



HAL
open science

La Guerre du Chaco dans la littérature bolivienne : un siècle de (dé)configuration esthétique au service d'un projet national (1933-2018)

Alaïs Le Villain

► To cite this version:

Alaïs Le Villain. La Guerre du Chaco dans la littérature bolivienne : un siècle de (dé)configuration esthétique au service d'un projet national (1933-2018). Linguistique. Université d'Angers, 2023. Français. NNT : 2023ANGE0083 . tel-04607956

HAL Id: tel-04607956

<https://theses.hal.science/tel-04607956>

Submitted on 11 Jun 2024

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.

Thèse de doctorat de

L'UNIVERSITE D'ANGERS

SOUS LE SCEAU DE

LA COMUE ANGERS – LE MANS

ÉCOLE DOCTORALE N° 643

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : *Études hispano-américaines*

Par

Alaïs LE VILLAIN

La Guerre du Chaco dans la littérature bolivienne.

Un siècle de (dé)configuration esthétique au service d'un projet national (1933-2018)

Thèse présentée et soutenue à Angers, le 8 décembre 2023

Unité de recherche : **3L.AM - Langues, Littératures, Linguistique des Universités d'Angers et du Mans**

Thèse N° : 227679

Rapporteurs avant soutenance : **Composition du Jury :**

Carla Fernandes PU Université Bordeaux
Montaigne
Dante Barrientos Tecún PU Aix Marseille Université

Présidente
Marie-José Hanai PU Université de Rouen
Raúl Caplán PU Université Grenoble
Alpes

Directeur de thèse
Erich Fisbach PU Université d'Angers

L'auteur du présent document vous autorise à le partager, reproduire, distribuer et communiquer selon les conditions suivantes :



- Vous devez le citer en l'attribuant de la manière indiquée par l'auteur (mais pas d'une manière qui suggérerait qu'il approuve votre utilisation de l'œuvre).
- Vous n'avez pas le droit d'utiliser ce document à des fins commerciales.
- Vous n'avez pas le droit de le modifier, de le transformer ou de l'adapter.

Consulter la licence creative commons complète en français :
<http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.0/fr/>

Ces conditions d'utilisation (attribution, pas d'utilisation commerciale, pas de modification) sont symbolisées par les icônes positionnées en pied de page.



Préambules

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer ma gratitude envers toutes celles et ceux sans qui ce travail aurait difficilement vu le jour.

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Erich Fisbach pour sa bienveillance, sa patience, sa bibliothèque et ses lumières.

Je remercie l'école doctorale Arts Lettres et Langues, l'Institut des Amériques, l'Université d'Angers ainsi que mon unité de recherche 3L.AM pour leur participation généreuse à mon projet de mobilité en Bolivie, leur confiance et leur accompagnement.

J'exprime également ici, ma sincère reconnaissance pour avoir accepté de participer à ce jury de thèse.

Et à l'instar du bonheur, le doctorat n'est réel que s'il est partagé, c'est pourquoi je suis heureuse et reconnaissante d'avoir eu à mes côtés ma copilote Cathy, ses chips au sarrasin et ses réflexions littéraires au cours de ce voyage intellectuel et ma camarade de BnF, Aliénor, pour nos sessions endiablées de rédaction et son amitié précieuse.

Toute ma gratitude va à Erwan, à Lara et à mes parents pour leur soutien indéfectible et leur patience infinie.

Enfin, je remercie toutes les personnes de valeur ainsi que tous mes amis à quatre pattes, disparus ou toujours à mes côtés, qui m'ont si bien entourée et ont contribué, bien qu'indirectement, à la réussite de cette entreprise.

Sommaire

PREAMBULES

INTRODUCTION

1. **Présentation**
2. **Démarches, établissement du corpus littéraire et principes d'analyses**
 - 2.1. Une littérature foisonnante : sélection du corpus principal
 - 2.2. Démarche et concepts
 - 2.3. État de l'art : une production artistique variée
 - 2.4. Littérature du Chaco extranationale
3. **Problématique et annonce du plan**

PREMIERE PARTIE : LE PARADOXE D'UNE LITTERATURE ET D'UN CONFLIT MECONNU : LA GUERRE DU CHACO

1. **Chapitre 1 : Les prémices historiques d'une guerre méconnue**
 - 1.1. Une période républicaine tumultueuse
 - 1.2. Le dernier cycle des libéraux
 - 1.3. Le premier cycle républicain avant les prémices de la guerre
 - 1.4. Structure économique, sociale et ethnique au XX^e
2. **Chapitre 2 : Dans la tourmente chaqueñenne**
 - 2.1. Avant la guerre
 - 2.1.1. Hernando Siles ou l'évitement de la guerre
 - 2.1.2. Daniel Salamanca ou la guerre à tout prix
 - 2.1.3. La guerre et son potentiel régénérateur nationaliste
 - 2.1.4. La fonction ambiguë de la Standard Oil Company et la Royal Dutch Shell
 - 2.2. Pendant la guerre
 - 2.2.1. Prise de la lagune Chuquisaca
 - 2.2.2. Première phase : la guerre de positions de juin 1932 à janvier 1933
 - 2.2.3. Deuxième phase : janvier 1933 à décembre 1933
 - 2.2.4. Troisième phase : de décembre 33 à janvier 35, la guerre de mouvement et l'offensive paraguayenne
 - 2.2.5. *El Corralito de Villamontes* du 27/11/1934
 - 2.2.6. Quatrième phase : de février à juillet 1935, la réaction bolivienne, la fin des combats et l'accord de paix
 - 2.2.7. Les conditions de la guerre : un environnement hostile à l'homme
 - 2.2.8. Les acteurs gradés de la guerre
 - 2.2.9. Les prisonniers de guerre, les exilés et les déserteurs
 - 2.2.10. Bilan humain, social et économique et les motifs
 - 2.2.11. L'opinion publique et la presse
 - 2.2.12. La chasse à l'homme des populations indigènes
 - 2.2.13. Une nation qui se découvre
 - 2.3. Après la guerre
 - 2.3.1. La sortie de guerre : chaos politique ou opportunité pour une nouvelle génération ?
 - 2.3.2. 1936-1939 : le socialisme militaire
 - 2.3.3. 1939-51 : le retour du nationalisme
 - 2.3.4. Le camaïeu des factions politiques
 - 2.3.5. La Révolution de 1952 : l'apogée du Mouvement Nationaliste Révolutionnaire
 - 2.3.6. Les graines de la révolution

3. Chapitre 3 : La littérature d'hier à aujourd'hui, de l'ombre à la lumière ?

- 3.1. La Bolivie et son lectorat.
- 3.2. À l'international
- 3.3. Les grandes figures intellectuelles et leur posture idéologique
 - 3.3.1. ¿Un pueblo enfermo? : un héritage idéologique résilient
 - 3.3.2. Jaime Mendoza
 - 3.3.3. Franz Tamayo
 - 3.3.4. Tristán Marof
 - 3.3.5. Carlos Medinaceli
- 3.4. Deuxième moitié du XX^e siècle
 - 3.4.1. 1952 : un silence assourdissant
 - 3.4.2. 1959 : entre rupture et continuité
- 3.5. Fin du XX^e et début du XXI^e siècle
 - 3.5.1. Les contingences sociales et politiques
 - 3.5.2. Résurgence et réinvention
- 3.6. La thématique de la Guerre du Chaco
 - 3.6.1. Le point de vue des critiques et des spécialistes
 - 3.6.2. Un silence paradoxal du sujet dans les ouvrages critiques
- 3.7. Les courants littéraires jusqu'à la Révolution
 - 3.7.1. Du romantisme au réalisme social en passant par l'indigénisme

4. Chapitre 4 : La mobilisation littéraire, l'histoire dans l'Histoire

- 4.1. Un récit consensuel ? L'École vernaculaire en Bolivie et l'empreinte du temps
 - 4.1.1. La génération littéraire : tentative de circonscription du phénomène esthétique
 - 4.1.2. La Génération du Chaco
 - 4.1.3. De la mobilisation au récit
 - 4.1.4. Les persistances littéraires actuelles
- 4.2. Questions génériques
 - 4.2.1. Une littérature censurée ?
 - 4.2.2. L'engagement et la thèse dans la fiction
 - 4.2.3. Le témoignage, un récit factuel ?
 - 4.2.4. Roman historique, histoire romancée ou roman de guerre
 - 4.2.5. La forme brève : quid de la nouvelle du Chaco ?

5. Conclusion de la première partie

DEUXIEME PARTIE : LA MISE EN RECIT DE L'EMERGENCE D'UNE CRITIQUE SOCIALE ET POLITIQUE

1. Chapitre 1 : La fabrique des héros ?

- 1.1. S'engager : défendre sa vie ou la patrie ?
- 1.2. Le prix à payer des « izquierdistas » et des « recomendados »
- 1.3. La déconstruction de l'histoire officielle
- 1.4. Les stratégies des embusqués et les intérêts capitalistes
- 1.5. L'épopée pathétique : un héros malgré lui ?

2. Chapitre 2 : La frontière et la figure de l'autre

- 2.1. La poétique de la frontière
- 2.2. Un espace de division
- 2.3. La conjonction des doubles
- 2.4. Un autre au service d'un discours
- 2.5. La géopoétique
 - 2.5.1. L'espace
 - 2.5.2. La dilatation du temps

3. Conclusion de la deuxième partie

TROISIEME PARTIE : PARADIGMES DE LA SOUFFRANCE AU PRISME DE LA FICTION

1. Chapitre 1 : La souffrance du corps et la permanence de la mort : l'esthétique de l'horreur

- 1.1. Les vestiges corporels : les cicatrices de l'Histoire
- 1.2. L'émanation de la mort
- 1.3. La mort - le mort - le mourir
- 1.4. L'hôpital de campagne : un mouvoir ou une salvation ?
- 1.5. La littérature contemporaine et la (dé)mystification des corps

2. Chapitre 2 : « El infierno verde » : la composante esthétique de la nature hostile

- 2.1. « La muerte blanca »
- 2.2. Les arbres : les avatars des soldats (personnification du végétal)
- 2.3. Hostilité permanente du Chaco : un troisième camp ?

3. Chapitre 3 : Les tourments de l'âme

- 3.1. La métaphysique du combattant
- 3.2. Le refoulement de l'individualité et la déshumanisation progressive
- 3.3. Dieu et la spiritualité : un rejet ou un refuge ?

4. Conclusion de la troisième partie

QUATRIEME PARTIE : L'AUTRE GUERRE

1. Chapitre 1 : La figure féminine : un autre combat

- 1.1. L'Histoire s'écrit au féminin
- 1.2. Les figures de la famille esseulée
- 1.3. L'ambivalence du regard sexiste sur la figure féminine
- 1.4. Le monopole de la trahison chez l'épouse
- 1.5. La femme qui soigne : l'héroïne oubliée
- 1.6. L'exutoire de la masculinité
- 1.7. Le fantasme des marraines de guerre et des comités féminins
- 1.8. Une figure féminine en évolution ?

2. Chapitre 2 : La condition indigène

- 2.1. Se battre pour une terre qu'ils ne possèdent pas
- 2.2. L'herméneutique de la frontière intérieure

3. Chapitre 3 : L'ombre de la guerre au retour du front

- 3.1. La racine du mal : être suspendu entre la vie et la mort
- 3.2. Violence physique à exorciser envers les autres
- 3.3. La violence invisible
- 3.4. Lutter contre ses démons
- 3.5. Trouver un remède

4. Conclusion de la quatrième partie

CINQUIEME PARTIE : PERSPECTIVES LITTERAIRES DIACHRONIQUES

1. Chapitre 1 : la permanence des procédés

- 1.1. *El diario* : une écriture paradoxale et métatextuelle
- 1.2. Récits enchâssés : l'amplification de l'intrigue
- 1.3. Le recours au fantastique
- 1.4. La pratique de l'humour
- 1.5. Des personnages en crise
- 1.6. La fonction des personnages historiques

2. Chapitre 2 : la fonction de l'écriture nationale

- 2.1. Une fiction anamnésique
- 2.2. La mémoire prêtée : (R)écrire l'Histoire
- 2.3. Une écriture de la défaite ?
- 2.4. L'arme de la plume : configuration d'un projet national
- 2.5. Les relents d'indigénisme : la survivance ethnique
- 2.6. Prendre la parole pour les morts

3. Conclusion de la cinquième partie

CONCLUSION GENERALE

INDEX PAR AUTEURS DU CORPUS PRINCIPAL

BIBLIOGRAPHIE CORPUS PRIMAIRE

1. **Romans primaires**
2. **Recueils de nouvelles et nouvelles primaires**

BIBLIOGRAPHIE CORPUS SECONDAIRE

1. **Romans secondaires**
2. **Recueils de nouvelles et nouvelles secondaires**

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES PÉRIPHÉRIQUES

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES THÉORIQUES

1. **Essais et pamphlets**
2. **Outils littéraires généraux**
3. **Ouvrages spécialisés en littérature bolivienne et latino-américaines**
4. **Études générales sur la guerre et la littérature**
5. **Ouvrages sur l'histoire latino-américaine et bolivienne**
6. **Ouvrages divers**

ANNEXES

- 1.1. Illustrations
- 1.2. Carte
- 1.3. Frise chronologique : le corpus dans l'Histoire
- 1.4. Résumés des œuvres du corpus
 - 1.4.1. Résumés des romans du corpus principal
 - 1.4.2. Résumés des nouvelles du corpus principal

Introduction

1. Présentation

Intérêt pour le sujet et état de l'art

De manière générale, parmi les pays andins, la culture bolivienne est celle qui souffre le plus de méconnaissance et de stéréotypes. Sa littérature, peu visible et peu reconnue, si nous la comparons à celle de ses pays voisins, comme l'Argentine ou le Pérou, l'est encore moins. Ce travail aspire donc à éclairer la production littéraire des XX^e et XXI^e siècles traitant directement ou indirectement la Guerre du Chaco afin d'en proposer une étude panoramique, thématique et analytique. En effet, il s'agira d'étudier une grande partie des fictions, qu'elles soient sous forme longue ou sous forme brève, publiées en réaction immédiate à la guerre et jusque dans les années 70 mais aussi celles publiées depuis 1998 qui réinvestissent le même objet historique. Bien que certaines œuvres plus connues du corpus primaire comme celles d'Oscar Cerruto ou Augusto Céspedes aient déjà été l'objet d'études et que le spécialiste José Siles Salinas ait balayé la question littéraire de la Guerre du Chaco jusqu'en 1967, l'intérêt principal réside dans l'approche que nous nous sommes attachés à envisager de façon exhaustive et inédite. De ce fait, une thèse publiée par Oswaldo Arana en 1961 qui balaie dans une perspective comparatiste les romans boliviens et paraguayens de la guerre du Chaco, se limite à quelques œuvres. Ces différents travaux ont néanmoins été de précieuses ressources pour la construction de ce travail.

