículo en *La casa de cartón* que se llama “Un cuento de película” donde reflexiono sobre la adaptación, los cambios que se hicieron. Esa revista la dirigía Sandro Chiri.

PB: ¿Cuál ha sido tu relación personal con su obra?

GP: Yo era muy joven, lo leí en los setentas, en la edición de Milla Batres, en dos tomos. Años después lo leí en varios tomos. Yo creo que no hay lector que diga no me gusta Ribeyro.

PB: ¿Ah sí? Yo conozco varios.

GP: A mí el universo de Ribeyro me parece tan sólido, un mundo que se autoenriquece. Los cuentos pueden ser muy distintos (fantásticos, realistas, costumbristas). Él puede cruzar todos los géneros pero cada texto alimenta a otro, no se repite. Para mí hay escritores que con el tiempo se vuelven retóricos, se copian a sí mismos. Tarantino, por ejemplo. Sus películas me dan la sensación que es más de lo mismo. Es un paréntesis. En Ribeyro hay un enriquecimiento que está en sus dos títulos que me parecen magistrales porque sintetizan. Cuando tienes un título que lo contiene todo como *La palabra del mudo* o *La tentación del fracaso*, ya está, ¿no es cierto? No necesitas más. En los manuales de guión convencional se refieren al concepto de premisa dramática. Cuando escribes un guión debes tratar de expresar en dos o tres palabras el sentido de tu película. En Ribeyro, toda la obra está en esos dos títulos o premisas dramáticas que contienen toda esa diversidad. Porque no es un escritor monótono. Explora incluso la historia. Recuerdo el cuento sobre la guerra con el Ecuador, por ejemplo. Explora el amor, el racismo, el fracaso, ese estar en el mundo aceptando una realidad que sólo puedes gritarla, es variadísimo.

PB: ¿Te parece que son temas que nos resumen a los peruanos?

GP: No lo sé, no me atrevo a decirlo. Quizá pueda decir que Ribeyro construyó la imagen que tenemos del Perú de los años 1940, 1950, 1960. Creo que él ha logrado construir la representación de lo que es el Perú para nosotros.

PB: ¿Quién es ese *nosotros*?

GP: Para los peruanos que piensan en el pasado. La literatura es determinante, como el cine, para crear imágenes y estereotipos de lo que pensamos que es nuestra realidad, que puede ser distinta de lo que realmente es, pero sin eso no podemos construir una idea. Alguien la construye. Vargas Llosa por ejemplo es clave, ha construido personajes como El Jaguar, El Poeta, Pantaleón, una galería de personajes que nos permiten acercarnos a la realidad. En el caso de Ribeyro, él construyó la imagen del empleado público. No importa que el empleado público no sea así pero Ribeyro lo ha leído [*sic*].

PB: ¿Te parece que esa representación sigue reflejando esquemas que no se han modificado?

GP: No me imagino a un empleado público en el sótano comprando empanaditas para su cumpleaños. Pienso que ahora hay otro modelo. Es una intuición. Si voy a un ministerio o una oficina, ya no veo a los personajes de Ribeyro.

PB: ¿Ah sí? ¿A ninguno?

GP: No. Quedan algunos pero en los mayores, como si los personajes hubieran envejecido. Algo así siento.

PB: Y en cuanto a la burguesía, ¿ves cambios o constantes?

GP: Está el personaje del marqués en “El marqués y los gavilanes” y este tipo de aristócrata aparece en *Caidos del cielo*, en la pareja de viejos. Es una película que no sólo adapta el cuento sino que ese mundo de viejos también es ribeyriano. Hay un momento en que ellos pregunta: “¿Usted sabe quiénes *hemos* sido nosotros?”. Son personajes que ya no tienen nada.

PB: ¿Cómo integraron las dos otras historias a *Caidos del cielo*?

GP: En realidad el proyecto fue de Pancho [Lombardi]. Él dijo adaptemos las tres. Tenía dos ideas: una de dos viejos que quieren hacer un mausoleo, y la otra de un locutor positivo. La pregunta fue cómo juntar estas historias. Quería hacer una película con tres historias que tuvieran una relación argumental, que ahora me parece innecesaria. No lo sé. Eso obedecía a una inseguridad. Estábamos apostando mucho por guiones convencionales. Contar historias bien contadas como en el cine clásico hollywoodense. En el mundo de los viejos sí hay algo ribeyriano. La primera historia, que dio origen a la película, fue la adaptación de *Los gallinazos sin plumas*.

PB: ¿Por qué no sólo bastaba esa historia?

GP: Era muy corta, no te sostiene una hora, al menos que le crearas otros elementos. Estábamos en una época en la que quería tener una mirada más amplia. Era una crisis. Parecía que el Perú desaparecía como país. Había una sensación de despojo, de sobrevivencia.

PB: ¿Te parece que la crisis de los 80 puede ser comparada a la crisis de los 50 que retrata *Ribeyro*?

GP: Era una sociedad absolutamente fragmenta, como en *Los gallinazos sin plumas*, con unos personajes de clase media que no tenían mucho lugar.

PB: Hace un rato decías que el universo ribeyriano te parecía muy “sólido”. Esa palabra, viniendo de una guionista, remite al sentido de una estructura global. ¿Qué te parece la coherencia de los relatos en *Ribeyro*?

GP: He releído hace algunos años *Silvio en el Rosedal*, es un modelo, una arte poética. El jardín como espacio que se cultiva, que no surge de la improvisación. Yo he escuchado que se afirma que Ribeyro es un cuentista decimonónico, heredero de Maupassant. Pero he escuchado a gente que ha analizado, en la Católica, los cambios temporales, de estructura, etc. Mario Vargas Llosa es el que rompe las convenciones y crea una modernidad, digamos, y Ribeyro es el decimonónico. Durante una época se trató de romper eso. A mí me parece una discusión tonta. No me parece que se tenga que decir que Ribeyro fue tan innovador en la sintaxis y en la complejidad dialógica como Vargas Llosa. Es ridículo. Porque a Ribeyro no le interesa eso. Más interesante es decir que a Ribeyro le gustaba contar historias, desarrollar historias que se cierran. Él pensaba, como Cortázar, que los cuentos se cierran por knock-out. Te voy a contar una anécdota. En el año 1993, yo mandé un cuento a un concurso donde Ribeyro era jurado. Él lo rechazó porque dijo que era un cuento que iba por muchas vías, no tenía una estructura de principio, desarrollo, final. Y era verdad. Era muy caótico. Después lo publiqué en *Atado de nervios*, creo que era “Todo va mejor con Coca Cola”.

PB: Tengo la impresión de que los personajes son muy legibles, sus contornos están delineados claramente, a veces porque trabaja con estereotipo sociales (el obrero, el oficinista, el niño, etc.). ¿Compartes esta idea?

GP: Los personajes están construyendo un universo. Casi se podría decir que La palabra del mudo es una gran novela, es decir, se podría leer como los personajes de Raymond Carver que pasan de un cuento a otro. Los de Ribeyro dialogan entre ellos.

PB: ¿Alguno que te haya marcado en particular?

GP: El de las macetas. Es un tipo, un solitario de cantina, caminando por Miraflores, se cruza con una mujer que parece que lo está invitando y luego le pide que guarde las sillas. Hay un ofrecimiento, una espera, como si fueran a tener relaciones. Pero al final le cierra la puerta y lo deja afuera. Y luego está ese empleado público que se gastó toda su plata en unas empanadas. O el otro que pasa una noche feliz con el jefe y al día siguiente lo trata mal. ¿Es el mismo?

PB: Sí, es “Espumante en el sótano”. Para terminar, técnicamente, ¿qué tienen todos esos personajes que hace que funcionen siempre?

GP: Están bien contruidos, tienen ese trabajo de un escritor que quiere contar una historia. Ribeyro está antes de la destrucción del lenguaje. Ribeyro no es un escritor como los que surgen después de las vanguardias de los 40 o los 50. No es un Reynaldo Arenas, un Robbe-Grillet. Los lee pero no hace esa narrativa. Es una decisión. Sus personajes tienen una coherencia entre acción y pensamiento. Como lector, los conoces. Los puedes pensar como seres que existen. Muchos escritos, en su afán por romper con las convenciones, construyen no personajes sino fantasmas. A veces no sabes ni su nombre, como en Mario Bellatin. Ser así no me parece ni peor, ni mejor, son opciones. La idea es que tengan densidad, que creen la ilusión de la realidad. Yo creo que Ribeyro, en su poética, sí buscó esa coherencia.

D4. Entretien avec Jorge Bruce, le 11/09/14 à Lima

Paul Baudry (PB): Lo primero que he detectado es esta continuidad del tema del racismo, de la discriminación, etc., y creo que se explica por un « noyau contradictoire » en la familia Ribeyro. Te leo lo que dice :

Por parte de mi familia paterna, pertenezco a una familia de la alta burguesía peruana, intelectual, puesto que la mayoría de mis antepasados fueron hombres que tuvieron mucho lustre, como magistrados, profesores y rectores en la Universidad de San Marcos, ministros de Relaciones Exteriores, abogados, etcétera. Pero por el lado materno desciendo de una familia de origen cajamarquino. Mi madre nació en Cajabamba, de hermanos muy numerosos y de una situación económica muy modesta. Es el cruce de una familia de la alta burguesía en declive con una familia provinciana que llega a la capital y tiene que afrontar todos los problemas de la integración en Lima y luchar duramente para empezar a emerger y a integrarse¹⁰.

Habría que añadir a esto el testimonio de su hermano Juan Antonio:

Respecto a su origen, muchos creen que por el hecho de provenir de una familia cuyos antepasados destacaron en la actividad pública y formábamos parte de una familia más o menos bien asentada en la etapa republicana; y porque vivió en Miraflores y tuvo una larga estadía en Europa, Julio era poco menos que un aristócrata. Nada más falso, pues su padre trabajaba como gerente en la compañía Ferreyros, con lo cual mantenía una vida de clase media, sin lujos pero tampoco sin privaciones, e invirtió lo poco que tenía en su casa de Comandante Espinar en Miraflores y en la educación de su hijos en colegios que tampoco eran los más caros —a Julio y a mi padre los matriculó en el Champagnat. De hecho, a la muerte de su padre no les quedó a los hijos una herencia apreciable¹¹.