Cette thèse espère apporter sa pierre à l'édifice scientifique des Sciences Humaines, à rendre la littérature historique peut-être plus accessible à la société bolivienne et enfin à faire connaître en France et en Europe des écrivains de la première moitié du XX^e mais également contemporains et surtout à partager les valeurs universelles et régionales d'une ancienne civilisation.

Délimitation chronologique

L'étendue de l'ère temporelle de la recherche se justifie par un souhait d'exhaustivité au sein de la problématique. Deux générations d'écrivains s'affrontent sur le terrain de la création littéraire pour éclairer le lecteur contemporain à propos de leur conception du projet socio-national bouleversée après le drame du Chaco. Ainsi, la première publication correspond à l'œuvre de Gustavo Adolfo Otero de 1933 intitulée *Horizontes incendiados* et la dernière à Gonzalo Lema qui publie en 2018 *Los muertos más puros*.

¹ Jorge Luis Borges.

Définition du sujet

Alors que dans *Tintin et l'Oreille cassée*, celui-ci met à la porte le représentant d'une compagnie pétrolière qui lui propose de mettre militairement la main sur le Gran Chaco, pour ses hypothétiques nappes de pétrole situées dans le territoire du pays voisin le Nuevo Rico, car « on ne fait pas d'omelettes sans casser des œufs² », dans la réalité, la situation diplomatique se dégrade encore plus drastiquement à tel point que la guerre du Chaco démarre le 9 septembre 1932 entre la Bolivie et le Paraguay. Le mot quechua « chaku » apparut pour la première fois en 1608³ et était utilisé pour désigner le produit de la chasse effectuée dans le secteur boréal et dérivait progressivement pour évoquer le territoire où celle-ci se pratiquait, apparaissant ainsi dans les chroniques et la cartographie⁴. Désormais, ce terme évoque toujours un espace défini et plus particulièrement la région du Gran Chaco partagée par l'Argentine, la Bolivie et le Paraguay mais sa répartition aura radicalement changé à la suite du conflit entre les deux nations. « Los dos pueblos más pobres de América del Sur⁵ » s'affronteront, en effet, pendant trois ans, dans une guerre fratricide, injuste et profondément insensée.

La guerre du Chaco (1932-1935) affecte et influence de manière définitive la vie des Boliviens et la territorialité du pays. Elle marque également le début de la deuxième partie du XX^e siècle en disloquant l'histoire bolivienne. Ajoutée à l'importante perte humaine, à l'influence nouvelle des militaires dans les affaires publiques, aux difficultés économiques et au climat social tendu, la guerre s'avère être en réalité le puissant déclencheur de l'élan « générationniste » qui atteindra son paroxysme réformiste puis contre-réformiste avec la révolution de 1952⁶. En plus des conséquences dramatiques de la guerre en elle-même, elle révèle une multitude de problématiques. Alors que les générations antérieures vivaient dans un État semi-féodal régi par des lois excluantes, discriminantes et impérialistes, les générations postérieures à 1932 parleront un autre langage. Parmi les classes sociales les plus défavorisées, les classes ouvrières moyennes et les milieux universitaires, la guerre et son expérience traumatique « ha descubierto al mismo tiempo la venda que impidióles ver las causas reales del atraso del país⁷ ». Sur le front, au contact de toutes ces Bolivies différentes, les soldats se rendent compte de la diversité régionale, culturelle, ethnique, linguistique et économique de leur pays. Face à l'imperméabilité, l'incompréhension et l'incommunication de

² Voir planche en question de *Tintin* en annexe.

³ CASABIANCA Ange-François, *Une guerre méconnue : la campagne du Chaco Boréal*, thèse de doctorat, Lille, 1995, p. 26.

⁴ BARNADAS Josep M. (dir.), *Diccionario Histórico de Bolivia*, Sucre: Grupos de Estudios Históricos, 2002, p. 497.

⁵ GALEANO Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, Siglo Veintiuno de España, 2000, p. 211

⁶ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*, La Paz: Gisbert, 1976, p. 15

⁷ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Revolución y universidad en Bolivia*, La Paz: Juventud, 1956, p. 72

certain indigènes, trop éloignés de leur réalité car forcés de donner leur vie pour défendre une nation qui, au pire les exploite et les massacre, et au mieux les ignore, les hommes s'étonnent puis s'indignent. La violence hiérarchique et le mépris des autorités envers cette manne humaine traitée comme de la simple chair à canon font entrevoir ses conditions de vie misérables et son asservissement par les pouvoirs locaux, qu'il s'agisse de l'industrie minière ou du monde agricole. Mais dans cette « guerra de los soldados desnudos⁸ », les combattants indigènes eux-mêmes constatent dans le regard d'autrui les injustices dont ils sont victimes et les différences de traitement dans des circonstances où finalement, face à la mort, tous se retrouvent égaux. De plus, la vie en collectivité offre l'opportunité à tous de discuter et mettre en avant l'ingérence du conflit militaire et les mauvaises manœuvres politiques. La cohabitation forcée des différentes couches sociales accélère la circulation des idées et conduit les jeunes indigènes alphabétisés à prendre conscience des enjeux idéologiques et de l'absurdité d'une guerre pour un territoire aussi hostile.

Par ailleurs, le climat social et économique, qui se dégrade déjà dans les années qui précèdent le conflit, contribue à fragiliser la crédibilité des instances politiques. La déficience des institutions, exacerbée par la guerre, révèle la crise de l'oligarchie, les privilèges décadents des barons de l'étain, les tensions territoriales et l'amertume héritées de la guerre du Pacifique, la perte du littoral et son économie locale. Le mécontentement général qui monte et la soif de changements sociétaux radicaux font émerger des revendications qui n'auront l'espace politique pour mûrir et se développer qu'une longue décennie plus tard.

C'est ainsi que fait surface, en parallèle pendant la guerre et dans les années suivantes, une série de publications dans le domaine littéraire avec un point commun. Nombre de ces romans et de ces nouvelles partagent comme toile de fond historique la guerre du Chaco. La plupart des écrivains sont des témoins directs ou des acteurs du conflit mais ce n'est pas le cas de tous puisque certains occupent un poste diplomatique à l'international ou en Bolivie. Une autre caractéristique donne des éléments d'information sur le caractère circonstanciel de cette littérature, en effet, quelques-uns ne publieront qu'une seule fiction. Tout cela nous amène à penser et à considérer ces dizaines d'œuvres comme un véritable espace d'expression nécessaire pour ces intellectuels et un produit de l'observation sociétale opérée à tous les niveaux pendant la guerre. Il s'agit également d'un mouvement littéraire d'ampleur nationale et une contribution conséquente à la fiction sociale et indigéniste de la région compte tenu de son caractère spontané, collectif et plus ou moins homogène. Sa capacité à dénoncer une réalité sociale, à proposer un projet idéologique et ses choix de représentation originaux servant à déconstruire les truismes des récits de guerre offrent à la littérature

⁸ ZAVALETA MERCADO René, *Bolivia, el desarrollo de la conciencia nacional*, Montevideo: Diálogo, 1967, p. 37.

historique hispanoaméricaine une contribution considérable et précieuse. Cependant, sa visibilité très relative, son statut et la réduction d'une multitude d'ouvrages de natures différentes à seulement quelques romans dans les dictionnaires littéraires et les bibliographies, ne rendent pas compte de sa valeur et de ses tentatives esthétiques. Cela témoigne également d'une méconnaissance, voire d'un mépris dirigé vers les nations secondaires sur la scène internationale.

Il se produit pourtant dans les années trente et quarante, un phénomène littéraire considérable visible par une coïncidence thématique et une profusion romanesque et testimoniale. La nature des œuvres publiées est variable. Parmi ces dernières, l'on trouve des journaux de guerre éminemment détaillés, des récits courts et longs purement fictifs, des carnets de bord fictionnels, des récits en hommage à certaines personnalités militaires mais également des récits à caractère autobiographique émaillés d'intrigues fictives. L'hétérogénéité reflète un désir pluriel de témoigner, quelle que soit la forme, et une urgence de l'écriture. Cependant, la plupart des auteurs sur lesquels nous allons revenir dans le détail tout au long de ce travail sont issus de milieux socioéconomiques favorisés. En raison de leur fonction de journaliste, de diplomate ou d'intellectuel, ce sont des individus proches des organes de pouvoir et des grandes institutions, voire complètement intégrés et connaisseurs de l'oligarchie économique et politique. Bien qu'il existe des différences notables dans leurs opinions politiques, ils partagent une certaine familiarité avec les enjeux de l'État et connaissent les acteurs des échiquiers économiques nationaux et internationaux. Tous ces éléments contribuent à octroyer en particulier aux recueils de nouvelles *Sangre de mestizos*, *Cuentos chaqueños* et *Placer* et aux romans *Horizontes incendiados*, *Aluvión de fuego*, *Sujnapura* et *La Laguna H-3* une teneur didactique et idéologique, assumée dans la fiction par les auteurs. En effet, ajoutées aux autres récits de notre corpus principal des années trente aux années cinquante moins marqués par la posture politique des auteurs, ces fictions et l'ensemble de leurs choix de représentations portent une vision prospective de la nation bolivienne meurtrie et à peine sortie des cendres du Chaco.

Portés par la nécessité d'exposer une vision critique et argumentée de la guerre et de ses effets, les auteurs adoptent un discours littéraire chargé d'éléments historiques et sociologiques. En abordant un événement historique depuis la fiction, ils tentent de constituer une radiographie de la société bolivienne et de ses maux dans les domaines ethnique, économique et social. Néanmoins, ces romans et nouvelles à caractère social héritent d'une lourde tradition indigéniste qui laisse son empreinte dans de nombreux stéréotypes. Elle transparaît par exemple, dans le système actanciel sensiblement manichéen et réduit parfois à des archétypes, ou dans une forme de déterminisme social prédominant. Dans ces fictions qui leur servent de vitrine idéologique, les écrivains posent les jalons d'une nouvelle bolivianité, d'un sujet « sachant », désormais éclairé et conscient de ces enjeux sociétaux qui ne peuvent plus être ignorés. Ils exposent ainsi leurs protagonistes en proie à une nature hostile, dramatique et inaltérable, symbolisant l'essence même de la guerre, et qui errent déshydratés dans ce

désert végétal, avides, finalement, de justice sociale⁹. Dans ces œuvres qui refusent de voir dans la guerre et la mort massive une finalité et un moyen de résoudre les problématiques territoriales, la violence de l'environnement chaquéen rassemble les Paraguayens et les Boliviens dans une seule et même lutte et sert, de ce fait, l'affirmation de la fraternité entre les hommes comme valeur fondamentale des individus. La représentation de l'autre, cet alter ego compagnon de la douleur, éloignée des motifs traditionnels des récits de guerre, participe à la déconstruction de la rhétorique officielle qui exalte le conflit et les vertus héroïques des soldats. Dans cette perspective critique, malgré l'historicité de l'intrigue, les auteurs mettent en scène des personnages marginaux ou profondément ordinaires qui luttent pour leur survie dans une épopée pathétique. Ainsi, l'intrigue belliqueuse se voit décentrée, éloignée des motifs patriotiques comme les affrontements avec l'ennemi et les actes individuels et réduite à une simple circonstance au cours de laquelle des milliers d'hommes rencontrent la mort. L'ensemble des œuvres citées et sélectionnées pour leur pacte fictionnel et historique parmi la profusion de récits divers transcrivent donc, dans une forme d'urgence de l'écriture et de calcul idéologique une expérience collective, dramatique et générationnelle depuis les marges du conflit.

Après ces publications immédiates et foisonnantes sur la guerre du Chaco et qui s'étendent sur une vingtaine d'années, un silence littéraire s'abat sur le sujet, exceptions faites de quelques œuvres éparses. Les temporalités du deuil et du traumatisme ne semblent pas être étrangères à ce phénomène. Puis, à la fin des années quatre-vingt-dix et au cours du début du XXI^e siècle, émergent plusieurs fictions qui s'emparent de l'évènement et revisitent la guerre du Chaco. Le retour de la vie démocratique, l'apparition de nouvelles préoccupations identitaires à l'échelle nationale et une mobilisation importante dans les questions de représentativité politique conduit les productions littéraires, et en particulier la littérature, à interroger les grands récits de la nation et les évènements historiques qui ont transformé le visage de la Bolivie. La quantité de romans et de nouvelles reflète un véritable phénomène littéraire qui fait écho à la génération de l'après-guerre pour une raison thématique manifeste mais également symbolique. En effet, les écrivains contemporains partagent avec leurs prédécesseurs la volonté de se défaire de la rhétorique épique et de critiquer directement les responsables, les causes, les effets et les conditions de la guerre. Certains auteurs comme Gonzalo Lema et ses deux romans *Los muertos más puros* et *Ahora que es entonces* ainsi que Gladys Dávalos Arze et *Los pozos del lobo*, offrent un point de vue alternatif et original sur l'évènement historique, mais conservent une distance presque respectueuse de la violence individuelle et collective. En revanche, Wilmer Urrelo dans le roman *Hablar con los perros* et la nouvelle « ¿Será éste el momento

⁹ ARANA Oswaldo, *La novela de la Guerra del Chaco: Bolivia y Paraguay*, Ph. D. Dissertation, Department of Modern Languages, University of Colorado, 1963, p. 1.

para quemar a quien tanto temo? », brise le plafond de verre des interdits en choisissant de s’immiscer dans le dilemme ontologique et intérieur des personnages et en écorchant leur intégrité et le sens véritable de l’éthique. L’auteur fait ainsi vaciller le sens du bien et du mal et bouscule les consensus rassurants du conflit en exposant les facettes les plus sombres de tous les individus, quels qu’ils soient. Urrelo, et les autres écrivains contemporains dans une moindre mesure, montrent un miroir brisé de la guerre, une version de leur histoire éclatée, difforme et troublante mais finalement sans doute plus proche de la réalité que celle décrite par leurs prédécesseurs.

Enfin, ces deux phénomènes littéraires diachroniques, l’un motivé par une visée critique mais aussi thérapeutique, et l’autre par une question mémorielle et d’héritage historique, dialoguent à travers les décennies, tout en reflétant à leur manière, et depuis des circonstances historiques propres à chacun, une vision de la société, des institutions politiques et des valeurs du citoyen bolivien. De façon réciproque, la guerre du Chaco et ses représentations littéraires se veulent être, l’une comme l’autre, le support d’une ambition à la fois idéologique et esthétique.

2. Démarches, établissement du corpus littéraire et principes d’analyses

2.1. Une littérature foisonnante : sélection du corpus principal

Face à la grande crise sociale, économique et politique traversée par la Bolivie à la sortie de guerre, la quantité de récits hétéroclites publiés dans les années trente et quarante démontre à elle seule le degré d’importance de ces questions chez les intellectuels et une partie de la société. Rappelons qu’il s’agit d’un phénomène classique en corrélation avec de telles circonstances qui se produisent quand : « des évènements provoquent un impact à ce point profond dans la manière dont les gens se pensent eux-mêmes et le monde autour d’eux, quand la continuité apparente de leur histoire semble changer drastiquement et pour toujours¹⁰ ». Le choix du corpus principal prend alors une importance toute particulière. Celui-ci a été motivée par deux paramètres, l’un thématique et l’autre formel. En premier lieu, ces œuvres sont toutes des produits fictionnels et non à caractère autobiographique, caractérisés par un pacte de lecture et un pacte historique assumés par les auteurs, prenant comme toile de fond la guerre du Chaco ou l’après-guerre. Malgré une apparente relation autobiographique, lorsque l’auteur se détache de son protagoniste par un narrateur hétérodiégétique et par quelques différences de fond, l’œuvre peut prétendre au corpus principal. En deuxième lieu, les œuvres composant ce dernier s’éloignent, de manière plus ou moins artificielle et plus ou moins réussie, du conventionnalisme des journaux de guerre, de récits de témoignage ou de la rhétorique

¹⁰ G. Mikren cité in CHAUMONT Jean-Michel, *La concurrence des victimes*, La Découverte, 2010, p. 11.

militaire. Ainsi, malgré la qualité et l'originalité de l'écriture d'Hilda Mundy qui interroge « la experiencia bélica irónicamente, es decir, desde las vertientes de la negatividad. Así, grandes palabras tales como patriotismo, heroísmo, soldados y, sobre todo, la misma guerra, se perciben desde la incongruencia y el absurdo¹¹ », le ton journalistique de ses récits ne lui permet d'être comparée aux œuvres de fiction. Le paratexte participe également à différencier la teneur historique des œuvres et à indiquer le registre romanesque. En effet, les titres globalement thématiques, les premières de couverture dans une certaine mesure, le prologue ou le résumé choisi par la maison d'édition donnent des éléments considérables sur l'historicité du récit et sa tonalité fictionnelle. Enfin, il s'agit également de choisir des récits qui attachent une importance particulière à l'esthétique de l'écriture, sa poésie, les représentations et les choix symboliques. C'est pourquoi nous avons exclu, par exemple, trois romans souvent cités dans la littérature de guerre, *Repete* de Jesús Lara, *Chaco* de Luis Toro Ramallo et *La punta de los cuatro degollados* de Roberto Leitón, pour qui le souci de la vraisemblance et la critique acerbe dépassent la tentative littéraire en tant que telle. Les œuvres du corpus secondaire forment donc un ensemble assez hétérogène de récits qui oscillent entre des caractéristiques clairement autobiographiques et donc testimoniales mais sous couvert d'un appareil fictionnel relativement assumé. D'autres abordent la guerre du Chaco de façon trop ponctuelle ou trop distanciée pour lui attribuer une vraie fonction diégétique et circonstancielle.

Pour finir, l'un des objectifs est de pouvoir considérer l'ensemble de ces œuvres comme un corpus au sens propre du terme c'est-à-dire comme un espace conjoint propice à l'analyse et qui forme un phénomène littéraire en tant que tel et non une simple succession de textes reliés thématiquement.

2.2. Démarche et concepts

Avant toute analyse conceptuelle, l'objectif premier consiste à se familiariser considérablement avec le contexte sociohistorique et politique dans lequel s'insèrent les contextes d'énonciation et de production des œuvres du corpus. La nature profondément historique des récits, le discours idéologique du narrateur ainsi que la position et les relations de certains auteurs immédiats avec les organes de pouvoir nous conduisent à nous assurer des enjeux de l'époque afin de comprendre les références explicites ou sous-jacentes. Bien qu'il ne s'agisse pas d'appliquer systématiquement le principe d'indissociabilité entre l'artiste et son œuvre, la teneur particulièrement circonstancielle des romans et des nouvelles de la première moitié du XX^e siècle et l'engagement parfois militant de la voix narratrice impliquent une forte influence du milieu sociohistorique et du

¹¹ WIETHÜCHTER B., *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, Fundación PIEB, 2002, p. 107.

contexte politique. De plus, quelques notions de socialisme, de marxisme, de psychologie et de sociologie sont requises pour appréhender les conceptions sociétales des écrivains et la question du traumatisme. Dès lors, nous nous appuyons sur le travail historiographique de Mariano Baptista Gumucio, Enrique Finot, Ange-François Casabianca, Thierry Noël et Erich Fisbach, sur l'étude ethnographique de Luc Capdevila et Richard Nicolas, et celle plus politique, de Carlos Mesa Gisbert, Andrey Shchelchkov et Guillermo Francovich.

De la même façon, il convient de connaître l'héritage culturel et l'histoire littéraire ainsi que les traditions artistiques dans lesquelles s'inscrivent les œuvres pour comprendre la manière dont elles s'en saisissent et s'en détachent, qu'ils s'agissent des récits réalistes, indigénistes et contemporains. Les théoriciens boliviens de l'époque se rassemblent principalement autour des figures d'Alcides Arguedas, de Jaime Mendoza et Franz Tamayo et qui ont constitué la base de notre point de départ théorique. Afin de comprendre la nature des œuvres et les sélectionner selon des caractéristiques formelles spécifiques, il faut faire appel à l'arsenal théorique qui emprunte tant à la narratologie qu'aux questions de genre. En effet, le roman historique traditionnel, et davantage encore le récit de guerre, fait appel à toute une série d'éléments qui nous permettent de le différencier d'autres genres comme les témoignages ou les chroniques. Cet appareil formel donne également la possibilité d'analyser dans les récits contemporains ce qu'ils font précisément pour déconstruire ce cadre normatif ou s'en détacher.

La nature thématique du corpus nous conduit à porter un regard analytique panoramique pour faire dialoguer les deux phénomènes littéraires et mettre en avant les similitudes, les divergences dans leurs choix de représentation et ce qui caractérise leur ambition d'une nouvelle bolivianité. Une étude diachronique, qui s'intéresse à l'évolution des motifs et des symboles entre les deux phénomènes et une étude synchronique, portée sur chaque période, constituent des éléments complémentaires pour accéder au sens et à la portée des textes.

2.3. **État de l'art : une production artistique variée**

Alors que la problématique du Chaco est présente, directement ou indirectement, dans la plupart des œuvres littéraires des vingt années qui suivent le conflit, les autres domaines artistiques ne sont pas en reste. Bien que la quantité d'œuvres soit modeste puisqu'un artiste ne peut se permettre de vivre exclusivement de son travail dans la première moitié du XX^e siècle, il existe des tableaux, des sculptures, des chansons, de la poésie produite par des anciens combattants et quelques films documentaires. Les œuvres d'art les plus célèbres sont les peintures de Cecilio Guzmán de Rojas qui mettent en avant la question des corps soumis à la violence physique et psychologique et surtout la condition misérable des soldats indigènes. Il est lui-même indien et témoin direct de la guerre. Son style, d'inspiration variée comme le cubisme et le modernisme, se rapproche de l'expressionnisme et

est éminemment indigéniste pendant la guerre. Considéré comme le peintre le plus reconnu de Bolivie, les écrivains Oscar Cerruto¹² et Adolfo Costa du Rels¹³ lui ont d'ailleurs consacré chacun un récit et son visage est longtemps resté affiché sur les billets de la monnaie nationale. Parmi les vestiges artistiques de la guerre, on trouve également un certain nombre d'illustrateurs comme Arturo Borda Gozávez, Raúl G. Prada ou Roland Kúhnle. D'autres peintres ont cherché à témoigner de l'horreur de la guerre comme Arturo Reque Meruvia, Miguel Alandia Pantoja et Gil Coímbra Ojopi. Parmi les autres productions plastiques, nous pouvons citer le travail du sculpteur Emiliano Luján Sandóval. Parmi les productions poétiques, les poèmes de Raúl Otero Reiche publiés en 1934 et intitulés *Poemas de sangre y lejanía* portent aux nues le courage du soldat indigène et mettent en avant l'hostilité de l'environnement chaqueño depuis une modulation lyrique, originale, sentimentale et toujours tellurique. Le poème liminaire de *Sangre de mestizos* intitulé « Terciana muda » d'Augusto Céspedes fait également partie des textes qui resteront gravés dans le patrimoine artistique de la guerre. Par ailleurs, si l'on prend une perspective plus populaire, beaucoup de chansons massivement répandues sur le front resteront dans les mémoires des vétérans. La plupart insiste sur la dimension nostalgique de l'être aimé laissé à l'arrière comme « Tal vez no vuelva » ou « Destacamento 111 » et d'autres reviennent sur des batailles célèbres comme « Boquerón » ou « Carandaiti » écrits vraisemblablement par A. Valda, S. Roncal, A. Palmero ou E. Caba¹⁴.

Enfin, une série de films documentaires, tournés dans des cadres politiques et idéologiques divers, sont diffusés pendant le conflit et à la sortie de guerre. Le premier, *En el infierno del Chaco* de 1932 est filmé sur les lieux mêmes de la guerre par l'Argentin Roque Funes¹⁵, puis apparaît *La Campaña del Chaco* en 1933 de Juan Peñaranda Minchín. Le plus célèbre en Bolivie sort en 1938 avec le titre de *La guerra del Chaco o Infierno verde*, et sous la direction de Luis Bazoberry. En 2005, le documentaire *Iyambae – Ser libre – La Guerra del Chaco 1932-35* de l'anthropologue Jürgen Riester est projeté dans une relative discrétion.