Esta es la doble rama que hay que la familia de Ribeyro y me parece que esta configuración aparece en un sueño que transcribe en *La tentación del fracaso*:

Vestíbulo de una casa elegante. Un hombre alto y moreno vestido con un *smoking* celeste, cuya particularidad es que el pantalón se le adelgaza en las pantorrillas gracias a dos macitos que hacen recordar a las corbatas de mariposa, lo atraviesa y sube ágilmente las escaleras, sin ser interceptado por nadie. En realidad no hay nadie que pueda interceptarlo, pero en el sueño se da como sentado que nadie puede penetrar en esa casa sin una autorización especial o sin vencer algún obstáculo. Apenas el hombre desaparece se escucha una voz impersonal —como la de un narrador— que dice en francés: “*C’est grâce à un fâcheux incident que la fortune sourit à cet homme*”. Por la misma escalera se ve descender una procesión de tristes sirvientas -nadie lo dice, pero se sabe que son sirvientas y que se dirigen silenciosamente a los servicios higiénicos de la servidumbre. Por el fondo del vestíbulo se ve pasar a un grupo de hombres mal vestidos -obreros o esclavos- que se dirigen también a los servicios higiénicos. Los baños de las mujeres están separados del de los hombres por una gruesa pared. En el muro del último baño de las mujeres hay un orificio que comunica con el último baño de los hombres. Se ve a una de las sirvientas que acerca su sexo al orificio y a un negro que introduce su sexo desde el otro lado de la pared en el sexo de la mujer. Se escucha la voz del narrador, que habla esta vez en castellano: “Se calcula que el sexo del negro debía tener 35 centímetros para haber podido hacer el amor con la sirvienta”. Otras voces comentan el suceso y una voz de mujer, no identificada, dice: “pero el sexo de Julio tiene 20 centímetros”. A continuación se deja entender, sin imágenes pero también sin palabras, que el hombre del *smoking* celeste es hijo del negro y de la sirvienta y que por este motivo puede entrar libremente en la casa (Sueño)¹².

¹⁰ ROSAS, Patrick, « Las respuestas del mudo » [1987], in COAGUILA, Jorge (Éd.), *Julio Ramón Ribeyro: las respuestas del mudo* [1998], Iquitos, Tierra Nueva Editores, 2009, p.202-203.

¹¹ RIBEYRO, Juan Ramón, «Vida cotidiana de un escritor: un testimonio personal sobre Julio Ramón Ribeyro» in PEREZ ESÁIN, Crisanto et PALACIOS RUIZ, Víctor (Éds.), *Julio en el Rosedal: memorias de una escritura*, Universidad de Piura, 2008, p.174.

¹² RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso* [Paris, 19/11/62], Barcelona, Seix Barral, 2009, p. 261.

¿Te parece que hay una relación entre este sueño y ese doble origen que se menciona?

JB: Parece haberla porque ese espacio representado por la casa, por los baños y por todos estos personajes, habla de cómo se relaciona con lo que me has contado sobre sus orígenes familiares. Cosa que yo no sabía. Cuando yo trabajé su obra yo me remití únicamente al texto, ahora lo haría diferente como tú. Tengo la impresión que sí: ahí se están entrecruzando una serie de representaciones conflictivas. Julio tiene este personaje en el diario que uno asume que es Julio pero que a la vez no es Julio, que es un escritor. Parece ser muy objetivo, mi padre era así, etc., pero tienes razón en fijarte en el sueño porque quizás nos indica algo que no dice el narrador. Es difícil interpretar un sueño sobre la base de la narración porque en este caso no tenemos a Julio Ramón para pedirle que asocie conceptos a su sueño según la técnica psicoanalítica.

PB: Claro.

JB: Porque si no, uno corre el riesgo de interpretar cosas que son más de uno que del escritor. De repente yo te digo una serie de cosas sobre este sueño y resulta que al final yo estoy hablando de mí, de mi familia, de mis conflictos. Todos tenemos esas historias detrás.

PB: Es cierto, no podemos pedirle que asocie, salvo jugando ouija. Pero quisiera proponerte una hipótesis.

JB: A ver.

PB: Me parece que el hombre con el smoking celeste sería la imagen del “sujeto soñador”, es decir Ribeyro, que entra en la casa como arquetipo del yo. Es un espacio sin prohibiciones. Se dice al final que es hijo de los dos: de un negro y de la sirvienta. Es un sueño que intenta contestar a la pregunta ¿de dónde vengo yo? Y, ¿cómo mis padres me hicieron? Toda esa pregunta está justamente en ese sexo que atraviesa el muro y sus connotaciones de dificultad porque también hay una barrera social entre, por un lado, “la sirvienta-india-madre” y, por otro lado, “el negro”, que remite a un padre encumbrado, aristocrático, es puesto en posición de obrero para crear horizontalidad con la madre y para poder relacionarse con ella. Es una manera de igualarlo.