Depuis dix ans, quatre films issus de productions boliviennes de taille variable sont sortis au cinéma. Le dernier en date, *Tres pasos al frente* de Leonardo Pacheco a été projeté sur les écrans en 2020. Il a été précédé en 2019 par *Fuertes* d'Oscar Salazar, l'histoire vraie de deux footballeurs qui partent au combat et par *Chaco* de Diego Mondaca qui raconte le destin de soldats perdus et menés par un capitaine allemand. Enfin, en 2015, sort dans les salles boliviennes un long métrage de Tonchy Antezana en co-production avec le Paraguay portant le nom même de la célèbre bataille que le film

¹² *La muerte mágica* de Óscar Cerruto.

¹³ *La buena suerte* de Adolfo Costa du Rels.

¹⁴ BARNADAS Josep M. (dir.), *Diccionario Histórico de Bolivia*, Sucre: Grupos de Estudios Históricos, 2002, p. 502.

¹⁵ Fundación Cinemateca de Hugo Gamarra.

raconte, *Boquerón*. Le budget engagé, le succès et surtout la place prise dans l'industrie cinématographique témoignent sans aucun doute d'un véritable engouement populaire pour la Guerre du Chaco. Ce type de films, exaltant des héros issus des provinces rurales du pays, plaît très probablement pour sa teneur romantique et consensuelle sur un évènement de l'histoire nationale, mais démontre par ailleurs, un besoin de réappropriation historique. Réactiver les mythes des grandes batailles semble être devenu une source de régénération nationale, un terrain mémoriel et collectif, vecteur de cohésion. Nous retrouvons depuis plusieurs années cette volonté de revenir sur les notions de l'engagement et de l'individu bolivien ainsi que les enjeux de pouvoir dans un collectif artistique surtout axé sur la peinture appelé « Los beneméritos de la utopía ».

La littérature graphique n'est pas en reste. Plusieurs bandes-dessinées ont été publiées ces dernières années. En Bolivie, sous l'inspiration de *Boquerón – Episodios de la Historia de Bolivia*, vraisemblablement antérieure à 1961, un nouveau dessinateur A. Fernández A. contribue à sa restauration et sa réimpression en 2015 par le Museo Histórico Militar Héroes de la Guerra del Chaco¹⁶. Même si nous laissons volontairement de côté ici les œuvres paraguayennes, il convient de mettre en avant l'existence de la bande dessinée *Epopéya – La Guerra del Chaco en historietas* constituée de 170 planches et publiée en 2015 car le directeur Javier Viveros, non content du succès de la première édition et désireux de réunir ce que la guerre avait séparé, lance une édition binationale en 2016 composée de vingt histoires différentes et dessinées par autant de Paraguayens que de Boliviens¹⁷. Cette édition s'intitule *Epopéya – Binacional* et sort des impressions de la ville d'Assomption en avril 2016. Enfin, dans *Combate*, dix épisodes de la série de bandes-dessinées de César Téllez et Willy Amaru, seront dédiés à différentes batailles de la guerre du Chaco, à commencer par l'édition de 2022¹⁸ afin de rendre compte de la violence du conflit et de conserver intacte la mémoire des soldats tombés sur le sol chaqueño.

Pour conclure, cette multitude de production culturelle et artistique et les différents médias utilisés, modernes et contemporains, témoignent de l'influence passée et actuelle de la guerre du Chaco et de ses enjeux. Le traumatisme collectif, puis les questions mémorielles qui lui seront associées, n'ont jamais cessé d'interroger les artistes et les intellectuels boliviens.

2.4. Littérature du Chaco extranationale

La Bolivie n'a pas le monopole fictionnel de la guerre du Chaco. Le Paraguay également s'est emparé du drame chaqueño pour représenter depuis la littérature la détresse, la soif et la souffrance

¹⁶ <https://luisalberto941.wordpress.com/2020/11/13/la-guerra-del-chaco-en-la-historieta-de-paraguay-y-bolivia/>

¹⁷ <https://www.la-epoca.com.bo/2022/03/19/la-guerra-del-chaco-vista-por-historietistas-bolivianos-y-paraguayos/>

¹⁸ <https://chasqui.in/cultura/09/08/2022/nace-combate-un-comic-sobre-la-guerra-del-chaco/>

physique et psychologique du soldat¹⁹. Nous nous appuyons sur les riches travaux de Carla Fernandes, Jean-Pierre Dessenoix et Oswaldo Arana pour résumer très succinctement le cas des œuvres paraguayennes. Il s'agit dans un premier temps de rappeler qu'en comparaison avec la Bolivie, les œuvres publiées pendant et juste après la guerre sont moins nombreuses et qu'il y a un certain décalage avant leur apparition²⁰. Certains arguments très pragmatiques que nous pouvons avancer pour justifier la différence quantitative et qui seront étayés tout au long de ce travail, gravitent autour d'un élément central, celui de la défaite bolivienne. En effet, en Bolivie la condition de vaincus entraîne une volonté de comprendre les tenants et les aboutissants de l'échec militaire, un désir de se justifier et surtout de mobiliser le désespoir collectif et individuel pour créer une énergie « générationniste » et tenter d'aller de l'avant. Les sentiments provoqués par le succès, le gain de territoire et le nombre réduit de prisonniers au Paraguay suscitent des réactions bien différentes de l'autre côté de la frontière, qu'elles soient sociétales ou artistiques. Et comme bien souvent, surtout dans la première moitié du XX^e siècle, les productions culturelles et en particulier la littérature, reflètent l'état de la société.

Les spécialistes cités ci-dessus rendent compte de quelques romans publiés au Paraguay publiés pendant et après la guerre comme ceux de Arnaldo Valdovinos, *Bajo las botas de una bestia rubia* (1933) et *Cruces de quebracho* (1934), Justo Pastor Benitez, *Bajo el signo de Marte* (1934), José S. Villarejo, *Ocho hombres* (1934), Vicente Lamas, *El abogado* (1934), José D. Molas, *Polvareda de bronce* (1934), Silvio Macias, *La selva, la metralla y la sed* (s.d.) et César Gagliardone *Arma al brazo* (1940). José Santiago Villarejo publie également un recueil de nouvelles, vraisemblablement publié au cours de la même période, intitulé *Cuentos de la guerra y de la paz*. Bien que ces œuvres soient peut-être moins reconnues que celles de Jesús Lara, Augusto Céspedes ou Oscar Cerruto en Bolivie, l'activité littéraire paraguayenne sur cette thématique reste réelle. Enfin, ce décalage sera compensé plus tard par la publication d'un recueil de nouvelles en 1953, *El trueno entre las hojas*, puis du roman *Hijo de hombre* en 1960 par l'écrivain Augusto Roa Bastos. C'est cet ouvrage, magistral et complexe, qui sera consacré comme le véritable roman paraguayen de la guerre du Chaco.

Enfin, il est intéressant de constater l'existence d'une série d'œuvres littéraires extraterritoriales qui s'appliquent à revenir sur le conflit chaquéen. Nous avons eu connaissance par exemple du cas d'une Chilienne Gloria Nova avec *Qué más da* de 1936, d'un Chilien Aquiles Vergara Vicuña avec *Del Caldero del Chaco* de 1935, d'un Péruvien J. C. Guerro avec *El Chaco o la guerra*

¹⁹ FERNANDES Carla, « La guerre du Chaco et ses survivants dans la littérature paraguayenne », *Amnis : Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*. Marseille, 2006b, p. 5.

²⁰ *Ibid.*, p. 1.

boliviano-paraguayo (s.d.), d'un Argentin Raúl Fernández de la Puente avec *En la hoguera chaqueña* de 1934, d'un Espagnol Ciro Bayo avec *La reina del Chaco* de 1935 et d'un Costaricien José Marin Canas avec *El Infierno verde* de 1935. Bien que nous méconnaissions la qualité esthétique de ces ouvrages et les représentations choisies de la guerre, il semble possible qu'ils témoignent de l'ampleur régional et international du conflit.

3. Problématique et annonce du plan

Au regard de toutes ces observations et l'ensemble des outils scientifiques à notre disposition, avec ce travail, nous tâcherons de répondre à un triple objectif : celui de revaloriser la production prolifique des années trente et quarante dans le panorama littéraire national et régional ; celui de démontrer et d'expliquer les enjeux de la réappropriation historique contemporaine et celui de palier une absence de considération globale et comparatiste des deux phénomènes esthétiques dans les études culturelles. L'ambition et l'originalité de ce projet résident dans le caractère le plus exhaustif et représentatif qui soit et un éclairage nouveau sur ce qui constitue pourtant une thématique historique populaire et fascinante en Bolivie.

Nous articulerons notre discours autour de trois échelles qui interviendront de façon plus ou moins simultanée dans les analyses :

- Une échelle référentielle qui situe objectivement le rapport des œuvres fictionnelles à l'évènement historique en question.
- Une échelle idéologique qui permet de transcrire le discours et la nature du récit que les œuvres composent à propos de cet objet historique.
- Une échelle poétique qui analyse la manière esthétique et symbolique dont les auteurs mettent l'écriture au service de leur projet.

La combinaison de ces trois perspectives concentriques permettra de cerner le mieux possible comment la littérature bolivienne de la guerre du Chaco propose de déconstruire ou de construire un discours et une écriture afin d'ébaucher une vision nationale. Pour répondre à cette problématique, il s'agira d'interroger une multitude de paramètres tant formels que symboliques pour aboutir à des pistes interprétatives. Les réflexions seront centrées autour du sens et des conséquences de la posture d'historien que les auteurs immédiats semblent endosser. Nous pensons que, dans une certaine mesure, ces mêmes écrivains ébauchent, grâce à leurs choix narratifs, un projet national et l'exaltation d'un sujet-citoyen éclairé et conscient des bouleversements qui se produisent, et dont les armes principales sont la lecture et l'écriture. Nous faisons l'hypothèse que les tenants et les aboutissants littéraires de la critique de la guerre effectuée par l'ensemble des écrivains de notre corpus se situent, entre autres, dans la décentralisation du conflit et la représentation de ses marges et ses périphéries.

Il semblerait que les paramètres esthétiques de l'écriture de la défaite et l'épopée pathétique pratiquées par les auteurs servent une vocation d'écrire un nouveau récit historique, détaché des contraintes formelles de la rhétorique épique et excluante. Enfin, nous voulons voir dans cette résurgence thématique contemporaine une façon indirecte de renouer le dialogue avec la littérature antérieure et les problématiques nationales, et de s'adresser aux nouvelles générations.

Pour répondre à la problématique et aux hypothèses sous-jacentes, voici la manière chronologique dont nous allons procéder :

Dans un premier temps nous reviendrons sur le contexte historique de la thématique. Pour comprendre les origines et les enjeux de la guerre, il est impératif de parcourir les fondements et les aboutissements du début de la période républicaine ainsi que la succession de pertes territoriales qui forgeront un sentiment de rancœur à l'échelle nationale mais aboutiront surtout à des déficits économiques qui motiveront en grande partie l'engagement de la Bolivie dans ce conflit. Le pacte historique des œuvres qui donnent une place considérable aux lieux réels de la guerre, aux batailles et aux protagonistes militaires et politiques suppose une connaissance de la chronologie des événements. Ensuite, nous examinerons les grandes figures littéraires qui ont marqué l'histoire de la littérature bolivienne et qui ont posé les jalons du romantisme, du réalisme et de l'indigénisme. Plus que les artistes parfois, certains intellectuels ont entrepris d'influencer les courants artistiques et même idéologique par l'élaboration de grandes théories sociales, éducatives et ethniques sur la société bolivienne, qu'il s'agira de passer en revue. Après une première analyse sur l'histoire de la réception littéraire dans le pays, nous poursuivrons l'exploration du panorama culturel au cours du la deuxième moitié du XX^e siècle et du début du XXI^e. Puis, nous approfondirons la question de la nature des œuvres du notre corpus, du genre et de l'engagement, et le phénomène générationnel qui entoure les auteurs en question, ainsi que leur rapport à l'évènement historique.

Dans la deuxième partie consacrée à la mise en récit de la critique politique et l'appareil fictionnel et symbolique mis en place pour déconstruire la rhétorique traditionnelle, nous entrons dans le cœur des analyses narratives. Nous passerons en revue les stratégies métaphoriques qui permettent aux auteurs de raconter l'épopée pathétique de personnages marginaux ou antihéroïques et donc la manière romanesque de décentrer l'intrigue belliqueuse. Toujours dans cet objectif, central dans notre corpus, nous aborderons les représentations de la frontière, de la limite et par conséquent de l'ennemi, individuel et collectif.

Dans la troisième partie, nous poursuivons les analyses paradigmatiques qui, cette fois-ci, se concentrent autour de la question de la souffrance physique et psychologique et de la mort. Nous verrons comment les œuvres font de l'environnement végétal chaque un véritable personnage à part entière, qui souffre et qui blesse autant que les individus, et comment ces représentations participent également à marginaliser le fait militaire et donc à critiquer le conflit en tant que tel.

Dans la quatrième partie, nous tâcherons d'analyser la manière, le sens et le choix des auteurs de mettre en récit la périphérie de la guerre du Chaco, ses témoins distants, ses victimes méconnues, ses dommages collatéraux et les conflits invisibles qui font pourtant souffrir la majorité silencieuse de la nation, pendant et après la guerre. Nous verrons l'intérêt idéologique des écrivains dans ces choix poétiques et symboliques surprenants dans une littérature historique.

Dans la cinquième et dernière partie, il s'agira de mettre en exergue les formes narratives, la place du système actanciel et les procédés esthétiques à travers lesquels les deux phénomènes littéraires dialoguent et se font écho à travers les décennies, ainsi que, ce que tout cela dit de l'ambition artistique et théorique des auteurs. Enfin, nous terminerons par une essentialisation de la vocation idéologique des œuvres, tant dans la génération post guerre que dans les écrivains contemporains afin de mesurer la portée de leur projet littéraire. Cela nous permettra de joindre et de croiser les dimensions référentielles, poétiques et idéologiques qui guideront notre réflexion tout au long de ce travail.

Première partie : Le paradoxe d'une littérature et d'un conflit méconnu : la guerre du Chaco

1. Chapitre 1 : Les prémices historiques d'une guerre méconnue

« *Nuestro adversario es potente, fuerte y cínico: se llama imperialismo*¹ »

1.1. Une période républicaine tumultueuse

L'histoire bolivienne et ses tourments géopolitiques trouvent dans la littérature un espace d'expression et un réceptacle subjectif qui se charge de rendre compte des événements traumatiques depuis certains choix de représentation. Cette nécessité intrinsèque à la littérature historique de reposer sur un hors-texte, voire de décrire les enjeux et les conséquences de la guerre dans un souci de vraisemblance et de pédagogie, nous amène à revenir sur la situation nationale et régionale et sur les événements successifs qui ont conduit la Bolivie à entrer en guerre.

Quand la guerre du Chaco éclate en 1932, les frontières du pays sont bien différentes de celles de la jeune république, un siècle auparavant. La Bolivie paie au prix fort l'ambition des pays voisins en voyant petit à petit se rapprocher ses frontières et réduire son territoire national. En 80 ans, la Bolivie perd quasiment la moitié de son territoire en cédant à tous les pays limitrophes un morceau de sa superficie. Ce repli sur soi, forcé et contraint, et la succession d'échecs militaires entraînent des conséquences économiques, politiques et psychologiques néfastes sur lesquelles les gouvernements militaristes vont s'appuyer pour provoquer le conflit.

Après les premières manifestations révolutionnaires en 1809, d'abord dans les villes de Chuquisaca, puis à La Paz, l'indépendance est signée le 6 août 1825 à la *Casa de la Libertad* à Sucre, encadrée par l'Assemblée Générale des députés de la Province du Haut Pérou qui change le nom du pays en République de Bolivar en honneur au libérateur qui « accepte le commandement suprême du nouvel État². » Puis, la première Constitution est approuvée en 1826, la même année que le début de la présidence du vénézuélien Sucre. S'ensuivent des périodes chroniques de crise politique. Certaines présidences répondent à la définition de Jean Pierre Lavaud qui qualifie 8% d'entre elles de présidences-éclair, c'est-à-dire ayant duré d'une heure à huit jours³.

La souveraineté de la Bolivie et son statut fragile de pays indépendant sont sans cesse menacés. L'empire du Brésil envahit le pays en 1825 puis les Péruviens dirigés par Agustín Gamarra en 1828. La pression de ce dernier provoque le départ de Sucre de Bolivie. Puissante et organisée, la Bolivie de Santa Cruz s'intègre au Pérou dans le cadre de la Confédération péruano-bolivienne en 1829. Ses opposants, dont le Chili est le principal acteur, lui font la vie dure pendant des années.

¹ MAROF Tristán, *La tragedia del Altiplano, Proyecto Ensayo Hispánico*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1935. Version numérique <https://www.ensayistas.org/herbst/docu/marof1.htm> consultée le 06/12/21.

² CASABIANCA Ange-François, *op. cit.*, p. 250.

³ LAVAUD Jean-Pierre, *L'instabilité politique de l'Amérique latine, le cas de la Bolivie*, Travaux et mémoires, L'Harmattan, 1991, p. 12.

Après un climat délétère, la gouvernance du général Ballivián pendant six ans marque la consolidation définitive de l'indépendance bolivienne, de son statut d'État républicain et de son territoire.

Quelques années plus tard, en 1861 l'essor du salpêtre et de son potentiel économique commence à générer des conflits limitrophes. Les aspirations expansionnistes du Chili sur le littoral vers la zone de Mejillones deviennent plus pressantes et se traduisent par l'installation d'intérêts et de taxes. Cependant la situation n'évolue guère durant quelques années jusqu'en 1864, lorsque le général Mariano Melgarejo organise un coup d'État. L'ingérence étrangère dans le pays devient effective en 1866 quand la Bolivie accepte d'exploiter conjointement avec le Chili une partie de sa zone riche en salpêtre pour recevoir 50% des bénéfices d'un territoire pourtant officiellement bolivien. Quant à la claustration progressive du pays, liée directement à la problématique précédente, elle s'amorce l'année suivante quand Melgarejo signe avec le Brésil un traité qui permet alors de céder à ce dernier un accès direct au fleuve Madeira, lui offrant ainsi une superficie de près de 200 000km², appelée l'Acre⁴. En échange de ce territoire, la Bolivie récupère

una compensación pecuniaria de 2.000.000 libras esterlinas, el compromiso de construcción de un ferrocarril en la zona de las cachuelas (rápidos de los ríos que impedían o dificultaban la navegación) y aspectos relativos al estatus y derechos de los habitantes de la región. Así Bolivia perdió alrededor de 190 000 km² de territorio⁵.

À l'instar de la plupart des pays d'Amérique après le départ des Espagnols, les frontières de la Bolivie sont floues, poreuses et souvent dépourvues d'une présence sur place d'agents représentant l'État, ce qui provoquent des relations tendues entre chaque pays voisin. Comme pour le litige du Chaco, la frontière chilienne est fixée à l'origine par l'administration coloniale et persiste sous le concept de l'*Utis Possidetis Juris*. Dans les années 1840, on découvre de grandes quantités de guano et de salpêtre, utilisés comme fertilisants dans l'agriculture. Les deux pays réclament les régions de Tarapacá et d'Antofagasta, argumentant l'un comme l'autre grâce à des documents de l'époque. Après l'accord de 1866, un nouveau traité en 1874 est signé stipulant que le Chili renonce aux 50% mais exige en revanche de la Bolivie de ne pas augmenter les taxes sur les capitaux et la quinine pendant vingt-cinq ans. Quelques années plus tard, en Bolivie, la production de quinine baisse sensiblement et le caoutchouc, futur moteur de l'économie, n'est que marginalement exploité. L'importance du littoral est donc capitale pour maintenir le pays à flot et éviter les surendettements. Le président viole alors le traité de 1874 en imposant à partir du 14 février 1878 une taxe de dix

⁴ Les sources oscillent entre 150000 et 300000km².

⁵ MESA FIGUEROA José de, GIBERT Teresa, MESA GIBERT Carlos D., *Historia de Bolivia*, 4 ed., corregida, actualizada y aumentada, Editorial Gisbert, 2001, p. 525.

centimes par quintal⁶ de salpêtre exporté⁷. L'entreprise chilienne, Compañía de Salitres y Ferrocarriles de Antofagasta, refuse d'obtempérer et engage des procédures. Un an après, jour pour jour, le port d'Antofagasta est occupé par l'armée chilienne⁸. La guerre du Pacifique débute et en vertu du traité secret de soutien mutuel, le Pérou intègre le conflit. En 1880 la dernière bataille a lieu pour les Boliviens. Terrassée, l'armée bolivienne retourne dans ses montagnes et se retire de la guerre. Le Chili occupera le territoire péruvien pendant encore un an et demi. Le 20 octobre 1883 les deux pays signent le traité d'Ancón qui entérine la cession définitive de Tarapacá au Chili ainsi que l'occupation d'Arica et Tacna pendant dix ans. Quant à la Bolivie, c'est en avril 1884 que se scelle le pacte de trêve. Celui-ci inclut l'occupation militaire d'Antofagasta par le Chili, mais la cession ne prendra effet qu'en 1904 avec le Traité de Paix, d'Amitié et de Frontières quand les relations diplomatiques seront normalisées. En échange, il garantira la libre circulation des marchandises boliviennes et se chargera d'une ligne de chemin de fer entre Arica et La Paz ainsi qu'une « indemnisation de 300 000 livres sterlings⁹ ».

La défaite cuisante des Boliviens lors de la guerre du Pacifique et surtout la perte du littoral, sont vécues de manière traumatique et cette blessure n'aura de cesse d'être rouverte par les dirigeants politiques qui tenteront jusqu'au début du XXI^e siècle de réclamer un accès au Pacifique puisqu'il faut croire que « Bolivia nació con mar aunque Chile diga lo contrario¹⁰ ».

La fin de la guerre ouvre les portes d'une nouvelle période politique. La nécessité d'un renouvellement économique entraîne, entre autres, les élites dominantes à prendre les rênes du pouvoir. La puissance de l'industrie minière, comme celle de l'argent, permet à des groupes d'individus d'accéder à des postes à hautes responsabilités. L'oligarchie bolivienne prend une forme définie pendant cette période et les libéraux et les conservateurs se lancent dans une opposition perpétuelle qui provoquent des réactions violentes et meurtrières dans la société. La crise sociale et économique, conséquence de la guerre du Pacifique, atteint son paroxysme. C'est le militaire Pando qui initie les vingt ans de la période libérale et qui sera face au Brésil au cours de la guerre de l'Acre.

La guerre de l'Acre, située dans la région portant son nom, oppose pendant quatre ans la Bolivie et le Brésil. Quand la source de la gomme, ce nouvel or noir, se tarit au Brésil, les hommes s'approchent du Madeira, du Purús et enfin de l'Acre. Pando décide d'y installer une douane à Puerto

⁶ Environ 45.3 kilos selon BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Breve historia contemporánea de Bolivia*, México, F.C.E., 1996, p. 14.

⁷ CARVAJAL PEREYRA Pelayo Eduardo, *Historia de Bolivia (La guerra del Pacífico): los cruceños y la cuestión marítima*, Imprenta María Auxiliadora, Santa Cruz, Bolivia, 2017, p. 38.

⁸ MESA FIGUEROA José de, GIBERT Teresa, MESA GIBERT Carlos D., *Historia de Bolivia*, p. 455. Il faut préciser également que la population locale étant plutôt de nationalité chilienne, peu d'entre eux étaient favorables à la Bolivie.

⁹ FISBACH Erich, *La Bolivie ou l'histoire chaotique d'un pays en quête de son histoire*, Edition du Temps : Questions de civilisation, 2011, p. 67.

¹⁰ CARVAJAL PEREYRA Pelayo Eduardo, *op. cit.*, p. 32.

Alonso, taxant davantage les Brésiliens et pratiquant sur place une politique de concession de terres clairement orientées à l'avantage des Boliviens¹¹. C'est le début d'une série d'évènements dramatiques. En 1899 la Bolivie envoie trois expéditions militaires chargées de récupérer Puerto Alonso et d'y restaurer la souveraineté. Le Brésil intervient après avoir donné son accord aux rebelles en 1902, et accuse Félix Avelino Aramayo de vouloir à nouveau briser les règles de la souveraineté brésilienne avec son entreprise étrangère. Le ministre brésilien déclare la sécession et Pando riposte. Grâce à l'intervention des hommes de Nicolás Suarez, l'un des barons du caoutchouc, la Bolivie parvient à défendre la zone. Néanmoins, face à l'hostilité croissante du Brésil et à sa supériorité militaire, elle opte pour la voie diplomatique. Celle-ci aboutira le 17 novembre 1903 au Traité de Petrópolis. Pando cède le territoire de l'Acre en échange d'une compensation financière s'élevant à deux millions de livres et à la construction d'un chemin de fer.



Figure 1: <https://suresteinforma.com/noticias/bolivia-seguira-sin-mar-corte-internacional-dice-que-chile-no-esta-obligado-a-negociar-127991/>

Ainsi, en 1932, la Bolivie se sera vu déposséder d'un tiers de son territoire par le Brésil, le Pérou et le Chili à la suite d'une succession de conflits territoriaux. Ce repli sur soi, voire cette claustration, accentuée par la perte du littoral symboliquement éminemment précieuse, provoque un sentiment amer chez les Boliviens, une défiance envers ses pays voisins et un sentiment général d'étouffement. Ce terreau fertile d'indignation sera optimisé par les gouvernements militaristes mais il sera peut-être, par ailleurs, l'un des facteurs qui conduiront les intellectuels à produire une littérature nationale.