JB: Sí, por un lado. Pero por otro lado es un negro con un tremendo pene. Así que por un lado lo rebaja y por otro lo encumbra. Le da una potencia en ese acto a su papá que probablemente no tenía no literalmente de una manera sexual sino, por lo que me cuentas, él veía a su padre como alguien en cierto declive. Yo creo que él debe haber temido que se convierta en escritor. Su padre era alguien que cumplió, que tuvo una casa en Comandante Espinar y que mandó a sus hijos al Champagnat. Pero no los mandó a estudiar a Londres, ni tenía una mansión en no sé dónde. Por un lado pone al mismo nivel al negro y a la india pero por otro lado le atribuye un pingón que remite al viejo mito del *once yo go black, you never go back*. Y eso muestra que hay envidia en el racismo. La envidia no solamente es “esta persona es mejor que yo” pero finalmente es un sentimiento destructivo, denigrante. Con los negros es muy claro porque hay esta fantasía de que todos son pingones o que todos son altos y fornidos cuando hay negros chiquitos y flaquitos.

PB: Pero él no entra en ese marco porque le atribuye al padre 35 centímetros y a sí mismo solo 20 centímetros.

JB: Claro, porque él es una síntesis entre el papá (idealizado y denigrado a la vez) y la mamá. El sueño permite hacer coexistir contradicciones porque no responde a la lógica aristotélica. Tú dices, con razón, que el narrador-soñante es Ribeyro, y probablemente es verdad, es el que

está más cercano a él, pero el sueño es una fabricación hecha de pedazos de uno. Entonces todo lo que está en el sueño (el papá, la mamá, el smoking), es parte de su producción. Son pedazos denigrados, pedazos idealizados. Además, no sabemos además cuánto de este sueño es transcripción fiel, tenemos que creerlo. También podría ser una creación literaria.

PB: Una reescritura. Sí, pero lo interesante es que él lo deja en el diario, porque el diario es una selección, un compendio en el sentido de un objeto intencional. Los fragmentos que están ahí han sido seleccionados entre muchos otros para quedar. No es literalmente la suma de todo lo que ha escrito. Entonces, yo parto del principio que si lo ha dejado en el diario es por algo. Lo deja porque quiere que lo leamos y porque forma parte de la obra.

JB: En todo caso me parece interesante desde el punto de vista de tu tesis sobre el clasicismo porque esa tensión está en el sueño. Pero a la vez hay un corrimiento de lo clásico (los salones) hacia los baños y los obreros y las indias y el huequito y la sexualidad que está de tras de todo esto. Y lo sucio.

PB: Lo sucio que contrasta con el smoking impecable.

JB: Pero lo sucio que aparece es lo placentero, ¿no? Parece tomado de *L'enfer* (1908), de Henri Barbusse, que es un libro que se base en un personaje que vive en un hotel y que Julio debe haber conocido porque era muy leído en su época. Está en un cuarto donde hay un huequito. Gran parte de la novela es lo que ve por el huequito. Es una fantasía que no es muy original.

PB: Retomando esta cuestión del origen aristocrático del padre, Ribeyro estudia de muy joven derecho, como el padre, pero no termina la carrera. Empieza unas prácticas en Lima, lo deja inconcluso, gana una beca para irse a Madrid. Tras idas y vueltas, se queda en Francia. Pero una de las características afectivas del diario es que está profundamente marcado por la culpa. Y él mismo relaciona la escritura del diario a la culpa que siente por no haber seguido el camino del padre. Dice, por ejemplo: “¿Será verdaderamente uno de mis proyectos —como le digo a mi madre en una carta— el llegar a ser catedrático de la Universidad de San Marcos? Confieso que la idea me seduce, pero siento en mí una radical incapacidad para este tipo de labores. Durante el curso de mis estudios he tenido pésimos profesores y la posibilidad de llegar a ser uno de ellos me aterroriza. Además, en mi caso existe una especie de compromiso tácito con la tradición familiar. ¿Cómo me resignaría a ser un profesor mediocre en una universidad donde dos de mis antepasados fueron rectores?”¹³. Lo que yo postulo, y quisiera tener tu opinión, es que él entra en una disidencia con respecto a la rama familiar paterna por no seguir ese camino prestigioso. Yéndose a Francia para volverse artista, siguiendo ese camino antiburgués. No quiere tener una casa, no quiere formar una familia, se desliga de todos esos valores ligados su familia en Lima. Sin embargo, termina siendo nombrado diplomático y, de algún modo, reanuda con la línea familiar del prestigio. ¿Qué opinas?

JB: Pongo en duda el origen realmente aristocrático. Me parece que tiene que ver con un gran texto que te recomiendo que es *La novela familiar del neurótico* (1908), de Freud. El plantea que el neurótico, en el sentido más genérico que somos todos, tiene en algún momento la fantasía de tener un origen aristocrático. Y luego sufrimos un desencanto, excepto los que sí son aristócratas pero en el Perú no hay excepto una ínfima minoría en el sentido estricto de la palabra. Pero ya nadie dice aristocracia, es una cuestión de usos: se habla de familias poderosas, de los poderes fácticos, pero ni ellos ni nadie habla de aristocracia, es una práctica que fue “bannie”. No sé si en la época se usaba más, quizás sí. Mi primera sensación es previa

¹³ *Ibid.*, [Madrid, 01/07/55], p. 70.

a tu pregunta: creo que Julio está fantaseando ahí. Alfredo Bryce dice lo mismo, él también habla de unos orígenes no sé qué no sé cuántos, todos lo hacen. Mario Vargas Llosa habla de los Llosa que son no sé qué. Fuera. Néstor Sánchez, un escritor argentino malvado que vivía en París en mi época, decía: “Che, ¿quieres cagar a todos los escritores latinoamericanos del boom? Quitales el nombre compuesto”. Mario Vargas, Alfredo Bryce, Gabriel García, Guillermo Cabrera.