1.2. Le dernier cycle des libéraux

Ismael Montes, élu en 1904, a la lourde responsabilité de négocier le traité avec le Chili, conséquence de la guerre du Pacifique. En dépit de la ténacité de l'opposition, les libéraux décident en majorité d'accorder la cession à perpétuité de la zone littorale. Malgré la vigueur de l'opposition, la majorité libérale s'est imposée. Le Chili s'empare à perpétuité de la zone littorale mais reverse les 300 000 livres à la Bolivie. Cet argent, couplé aux exportations d'étain et de caoutchouc, lui permet

¹¹ MESA FIGUEROA José de, GISBERT Teresa, MESA GISBERT Carlos D., *Historia de Bolivia*, p. 523.

de moderniser les grandes villes et d'améliorer grandement le réseau routier et surtout ferroviaire¹² du pays. Vertébrer le territoire donne lieu à d'autres avancées comme celle du télégraphe et de la poste. L'État peut ainsi s'introduire plus loin sur son territoire et entamer à la fois des démarches d'occupation et des moyens de défendre la souveraineté. En 1908, Fernando Guachalla remporte l'élection contre l'avis de Montes. Mais le destin met fin cette rivalité puisque Guachalla meurt un mois et demi plus tard, Montes improvise à son avantage et prolonge de façon anticonstitutionnelle son mandat. En 1909, Eliodoro Villazón lui succède et dirige un des mandats les plus prospères, les plus tranquilles et les plus constitutionnels de l'histoire du pays. Les chantiers ferroviaires nationaux et internationaux, ainsi que ceux du tramway à La Paz et Cochabamba, s'achèvent. Villazón fait également appel aux services d'un individu essentiel dans la conduite de la future Guerre du Chaco afin de rénover l'armée : Hans Kundt.

En 1913, Montes, très populaire, revient au pouvoir. Il doit faire face à la difficulté d'appliquer une réforme du système financier et au cataclysme que provoque la première guerre mondiale dans tous les domaines, mais principalement dans les bouleversements des flux économiques et des matières. Les exportations et les salaires dans l'administration publique chutent. Sa politique économique et la crise généralisée accélèrent la pression de ses opposants et donnent lieu à une véritable scission chez les libéraux qui débouche sur la création du parti républicain. La naissance de l'Union Républicaine comprenant Pando, Salamanca et Saavedra marque le début du multipartisme¹³.

En 1917, José Gutiérrez Guerra parvient à la présidence. La tension entre les factions politiques est exacerbée par la mort la même année – une mort jamais élucidée - de l'ancien président Pando. Les premières organisations syndicales et ouvrières commencent à se mettre en place et se positionnent comme une vraie influence politique. Montes échoue lors de son intervention au sein de la Société des Nations pour une éventuelle négociation du littoral. Ces événements mènent au coup d'État de 1920 qui met fin à vingt et un ans de présence libérale, avec une extrême facilité, grâce au soutien de l'armée.

1.3. Le premier cycle républicain avant les prémices de la guerre

Après 43 ans de paix relative, le pays vit un coup d'État porté par Bautista Saavedra, José Manuel Ramírez et José María Escalier. Quelques hauts militaires et jeunes officiers comme David Toro ou Bernadino Bilbao participent au stratagème mais la plupart laisse le destin du pays entre les mains des républicains¹⁴. Le président Gutiérrez prend rapidement la route de l'exil. La junte

¹² BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Breve historia contemporánea de Bolivia*, p. 14. Par exemple entre La Paz et le Beni, Viacha et Oruro, Oruro et Cochabamba, Oruro et Potosí, Potosí et Tupiza.

¹³ MESA FIGUEROA José de, GISBERT Teresa, MESA GISBERT Carlos D., *Historia de Bolivia*, p. 537.

¹⁴ MESA FIGUEROA José de, GISBERT Teresa, MESA GISBERT Carlos D., *Historia de Bolivia*, p. 545.

gouvernementale réunit une convention nationale chargée d'élire le nouveau président¹⁵. A la grande surprise de tous, Saavedra est élu. Pris de rancœur, Salamanca fonde avec d'autres adversaires le *Partido genuino*. Mais « no es pues, una organización que marque una etapa distinta en el pensamiento nacional¹⁶ ». Le mandat de Saavedra est marqué par un contexte tumultueux, instable et violent. Le parlement lui est hostile, ses adversaires ne cessent de demander sa démission et des mouvements séparatistes se produisent à Santa Cruz. En réponse, Saavedra crée une Garde Républicaine pour le protéger de l'armée et nomme Hans Kundt ministre de la guerre. En 1925 Saavedra cherche un candidat favorable à ses intérêts et propose donc à la présidence le binôme José Gabino Villanueva et Abdón Saavedra, son frère, comme vice-président. Face aux *genuinos*, ce binôme triomphe mais Villanueva exprime publiquement son intention de former un gouvernement d'unité nationale et ainsi de mettre fin au monopole de son parti¹⁷.

Saavedra ne l'entend pas de cette oreille et annule les élections via le congrès, prétextant une affaire de calendrier et de double fonction. Le Congrès choisit alors Felipe Segundo Guzmán, qui était président du Sénat, comme président intérimaire. Celui-ci décrète l'État de siège, pour, semblerait-il, bannir Villanueva, accusé d'être à l'origine d'une conspiration¹⁸. En plus de quelques mesures significatives faites pendant son intérim, la création de la deuxième entreprise aérienne mérite d'être détaillée. En effet, le 15 septembre 1925, la compagnie LAB (Lloyd Aéreo Boliviano) est fondée et en quelques années, elle s'enrichit de plusieurs avions, permettant ainsi de pallier de sérieuses déficiences quant à la connaissance de l'Orient bolivien. Ces trimoteurs auront une fonction essentielle pendant la Guerre du Chaco. Au début de l'année 1926, les républicains menés par Saavedra choisissent Hernando Siles Reyes comme candidat en vue des élections et lui imposent Abdón Saavedra comme vice-président. Sans surprise, Siles écrase Salamanca et rentre sans le savoir dans la tourmente chaquéenne et les problématiques nationalistes.

1.4. Structure économique, sociale et ethnique au XX^e

La Bolivie intègre la vie indépendante composée d'une très forte majorité d'origine quechua et aymara dans la zone de l'Altiplano et sub-andine et vit donc en bonne partie du tribut indigène. Ces populations natives ne bénéficient d'aucune rétribution de la part de l'État. Un peu plus tard, la politique agraire évolue et reconnaît la propriété indigène, sous certaines conditions. Mais dans les années soixante, la spoliation des terres agricoles appartenant aux populations natives se concrétise

¹⁵ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Breve historia contemporánea de Bolivia*, p. 27.

¹⁶ MESA FIGUEROA José de, GISBERT Teresa, MESA GISBERT Carlos D., *Historia de Bolivia*, p. 549.

¹⁷ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Breve historia contemporánea de Bolivia*, p. 31.

¹⁸ MESA FIGUEROA José de, GISBERT Teresa, MESA GISBERT Carlos D., *Historia de Bolivia*, p. 555.

car elles sont désormais soumises à un paiement systématique sous peine de passer dans les mains de l'État.

Au milieu du XIX^e, l'économie extractive bolivienne s'intègre au marché international, tant sur le plan des exportations que sur le plan de l'importation de capitaux et de technologies. Les minerais permettent au pays de s'engager sur la voie du progrès technologique et de la modernité grâce, entre autres, à la fièvre de l'étain. En vingt ans, les barons de l'étain, Mauricio Hochschild, Carlos Víctor Aramayo et Simón Patiño¹⁹ monopolisent le pouvoir économique et politique du pays. Avec un total au maximum de leur production de 40 000 tonnes d'étain produit en une année, la Bolivie devient le deuxième producteur mondial.

À la fin du XIX^e, pendant une quarantaine, d'années, c'est au tour du caoutchouc, dont les flux sont contrôlés par Vaca Guzmán, Suárez et Fizscarrald, d'apporter une grande part des revenus de l'État. Mais la prospérité d'une petite poignée d'individus, associés aux mines ou au caoutchouc, ne ruissèle pas sur l'ensemble de l'économie du pays et ce dernier connaît un appauvrissement général.

En vísperas de la Segunda Guerra Mundial, en Bolivia existía un número relativamente importante de pequeños mineros, propietarios de 1.150 minas, que no podían competir con aquel monopolio, como tampoco convertirse en una base para la formación de una clase de empresarios en otros sectores de la economía, por su incapacidad de generar ahorro. Por tal motivo, no fue posible la diversificación de la economía ni el crecimiento industrial del país²⁰.

Les intérêts de ces empires économiques sont généralement situés à l'international. Le nombre d'ouvriers augmente en parallèle de l'évolution de l'industrie extractive et dans les années Patiño, 22 000 ouvriers travaillent dans les mines boliviennes²¹. Cela provoque forcément une mutation de leur organisation et l'apparition progressive de regroupements syndicaux. Elle se traduit par la création de la Fédération Ouvrière du Travail dans le paysage politique et par conséquent, d'une première grande grève en 1921. La crise économique mondiale après la première guerre mondiale affecte les foyers les plus modestes situés en ville, c'est-à-dire, les ouvriers. Les grèves imposent par la force des choses les revendications ouvrières. « Las reivindicaciones de los obreros, sobre todo con relación a la jornada laboral de ocho horas y a la exigencia de leyes sociales, quedaron incluidas en el programa de los republicanos saavedristas²² ». Le président entérine également la loi sur les accidents de travail, la réglementation des grèves, du travail des femmes et des enfants et le principe de pension.

¹⁹ Simón Patiño est à l'époque l'un des hommes les plus riches du monde.

²⁰ SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional, 2018, p. 22.

²¹ MESA FIGUEROA José de, GISBERT Teresa, MESA GISBERT Carlos D., *Historia de Bolivia*, p. 540.

²² SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, p. 30.

L'image plutôt flatteuse de l'économie du pays au début du siècle est due en grande partie à l'argent reçu du Chili et du Brésil après chacune des deux guerres. La manne financière que cela représente ne doit pas occulter cependant la bonne gestion de Pando et Montes. Néanmoins, « Pretender un país cuyo faro fuese París en el centro de los Andes, con una población mayoritaria no occidental, era un despropósito²³ ». Le chapitre 5 de l'ouvrage de Françoise Martinez, et surtout la sous-partie intitulée significativement « Un bon contexte économique et social pour un investissement budgétaire éducatif décuplé²⁴ », décrit dans le détail à quel point les circonstances favorables de la période ont permis d'améliorer significativement le système éducatif bolivien. En représentant quasiment 10%²⁵ du budget national, le ministre a les moyens de moderniser les écoles existantes et surtout d'en construire de nouvelles sur l'ensemble du territoire pour chercher à créer une unité nationale. Et le besoin est grand. En effet, « Solamente de 300 000 a 400 000 personas alfabetizadas, podían llamarse a sí mismos ciudadanos con derecho a voto, de una población que se acercaba en 1930 a los 2000 000 de habitantes²⁶ ».

Les paysans et les Indiens quant à eux, manne de travail agricole quasiment infinie, vivent toujours en dehors du système capitaliste. « El indio guarda una distancia, socialmente, de tres siglos al mestizo y al blanco²⁷ ». Quelques années avant la guerre, des révoltes éclatent et la répression surprend par sa dimension meurtrière. En 1921, ce sont les masses paysannes de Jesús de Machaca qui sont massacrées et en 1923, les mineurs d'Uncía.

²³ MESA FIGUEROA José de, GISBERT Teresa, MESA GISBERT Carlos D., *Historia de Bolivia*, p. 515.

²⁴ MARTINEZ Françoise, *"Régénérer la race" politique éducative en Bolivie : 1898-1920*, Paris : IHEAL, 2010, p. 175.

²⁵ *Ibid.*, p. 177.

²⁶ KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, Grijalbo-CONACULTA, México, 1968, p. 194

²⁷ MAROF Tristán, *La tragedia del Altiplano, Proyecto Ensayo Hispánico*, Buenos Aires: Editorial Claridad, 1935. Version numérique <https://www.ensayistas.org/herbst/docu/marof1.htm> consultée le 06/12/21.

2. Chapitre 2 : Dans la tourmente chaqueñenne

« La paix est l'histoire des sages, la guerre est l'histoire des hommes²⁸ ».