PB: Excepto Ribeyro.

JB: Salvo Julio Ramón, exacto. Yo no creo que había ningún origen aristocrático en su familia.

PB: Quizás la ausencia de plata, el hecho de que no sea una aristocracia boyante, sea compensada por el invento de una aristocracia intelectual.

JB: Mi hipótesis sería, y te lo digo a ti que sabes muchísimo más de su historia y de su vida, es que nunca hubo tal cosa como una aristocracia en Ribeyro. Él se la ha inventado. Y creo que es totalmente coherente con *La novela familiar del neurótico* de Freud. Es una fantasía universal. La mayoría de los niños termina por entender su padre es empleado en tal sitio. Incluso si eres un Brescia, sabes que eres plátido pero no aristocrático. Julio Ramón necesita esto, tienes razón, porque hay una nostalgia de ese imaginario aristocrático. Eso sí, sin duda alguna.

PB: Como en el cuento “El marqués y los gavilanes” (1977). Justamente tengo un artículo sobre el tema donde trabajo la cuestión de la piel apoyándome en *Le moi-peau* de Didier Anzieu.

JB: ¡Claro! ¡Fue mi director de tesis! Un gran libro, como *Le corps de l'œuvre*. A él le gustó ayudarme mucho con mi DEA sobre Ribeyro porque él no lo conocía. Y le gustó mucho porque el cuento que había escogido, “Silvio en El Rosedal”, confirmaba muy bien las tesis de Anzieu de cómo es el proceso de la creación literaria. Insisto, no es un caso aislado, es muy común esta fantasía de alcurnia en los escritores.

PB: Como Ampuero, que se ha añadido “del Bosque”

JB: Ampuero es todo un caso. Ampuero *of the Woods, Dubois* (risas). Es una fantasía muy recurrente. Y en realidad lo que los hace buenos escritores es justamente que no lo sean. Porque el conflicto, la angustia, más el talento, es lo que hace que Julio Ramón pueda escribir tan bien. Yo creo que es una invención. Me da la impresión que su familia ha sido una familia de profesionales solventes con algún rector.

PB: Pero lo interesante es que esta invención tiene consecuencias reales, es decir, no solo se realiza en un plano fantasmático sino que también tiene repercusiones por ejemplo sobre cómo se autorepresenta en París. Constantemente piensa en su familia, en su madre que ha dejado sola, en su hermana que no se ha casado, es decir, él es el hermano mayor y el hombre que no ha reemplazado al hombre de la casa, que era el padre. Julio Ramón, en vez de ayudar teniendo un trabajo productivo, desde un punto de vista burgués, parte a París a dedicarse a lo no productivo, la literatura.

JB: Es cierto, es cierto. Y cuando lo nombran embajador, que es la época en que yo más lo vi, eso le da mucha solvencia económica. Creo que fue Alan García...

PB: No, fue Velasco primero. García le da la Orden del Sol en 1986. Pero él entra con Velasco porque había sido Agregado militar en París.

JB: Y es bien curioso porque se van vivir al Parc Monceau, y tienen este departamento lindísimo en el XVII^{ème} pero Julio vive en un cuartito. Una cosa bien extraña. Y ella, creo que ganaba más dinero que él. Julio seguramente sentía que no había cumplido su misión familiar, su rol y probablemente tu tesis sea muy acertada porque la única manera de trascender tanto a la decadencia corporal y física como a la incapacidad de asumir su lugar en la transmisión generacional, es convertirse en un clásico.

PB: Una manera de compensar, digamos.

JB: Claro, porque él tuvo cierto reconocimiento al final de su vida, cierto reconocimiento. Pero nunca un gran reconocimiento, lo publicaban siempre con cariño, con respeto, con aprecio, pero no con admiración. Vargas Llosa dijo que era un autor “decoroso”, sabiendo perfectamente que esa frase era lo que le iba a doler. En su artículo sobre la huachafería dice que todos los peruanos son huachafos, que él es huachafo, que en Manuel Scorza hasta las comas son huachafas y excluye a Julio Ramón. Yo le comenté que Vargas Llosa había escrito ese comentario sobre él diciendo que no lo consideraba huachafo y me contestó: “Lo que pasa es que para Mario eso es un defecto”. Y Julio tenía razón. Parecía un cumplido pero no lo es.

PB: Era una manera de decir que la huachafería es la peruanidad y Ribeyro está más ligado a una filiación francesa y no tanto a la peruanidad.

JB: Sí, fue una manera de decirle que era demasiado decoroso. Creo que se le puede achacar que nunca se embarra.

PB: Es interesante porque lo decoroso también tiene una relación con lo clásico.

JB: Claro, Julio es muy *proper* en su lenguaje. A mí a veces me parece demasiado. Me gusta su escritura y me causa admiración esta elegancia pero jode la falta de cochinada, de jerga.

PB: Y esto, discursivamente, ¿con qué tiene que ver?

JB: Es, como dices, una búsqueda de lo clásico. Chateaubriand, al que admiraba tanto, también escribe así. En ese sentido, nunca lo había pensado, pero Julio es literariamente un conservador.

PB: Hay un libro de Vincent Jouve que se llama *Poétique des valeurs* que menciona cómo los valores de todo tipo convergen y juegan dentro del texto. Y, en ese sentido, creo que es un conservador de muchas maneras. El decoro es una forma de represión discursiva, no soltarse, etc. El diario, teóricamente, debería ser más un espacio de confesión, de libertad, pero también hay una retención porque está regido por un principio de selección. Ha cortado, ha dejado lo que quiere que pase a la posteridad. Regresando a sus orígenes fantaseados, Ribeyro dice que su padre era un escritor frustrado que estuvo “embarazado de posibilidades”. Es decir, él toma retoma la posta del padre, intenta darle la palabra al padre, al verdadero mudo, y ser el escrito que el padre no pudo ser.

JB: Suena interesante. El padre no pudo hablar.

PB: Por otro lado, el padre calla la verdadera razón de su muerte, una enfermedad inconfesable. Ribeyro interioriza este secreto que termina por convertirse en una úlcera cuyo doler le recordará constantemente el hecho de haber abandonado el Perú.

JB: Sí me hace sentido, bastante. Probablemente, él no era consciente de esto. Es decir, creía darle voz a los marginados pero inconscientemente se jugaba otra cosa. Seguramente subyace este secreto familiar. Lo que era más potente, como has indagado muy bien, es que se siente en falta. Se siente débil también y lo era, entre la enfermedad y la mujer que lo dominaba.

PB: Pero ¿por qué la disidencia?

JB: Justamente ahí es donde demuestra tener más carácter porque finalmente se atreve a hacer eso pero no del todo. La inevitable comparación en con Vargas Llosa. En la “Santísima Trinidad”, Vargas Llosa, Bryce y Ribeyro, ellos se atreven más que él. Julio no se lanza. Recién al final de su vida conoce a gente como Santiago Gamboa que lo impulsa, que le da contactos. No es que él no quisiera lanzarse sino que le daba miedo. Hay otro libro que te aconsejo de Serge Tisserand sobre los secretos familiares que inciden en la vida de la familia. También hay que leer a Susan Sontag y *La enfermedad y sus metáforas*. Es sobre la tuberculosis, cómo la gente la ocultaba. Ella se refiere a cómo ocultar esta enfermedad vergonzosa daba lugar a un montón de metáforas para explicarla. Mucho después se escribió *El sida y sus metáforas* pero el original es el primero. En el caso de la tuberculosis del padre de Julio, eso debe explicar también la disidencia porque se debe haber sentido muy culpable. Porque además era un hombre muy culposo, atormentado. No asumía su vocación. Cuando lo conocí ya la asumía más porque era mucho mayor pero yo supongo que es un hombre que ha sufrido mucho de más joven. Hoy es mucho más chic ser escritor pero en la época implicaba mucha incertidumbre.

PB: Sí, París como excusa.

JB: Claro, todo esto está lleno de excusas.

PB: Hay otro elemento. Está también el hecho de que esa representación del Perú por tipos (el obrero, la costurera, el pescador), que es una invención balzaciana, remite a un imaginario muy burgués y decimonónico.

JB: Totalmente de acuerdo. Es visto de afuera.

PB: Y como no sabes cómo funciona, utilizas un arquetipo.

JB: Es tal cual, tal cual. Y ahora que me lo dices yo creo que siempre he sentido lo mismo cuando leía a Julio Ramón. Está escribiendo sobre personas que no conoce, que las ve de afuera, porque eso no sabe cómo hablan.

PB: Pero ahí hay otra paradoja porque efectivamente sentimos eso y sin embargo hay una enorme identificación de la gente con esos personajes no solo porque son arquetipos sino porque parece conocerlos.

JB: Creo que en esa época lo que sucedía en el Perú es que ningún escritor conocía ese mundo realmente. Ahora hay escritores que salen de ese medio y que puede escribir desde adentro. Lo que Bryce tiene es una imaginación tan desarrollada y humorística que te dice que el mago se vio con el mayordomo y se odiaron (risas). Es genial, qué agudo. Eso es porque Alfredo era un niño super observador. Yo he leído un libro de Juan Carlos Ubilluz donde analiza a escritores serranos que no he leído pero intuyo que tienen otra mirada. Bueno, la referencia de la época sería José María Arguedas.

PB: Sí, y el debate de la época era saber quién era legítimo para escribir sobre la sierra, como lo menciona en un artículo de *La caza sutil*. Hay una incursión de Ribeyro en ese espacio que

es *Crónica de San Gabriel*. Pero se le reprocha justamente utilizar el punto de vista del dominante. Lo digo desde una perspectiva decolonial.

JB: Yo creo que su mirada es colonial o digamos postcolonial. Son estereotipos: el obrero, el campesino, el serrano, el costeño, el rico, el pobre. Mira, todo esto nunca lo había pensado y creo que estoy aprendiendo más que tú en esta conversación porque son cosas que uno siempre ha sentido pero con el cariño cuesta verlo. Ampuero me dijo que cuando muere Julio, Alfredo hereda su departamento en Barranco, su novia y su escudero (Niño de Guzmán). Cuando Alida llega al velorio la saca a Anita y se apodera del velorio. Yo sigo pensando que Julio en medio de esta maraña de conflictos y de contradicciones y malentendidos logra sacar adelante una escritura interesante.