2.1. Avant la guerre

2.1.1. Hernando Siles ou l'évitement de la guerre

Hernando Siles trouve rapidement le moyen de se débarrasser du vice-président et plus globalement de la tutelle de Saavedra et les exile tous les deux. Siles cherche à s'émanciper des formations oligarchiques en s'appuyant sur des individus jeunes et influencés par le nationalisme de l'époque, celle-ci étant marquée par trois événements majeurs de l'histoire universelle : la révolution mexicaine en 1910, la première guerre mondiale en 1914 et la révolution russe de 1917. Pour ce faire, il modifie l'organigramme de son gouvernement et crée un nouveau parti, le Parti Nationaliste. L'éclatement des forces politiques, ajouté à des organisations universitaires et au parti socialiste²⁹ porté par Tristán Marof, provoquent de la tension et un désordre politique permanent. En effet, « le pouvoir politique n'était plus aux mains des classes moyennes soutenues par la classe ouvrière, mais bien dans celles d'une alliance dirigée par les classes dominantes soutenues quant à elles par une partie des classes moyennes³⁰ ». Les dissidences entre les nationalistes, les *genuinos*, les libéraux, certains républicains et les conservateurs alimentent la crise.

Une autre crise s'amorce à des centaines de kilomètres de la capitale. Depuis 1920, des accrochages se produisent le long de la frontière paraguayenne. En effet, le Chaco est un immense territoire peu peuplé et terriblement méconnu du gouvernement confortablement installé dans les Andes. Un triangle, défini au Nord par le fleuve Parapetí, à l'Ouest par le fleuve Pilcomayo et à l'Est par le fleuve Paraguay, figurait sur les cartes coloniales comme une partie de la *Audiencia de Charcas*³¹ mais n'avait de cesse d'être revendiqué par le Paraguay³². Le Chaco « estuvo sujeto a varios protocolos e invocando el utis possidetis juris y utis possidetis de facto, sensiblemente no se llegó a una definición del problema³³ ».

²⁸ Richard Burton.

²⁹ Ou parti ouvrier selon les dénominations.

³⁰ FISBACH Erich, *La Bolivie ou l'histoire chaotique d'un pays en quête de son histoire*, p. 82.

³¹ CAPDEVILA Luc, « La guerre du Chaco Tierra adentro. Déconstruire la représentation d'un conflit international », p. 6. Son droit sur le Chaco remonte à la cédule royale du 29 août 1563.

³² Dans le roman *Horizontes incendiados*, le personnage « savant » de Mendieta, substitut d'historien, explique au protagoniste José Padilla l'enjeu de la guerre et l'origine coloniale du territoire chaqueñen : « no tenemos otro remedio que agarrarnos del clavo ardiendo del derecho, que es nuestra tabla de salvación. El Chaco es secularmente nuestro, nos protege la historia, estamos amparados por la justicia. » OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 169.

³³ MARIACA BILBAO Enrique, *Mito y realidad del petróleo boliviano*, La Paz: Los Amigos del Libro, 1966, p. 59.

Rappelons que le Chaco était avant tout un territoire occupé par environ 45000 Indiens au début du siècle et que l'État tente de contrôler petit à petit via la construction de fortins³⁴. Même si Siles a une posture plutôt vindicative en matière de frontière comparé aux libéraux, il s'oppose à l'attitude belliqueuse de Salamanca et de ses partisans. En effet, « Siles, con toda su capacidad, trató de evitar el conflicto; en cambio, la oposición, encabezada por Salamanca clamó por el empleo de métodos de fuerza en la solución de la disputa³⁵ ». Ses opposants voient dans la guerre le meilleur moyen de renforcer politiquement et moralement l'État oligarchique et surtout l'occasion de faire une démonstration de force.

La situation s'envenime en 1928 lorsqu'en représailles de la capture d'un officier paraguayen, des soldats ennemis attaquent le 5 décembre, le fortin Vanguardia, le fort bolivien le plus avancé. Siles ordonne la reprise du fortin mais ce dernier est inondé. La contre-offensive se porte donc sur Boquerón et Mariscal López. L'agression est dénoncée et après l'intervention d'une commission de conciliation et d'arbitrage, le fortin est rendu. Bien que les Boliviens abandonnent les deux fortins, que la tension retombe et que l'escalade de la violence soit évitée grâce à l'action diplomatique de Siles, le mal est fait. Siles sera néanmoins celui qui aura évité le conflit. Ce n'est que plus tard que son mandat sera jugé à sa juste valeur :

el desastre de la Guerra del Chaco y el subsecuente surgimiento de nuevos movimientos políticos en Bolivia alteraron grandemente el criterio popular y las interpretaciones historiográficas de la administración de Siles. Considerando que aun Hinojosa atacó a Siles de cobarde en el asunto del Chaco y de vender la soberanía nacional a los paraguayos, las generaciones de post-guerra apreciaron hasta el máximo grado el tacto y la habilidad de Siles para evitar una guerra en la situación extremadamente seria de Vanguardia, en 1928, y compararon favorablemente la falta de tal tacto de sus sucesores³⁶.

La conciliation entre les deux pays est aussi un sujet de discussion important dans le secteur ouvrier qui célèbre des manifestations contre la guerre arguant qu'aucun des deux pays ne sortirait vainqueur, si ce n'est l'impérialisme³⁷. L'interdépendance des pays à travers les flux économiques et les marchés entraîne aussi la Bolivie dans la crise économique mondiale de 1929 et provoque une baisse du prix de l'étain ainsi que de sa demande. Les irrégularités bancaires de l'État le laissent sans défense face à la crise. La tentative de prolongation de Siles le mène droit à l'échec, puisqu'en mai 1930, après avoir renoncé, il remet les commandes à son cabinet pour pouvoir ensuite se représenter. Vulnérable, le gouvernement est mis en berne par des étudiants, l'armée et le Collège Militaire. La maison de Siles est dévastée et il est banni du pays. Les putschistes constituent alors une junte

³⁴ MESA FIGUEROA José de, GISBERT Teresa, MESA GISBERT Carlos D., *Historia de Bolivia*, p. 558. 11 fortins depuis 1923.

³⁵ SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional, 2018, p. 82.

³⁶ KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, p. 129.

³⁷ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Breve historia contemporánea de Bolivia*, p. 35.

militaire dirigée par le général Carlos Banco Galindo qui symbolise la recomposition politique de l'oligarchie surnommée la Rosca. Il s'agit principalement de propriétaires miniers, de politiciens, de militaires et de puissants journalistes. La junte impose la figure de Salamanca aux élections ainsi celle du libéral José Luis Tejada Sorzano en mars 1931.

2.1.2. Daniel Salamanca ou la guerre à tout prix

Quand Salamanca est élu, c'est la tendance la plus belliqueuse de la classe politique qui s'installe au pouvoir. Son mandat, brutalement conclu en 1934, est principalement consacré à la conduite de la guerre. Salamanca est un homme de 63 ans, austère, distant et dont les graves problèmes de santé contribuent à forger un personnage au caractère difficile. Profondément anticommuniste, chaque grève est durement réprimée. Son caractère intransigeant et peut-être la volonté de se rattraper 30 ans après avoir défendu le traité de Petrópolis, selon l'avis d'Augusto Céspedes³⁸, l'amènent à vouloir « pisar fuerte en el Chaco³⁹ ».

Néanmoins, dans un premier temps, les conséquences de la crise économique l'en empêchent. Il doit suspendre le remboursement de la dette et procède à des traitements différenciés lors des taxes aux exportations. Mais au fur et à mesure que sa popularité diminue, son arrogance belliqueuse grandit et il se convainc qu'une présence militaire conséquente au Chaco lui accorderait des avantages dans de futures négociations diplomatiques. C'est pourquoi :

A pesar de las drásticas reducciones en los servicios normales del gobierno, Salamanca propuso al mismo tiempo la más ambiciosa y costosa penetración militar en el Chaco que jamás había sido vislumbrada por un presidente boliviano. El 2 de mayo de 1931 a iniciativa de Salamanca y basado en sus propias ideas personales, el Estado Mayor General presentó un plan maestro para la penetración, exploración y ocupación militar del Chaco⁴⁰.

Il faut également savoir que le président n'a pas une très haute opinion du Paraguay et pense que l'issue d'un éventuel conflit ne fait aucun doute⁴¹. Salamanca s'arrange donc pour que les informations remontant du Chaco sur les escarmouches entre les deux pays soient à l'avantage de la Bolivie. Ce serait donc les Paraguayens qui attaqueraient l'honneur national bolivien⁴². Exceptés pour quelques factions politisées, la teneur ultranationaliste et patriotique des discours de Salamanca

³⁸ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Breve historia contemporánea de Bolivia*, p. 42.

³⁹ Cette formule associée à Salamanca chez beaucoup d'historiens serait plutôt attribuée à Jaime Mendoza selon Marie-Ange Casabianca et Baptista Gumucio (p. 120 in *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*)

⁴⁰ KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, p. 157

⁴¹ Selon la formule consacrée du Président Salamanca, le Paraguay ne serait que « la más miserable de las republiquetas de Sudamérica ».

⁴² Désireux de donner à voir un autre regard sur la guerre, la littérature de la guerre du Chaco revient sur la question de la légitimité. C'est le cas de l'œuvre antimilitariste *Sujnapura* de Jesús Lara. Par exemple : « Al promediar el año estalló la guerra con el Paraguay. Aquella guerra había pasado por más de medio siglo de incubación. Un pleito insoluble y sin tribunales sobre un territorio vasto y paupérrimo. Cada parte se declaraba dueña legítima y exclusiva y se jactaba de poseer títulos superabundantes e indiscutibles. » LARA Jesús, *op. cit.*, p. 95.

provoque de grandes manifestations à La Paz et rassemblent « todos los partidos y los grupos políticos del país⁴³ ». En effet, « L'incertitude juridique du problème aura permis à une fraction considérable de l'opinion publique dans chaque pays, opinion réservée à une fraction de population réduite, pourra légitimement avoir bonne conscience du droit de son pays⁴⁴ ».

Pourtant les historiens sont unanimes sur le fait que la guerre permet surtout à Salamanca de maintenir à flot son gouvernement puisqu'elle lui accorde « un zafe para evitar su descalabro político⁴⁵ ». C'est également son orgueil et son profond désir de marquer l'histoire nationale qui le poussent à mener délibérément les Boliviens à la guerre « a pesar de la definida oposición de su propio alto comando y a pesar de la falta de iniciativa de los paraguayos⁴⁶ ». En effet :

En la medida en que se acrecentaba su desprestigio y sufría derrotas internas, el Presidente se volvía más arrogante y mediatundo, retornando a su antiguo belicismo. Un belicismo que tenía una base asombrosamente endeble: apenas 1200 soldados bolivianos, que debían proteger 400 kilómetros de frente, ante la penetración paraguaya, con unos cuantos pozos de agua, y senderos completamente precarios⁴⁷.

Enfin, un incident à Washington avec le représentant paraguayen sert de prétexte à Salamanca pour rompre les relations avec le Paraguay le 1^{er} juillet 1931.

2.1.3. La guerre et son potentiel régénérateur nationaliste

« Le capitalisme porte en lui la guerre comme la nuée porte l'orage⁴⁸ ». Cette théorie de Jean Jaurès ne peut pas mieux s'appliquer que dans le cas de la Bolivie. Après avoir livré le pays aux griffes tenaces du capitalisme, la guerre n'est finalement qu'une tentative comme une autre de se sortir de la crise économique dans laquelle la Bolivie s'est elle-même plongée.

Avant de se confronter aux échecs militaires, aux morts par milliers et au retour des blessés, la guerre est d'abord perçue comme un moyen de régénérer le pays, de mettre fin temporairement aux dissidences internes. Les deux pays semblent rechercher un exutoire aux défaites antérieures et aux ruines entraînées par celles-ci. L'idée de défendre le territoire national est la seule qui puisse, pensent-ils, traverser les différences ethniques, linguistiques, culturelles, sociales et économiques et faire consensus au sein de la population. « Les livres de classe insistaient sur le retour à la patrie des territoires perdus, que les enfants devenus adultes auraient à faire entrer dans le territoire national⁴⁹ ».

⁴³ SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, p. 84.

⁴⁴ CHARTRAIN François, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁵ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Revolución y universidad en Bolivia*, p. 63.

⁴⁶ KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, p. 173.

⁴⁷ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*, p. 31.

⁴⁸ Citation apocryphe de Jean Jaurès tirée de son discours du 7 mars 1895, prononcé à la chambre des députés de l'Assemblée nationale.

⁴⁹ CHARTRAIN François, « Causes de la guerre du Chaco. Éléments de jugement. », Caravelle no 14 - 1970, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, Résumé d'un mémoire présenté à l'Institut des hautes Études Internationales - Paris I, 1967, p. 111.

Se régénérer passe aussi par une vision novatrice et porteuse d'espoir. C'est pourquoi, le gouvernement, à l'aune de la guerre, insiste sur la nécessité de posséder une sortie fluviale en direction de l'océan Atlantique. Le Paraguay, quant à lui, présente des problématiques légèrement différentes dans les années 20 et 30. Vraisemblablement plus homogène sur le plan ethnique et de nature plus belliqueux, le peuple paraguayen semble surtout voir dans la guerre le moyen de renaître des cendres de la guerre de la Triple Alliance⁵⁰ et d'accroître son territoire malmené par les précédents conflits.