PB: Es cierto que está habitado por fuerzas de vida porque logra armar una obra pero también se mete cabe solito. El cuento es un género de la redondez, no de la fluidez, ni de la cantidad. *Prosas apátridas*, por otro lado, se basa en fragmentos, en lo cortado. Es una obra donde él va cortando, tallando. De la *Tentación*, pasando por *Prosas* hasta *Dichos*, Ribeyro va cortando su obra a lo largo de cuarenta años. Me parece un proceso bastante mortífero.

JB: Y además me parece bien interesante que una persona tan joven se lance a decir cosas como éstas porque Julio Ramón es como un tótem, es intocable. Los jóvenes lo veneran, los mayores se quedan callados para no meterse en líos. Nadie se mete con él. Con Vargas Llosa sí se meten. Y está muy bien porque nadie es intocable. En todo caso es una tesis, una opinión.

PB: Justamente retomando esta idea del “camote” y de la mirada dominante. Tú sabes que cuando venía a Lima salía a diferentes lugares y sobre todo lo reconocían los mozos, la gente de a pie. Ese es un fenómeno de recepción que desde el inicio me pareció muy interesante porque me pareció una pista.

JB: Pero eso lo cuenta él. Tengo mis dudas. Yo he estado con él y más me reconocían a mí porque Julio siempre ha sido tan “effacé”, tan discreto, tan inhibido (porque sí le gustaba el reconocimiento). Fue feliz en los dos últimos años de su vida porque le dieron un montón de cariño y de reconocimiento y de bola y qué bueno. Tengo mis dudas porque eso encaja más bien con la imagen que él quisiera.

PB: ¿Y por qué lo quería?

JB: Porque en el fondo es más chic que te reconozcan los marginados y los mudos y los pobres. Yo soy reconocido por el pueblo, etc.

PB: Pero por ejemplo Jaime Campodónico cuenta que en la presentación de la primera edición de *La tentación del fracaso* la gente grita: “Julio Ramón es del pueblo y no de la burguesía!”.

JB: Pero esto es en Miraflores, no te pases.

PB: El “pueblo de Miraflores”, entonces (risas).

JB: Claro, si se fuera a Comas no creo que sucedería.

PB: Esa también es otra de mis hipótesis: la recepción de Ribeyro en las clases populares es muy diferente a la de las clases pudientes. Hay incluso una identificación de los profesores y que ese afecto se vehicula en cómo lo transmiten.

JB: Por supuesto. Estoy completamente seguro. Julio Ramón es visto como una persona querible a diferencia de Vargas Llosa que es visto como distante, aristocrático, “marqués” que se junta con el Rey de España. Pero nadie de ellos sabía que Julio Ramón vivía en el Parc Monceau, que su casa era fichísima, y que tenía esos cuadros. Si se supiera todo eso, créeme que no habría la misma recepción en los colegios nacionales. Julio tenía una escisión. Ahora, dentro de ese mundo, él vivía con sencillez. No era ni un farsante ni un hipócrita. Es Alida la que la que lleva ahí. Alida es un tractor, él se deja llevar. Bueno, pero a todo esto, yo creo que te estás metiendo en líos porque a la gente no le va a gustar escuchar muchas de estas cosas.

PB: Esa es la resistencia del público y ése es su problema.

JB: Claro, me parece justamente interesante por eso. Porque si dices lo que todo el mundo ya dice, ¿cuál sería el interés? Lo interesante es lo que estás diciendo que su escritura no es lo que la gente piensa y que todo esto tiene un origen familiar. Finalmente, Julio consiguió construir algo pero más que nada en el Perú.

PB: A distancia, te refieres.

JB: Sí, y no tanto en el extranjero.

PB: Claro, la pregunta que yo me hice es por qué es un intocable, un incuestionable en el Perú, por qué encaja tan bien en el canon peruano.

JB: Él se presenta como el escritor de las gentes sencillas, no es el telúrico, no el desgarrado. Nunca oculta su imagen mirafloresina. Incluso *La tentación del fracaso*, como título, remite a cuestiones muy peruanas. Es un país de *loosers* y él mismo se presenta como un escritor *looser*. Por eso te digo que le jodería la vida si saliera una foto en el parc Monceau. Eso no encaja para nada. Fíjate, cuando deja de ser embajador en París, yo lo arrastré al teatro a ver una obra de Peter Brook en *Les Bouffes du Nord*, y a la salida, caminando por debajo de la línea aérea del metro La Chapelle, pasa una van de la policía. Y Julio se pega a la pared y dice: “No tengo papeles”. Y yo le digo: “¿Cómo que no tienes papeles, huevón?”. Y nos contó que cuando dejó de ser embajador quedó de ilegal. Nunca solucionó su situación administrativa. Una contradicción rarísima. Esas cosas de Julio.

PB: Quizás es una manera de mantener la posibilidad de lo que regresen o deporten al Perú.

JB: Mira, no se puede descartar. ¿Qué hacía un hombre, con los contactos que tenía, sin papeles? Esto era en la época de Mitterrand. Nunca supe los detalles.

PB: Una última pregunta sobre el degeneracionismo. Él está convencido de que su estirpe ha ido disminuyendo. Incluso le dice a su hermano que ya no tengan hijos. Está convencido de ser un “fin de raza”.

JB: Yo sí creo que los fantasmas tienen una incidencia poderosa en nuestra vida. Pero también creo que Lacan tiene razón cuando indica que hay un goce detrás de esto. Porque a Julio Ramón le debía gustar esta imagen de fin de raza porque significaba que venía de un linaje aristocrático, cosa que no era cierto, estoy casi seguro. Justamente, es mucho más elegante ser un aristócrata venido a menos con los guantes raídos pero ser un chico de clase media peruano. En la pirámide mundial, ¿dónde está eso? Yo creo que hay un goce oculto con esto de “fin de raza”, una pose pero no significa que sea un farsante sino que se la cree, se autoconvence.

Le classique chez Julio Ramón Ribeyro : réflexions et inflexions. Recherches sur le corpus parafictionnel et la réception de son œuvre.

Résumé

Éclipsé par le *boom* latino-américain dans les années 1960, entre autres à cause d'un certain conservatisme formel, l'écrivain péruvien Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) fait partie de ceux qui sont restés en marge de ce phénomène commercial alors que dans son pays d'origine il bénéficie aujourd'hui d'une aura paradigmatique. Nous nous proposons d'analyser ce paradoxe à la lumière du classique en tant que levier conceptuel susceptible de produire une compréhension totalisante et organique aussi bien de la poétique que du destin historique de l'œuvre de Ribeyro. En effet, l'objet de cette thèse est d'étudier, d'abord, les dits et écrits de Ribeyro autour de l'œuvre fictionnelle (journal intime, correspondance, articles, entretiens) qui attestent d'une réflexion sur la possibilité d'une littérature perdurable. Cette pensée articule une dialectique personnelle qui s'achemine de l'avant-garde vers l'arrière-garde au rythme de son rapport fluctuant avec la modernité littéraire. Puis, dans la mesure où le statut classique implique aussi une reconnaissance par des instances de canonisation, nous analysons les supports, les intervenants et les institutions qui ont conditionné sa réception mitigée dans le canon latino-américain ou bien qui ont consolidé sa classicité au Pérou. À cet égard, dans la lignée des études sociocritiques, nous accordons une place de choix aux acteurs officiels (l'État, l'école) et officieux (la critique, les artistes) qui ont contribué ou pas à modeler son image canonique. Finalement, en nous intéressant aux implications idéologiques et ontologiques du classique, nous abordons le rapport individuel et fictionnel de Ribeyro à la tradition comme un héritage social et symbolique qu'il se doit de préserver.

Mots-clés : altérité ; antimodernité ; arrière-garde ; bourgeois ; canon ; classique ; consécration ; conservatisme ; culpabilité ; déclasserment ; dégénérescence ; dissidence ; épistolaire ; esthétique ; exotisme ; fragment ; généalogie ; héritier ; iconisation ; inachevé ; institutionnalisation ; Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) ; littérature de jeunesse ; littérature péruvienne ; maladie ; marge ; modernité ; mythographie ; néoréalisme ; obsolescence ; père ; pérennisation ; Pérou ; postérité ; présent ; progressisme ; psychanalyse ; récit court ; sociocritique ; subalterne ; totalité ; traditionalisme ; valeurs.

The classic in Julio Ramón Ribeyro: reflections and inflections. Researches on his parafictional corpus and on his work's reception.

Summary

Overshadowed by the Latin American Boom in the 1960s —due to a certain formal conservatism among other reasons— the Peruvian writer Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) features among those who remained on the margins of this commercial phenomenon, while in his home country he now enjoys a paradigmatic status. In this thesis we aim to analyze the above paradox in the light of the concept of the classic as a tool enabling to produce a totalizing and organic understanding of both the poetic and the historical outcome of Ribeyro's work. We propose in first place to review the author's statements and writings that are peripheral to his fictional work (diaries, correspondence, articles, interviews), which attest to a reflection on the possibility of an everlasting literature. This thinking articulates a personal dialectic that shifts from the avant-garde towards the rearguard, to the rhythm of his fluctuating relationship with literary modernity. In second place, since the classic status implies recognition by the canonization entities, we analyze the array of media, stakeholders and institutions that have conditioned his lukewarm reception in the Latin American canon or that have consolidated his classicity in Peru. Thus, within the scope of sociocritical studies, we give pride of place to the official (government, school) and unofficial stakeholders (critics, artists) who helped or not to shape his canonical image. Finally, by focusing on the ideological and ontological implications of the classic, we address Ribeyro's personal and fictional interplay with tradition as a social and symbolic heritage that he is compelled to preserve.

Keywords : alterity; antimodernity; rearguard; bourgeois; canon; classic; consecration; conservatism; guilt; drop in status; degeneration; dissidence; epistolary; aesthetics; exoticism; fragment; genealogy; heir; iconization; unachieved; institutionalization; Julio Ramón Ribeyro (1929-1994); youth literature; Peruvian literature; disease; margin; modernity; mythography; neorealism; obsolescence; father; perpetuation; Peru; posterity; present; progressivism; psychoanalysis; short story; sociocritique; subaltern; totality; traditionalism; values.

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE :

ÉD4 — « Civilisations, cultures, littératures et sociétés »

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, bureau D414, 75006, Paris, FRANCE.

DISCIPLINE : Études Romanes — Espagnol