2.1.4. La fonction ambiguë de la Standard Oil Company et la Royal Dutch Shell

L'interventionnisme des compagnies pétrolières en Amérique du Sud et plus particulièrement en Bolivie est bien connu et fait subrepticement surface sur le vieux continent sous la plume d'Hergé dans sa célèbre bande-dessinée *Tintin et l'oreille cassée*. Dans l'une des planches, notre reporter préféré se retrouve dans le fauteuil présidentiel d'un pays sud-américain avec comme mission celle de négocier l'avenir de *son* pays face à la menace et les manœuvres subversives d'un représentant de la compagnie pétrolière American Oil qui voit son intérêt personnel dans une guerre éventuelle dans le Gran Chaco contre le pays voisin, le Nuevo Rico. Prépubliées entre 1935 et 1937, on n'a d'autre choix que d'y voir une caricature presque sarcastique des deux pays sud-américains à la botte du capitalisme occidental.

La situation est naturellement plus complexe et les historiens continuent de débattre sur la véritable influence du pétrole dans la conduite de la Guerre du Chaco. La Standard Oil, compagnie américaine de Rockefeller, arrive en Bolivie à la fin de l'année 1921 et récupère d'autres concessions en plus de celles dont elle hérite, et finit par contrôler 4.6 millions d'hectares, une concentration immense des richesses souterraines⁵¹.

Le contrat avec l'État prévoit une exploitation légale de 55 ans. En échange, la Standard Oil a l'obligation de forer un puits tous les 50 000 hectares et de produire 2 millions de barils par an et dont un certain pourcentage revient aux caisses de l'État. La Royal Dutch Shell quant à elle, qui prospecte dans le nord du Paraguay et qui sera en compétition quelques années plus tard avec la Bolivie est d'origine anglo-néerlandaise. L'Argentine se trouve dans une position délicate et ses intérêts se voient menacés puisque le président est le beau-frère d'un gros investisseur. Les deux compagnies se trouvent donc en litige pour deux raisons, d'abord pour se départager les zones pétrolifères, entre autres, vraisemblablement situées dans le Chaco, et pour une sortie vers l'Atlantique, précieux avantage dont la Bolivie ne dispose pas.

⁵⁰ Cette guerre entre le Paraguay et l'Empire du Brésil, rejoint par ses alliés l'Argentine et l'Uruguay en 1965 commence en 1964 et termine en 1870. La défaite est terrible pour le Paraguay qui voit son territoire amputé de plus d'une centaine de milliers de kilomètres carrés et surtout sa population masculine décimée de moitié.

⁵¹ FISBACH Erich, *La Bolivie ou l'histoire chaotique d'un pays en quête de son histoire*, p. 85.

Pour beaucoup d'historiens et surtout pour la plupart des Boliviens après la guerre, le capitalisme occidental et le pétrole sont les deux coupables de ce massacre dans le Chaco. Pourtant les compagnies pétrolières n'interviennent pas pendant le conflit. Le silence des États-Unis, sous la présidence de Hoover, propriétaires de la Standard Oil, apparaît comme douteux puisqu'ils contrôlent les douanes et une partie des finances boliviennes. Pourtant, « le problème des causes de la Guerre du Chaco est irréductible à la volonté des sociétés pétrolières⁵² ». La Standard semble avoir un véritable intérêt dans une victoire bolivienne au Chaco pour étendre son domaine d'exploitation sur les réserves paraguayennes⁵³. C'est pourquoi, après la guerre, les deux grandes entreprises sont désignées comme les responsables du litige par les soldats qui reviennent du front et par le corps ouvrier.

Néanmoins, après quelques dizaines d'années de recul et de recherches, certains historiens soulignent que le pétrole a été trop longtemps le coupable facile de la guerre. Au début de la guerre, le sujet du pétrole ne fait pas partie des arguments avancés pour pousser le pays au litige. De fausses rumeurs ont alimenté cette théorie et ce ne serait qu'une

grande y famosa mentira internacional, de que Bolivia era instrumento de la Standard Oil Company, para imponer el imperialismo industrial de la gran empresa, cuyos dineros, se decía, vestían, alimentaban y armaban a las tropas bolivianas⁵⁴.

D'autres insistent sur le contexte de crise politique après la défaite :

Las organizaciones de izquierda, marxistas y nacionalistas consideraban que el conflicto bélico entre Bolivia y Paraguay se debía a la lucha por las zonas petrolíferas del Gran Chaco; afirmaban inclusive que detrás de Bolivia estaba la empresa norteamericana Standard Oil. Aunque esa versión se convirtió en un lugar común en la historiografía marxista, incluida la soviética, la participación de dicha empresa tras bambalinas no tiene pruebas y es negada por la mayoría de los historiadores actuales⁵⁵.

Schelchkov attribue cette manipulation de l'histoire à la propagande de gauche qui a une grande résonance au sein de l'opinion publique dans les années 40, mais précise aussi que les nationalistes également voient en cette théorie un argument fertile à leur politique. Il accuse même directement des individus de la propager : « Los políticos y los periodistas nacionalistas, en particular Carlos Montenegro y Augusto Céspedes, encontraron a un apropiado culpable de la aventura bélica: la compañía petrolera norteamericana Standard Oil⁵⁶ ».

Enfin, Ange-François Casabianca, plus prudent sur l'implication des compagnies pétrolières dans le conflit, explique surtout que

⁵² CHARTRAIN François, « Causes de la guerre du Chaco. Éléments de jugement. », p. 121.

⁵³ MARIACA BILBAO Enrique, *Mito y realidad del petróleo boliviano*, p. 63.

⁵⁴ RODAS Eguino Justo, *La guerra del Chaco: interpretación de política internacional americana*, La Facultad, 1938, p. 69.

⁵⁵ SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, p. 83.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 198.

la thèse sur le pétrole prend sa source pendant la guerre à la suite des révélations sur les agissements de la Standard Oil of New Jersey, faites devant la chambre haute de Washington par le sénateur démocrate de la Louisiane, Juey Long, victime en septembre 1935 d'un crime qui ne sera jamais identifié⁵⁷.

2.2. Pendant la guerre

2.2.1. Prise de la lagune Chuquisaca

Avant l'escalade belliqueuse et le début officiel du conflit, plusieurs mois de négociations s'écoulaient dans l'espoir de permettre à chacun des pays belligérants de voir ses intérêts assouvis. De peur que les missions d'exploration ne soient suspendues, des contingents armés continuent de chercher une zone propice à l'installation de nouveaux fortins⁵⁸. Les deux nations savent également que d'un moment à l'autre, leurs positions seront celles prises en compte pour le tracé des frontières. En avril 1932, Jorge Jordán, un pilote bolivien, emmène Oscar Moscoso à la recherche de petits détachements de l'Armée perdus dans les broussailles. Ils découvrent depuis les nuages une grande lagune couverte de végétation, située près d'un fortin. Une véritable oasis au milieu de ce désert chaquéen. La commission des neutres à Washington à ce moment-là demande aux pays de se positionner. Compte tenu de la dimension stratégique des réserves d'eau douce, l'État-Major ordonne d'occuper le lieu. C'est le major Moscoso qui s'en charge et le 14 juin il trouve son chemin jusqu'à la lagune qu'il appellera Chuquisaca, ne sachant pas qu'elle est déjà appelée Pitiantuta par les Paraguayens. Le petit groupe de Paraguayens occupant le fortin Lopez situé sur l'une des rives sont chassés par Moscoso le 15 juin. Apprenant la nouvelle, Salamanca s'inquiète des conséquences car le pacte signé était un pacte de non-agression. Il demande que le fortin soit libéré, mais dans des circonstances confuses, il s'avère que Moscoso choisit d'incendier le fortin et d'en construire un autre juste à côté, le *Mariscal Santa Cruz*⁵⁹. Peñaranda s'arrange vraisemblablement pour ne pas le faire savoir. Dirigée par Estigarribia, un lieutenant-colonel de caractère, l'armée paraguayenne attaque les positions boliviennes de la lagune Chuquisaca au prix de plusieurs morts. Après un premier essai qui se solde par un échec le 29 juin, le 15 et 16 juillet, les Boliviens récupèrent le fortin Santa Cruz et la lagune. Ces derniers affirment qu'elle était inoccupée, mais cette information les arrange pour justifier leur action.

Le président Salamanca profite de ces événements dont il use à des fins de politique intérieure, détournant les préoccupations et l'attention d'une population en proie à une grave crise internationale vers la nécessité de défendre la souveraineté de la patrie offensée par l'agression paraguayenne⁶⁰.

Il harangue la foule avec une ferveur patriotique exceptionnelle et annonce des représailles

⁵⁷ CASABIANCA Ange-François, *op. cit.*, p. 244.

⁵⁸ NOEL Thierry, *La guerre du Chaco : Bolivie-Paraguay 1932-1935*, Campagne & stratégie, 2016, p. 21.

⁵⁹ NOEL Thierry, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁰ FISBACH Erich, *La Bolivie ou l'histoire chaotique d'un pays en quête de son histoire*, p. 91.

du haut du balcon présidentiel le 18 juillet. Plus personne ne peut ignorer que la tournure des évènements prend la forme d'une véritable guerre internationale.

2.2.2. Première phase : la guerre de positions de juin 1932 à janvier 1933

Entre le 24 et le 31 juillet, les fortins paraguayens Toledo, Corrales et Boquerón sont attaqués et pris par les Boliviens. La Bolivie retire également discrètement sa délégation de la Commission des Neutres à Washington. La guerre commence officiellement. Le Paraguay lance la mobilisation générale tandis que Salamanca procède seulement à une mobilisation partielle. C'est Manuel Marzana, un lieutenant-colonel reconnu qui prend le commandement de Boquerón, soutenu par environ 600 soldats lourdement armés. Après la chute du fortin Falcon le 6 septembre, Estigarribia se voit obligé à attaquer Boquerón pour ne pas voir son armée se retrouver entourée de fortins boliviens. Il s'agit de la bataille la plus célèbre de la guerre grâce à l'étonnant rapport de force entre les deux camps et l'incroyable ténacité et courage dont ont fait preuve les Boliviens. Du 7 au 29 septembre, Marzana et ses hommes écrivent l'une des pages les plus héroïques de l'histoire boliviennes en résistant face à plus de 11 000 Paraguayens. Assiégés par l'ennemi et quasiment pas réapprovisionnés, les soldats boliviens survivent dans des conditions très difficiles,



Figure 2: Caras y Caretas (Buenos Aires 11/02/1933 Biblioteca Nacional de España)

l'eau, la nourriture puis les armes manquent de plus en plus jusqu'à complètement disparaître du camp. Boquerón est un symbole de la défense nationale et l'abandon du fortin est exclu.

Néanmoins, la manœuvre d'encerclement porte ses fruits et le 29 septembre, Marzana n'a d'autre choix que d'agiter le drapeau blanc afin d'entamer la négociation. Euphoriques après trois semaines de combats violents sans jamais parvenir à mettre un pied dans Boquerón, les Paraguayens pensent que le camp adverse se rend et se précipitent à l'intérieur du fortin. 446 soldats et 20 officiers affamés et squelettiques, ajoutés à la centaine de soldats dont les blessures fourmillent de vers, sont faits prisonniers. On calcule qu'il y a eu 400 morts et 1000 blessés chez les Paraguayens et 2000

soldats boliviens mis hors état de combattre⁶¹. Le président choisit d'honorer le courage des soldats et d'en faire des héros pour ne pas perdre la face et avoir à rendre des comptes. Les désaccords entre le haut commandant et Salamanca se multiplient. Les militaires accusent le pouvoir civil d'incompétence et de mollesse. Poussé par les élites boliviennes, Salamanca décide de rappeler Hans Kundt, le général allemand, et le nomme chef d'État-Major. Les Paraguayens ripostent en reprenant les trois fortins en plus d'Arce et d'Alihuata. Les soldats boliviens battent en retraite à de nombreux endroits. La ligne de défense stratégique, nommée Kilómetro 7, sous le commandement de Bernardino Bilbao Rioja, met temporairement fin à l'hémorragie. Les négociations encore en cours partent définitivement en fumée lorsque le Paraguay aussi se retire de la Commission des Neutres. Après avoir formé de nouvelles grandes unités, Kundt lance plusieurs offensives à la fin de l'année 1932. Les Boliviens récupèrent les fortins Platanillos et Loa. Les deux armées s'enterrent pendant de longues semaines dans une guerre de positions où chaque camp se stabilise autour de lignes de défense au fur et à mesure qu'il attaque ou qu'il défend. Les conditions de vie difficiles des soldats rappellent les longues journées passées dans la boue et la poussière des tranchées lors de la première guerre mondiale. À la mi-janvier 1933, tous les efforts militaires sont concentrés sur la prise du fortin Nanawa. Bien que leurs voies de communication et d'approvisionnement soient temporairement coupées, les Paraguayens ont ordre de résister. Le terrain facilitant en partie la position paraguayenne, Kundt met officiellement un terme à l'offensive bolivienne après la mort de 2000 de ses soldats.

2.2.3. Deuxième phase : janvier 1933 à décembre 1933

La deuxième phase de la guerre commence par la retraite bolivienne après l'échec de Nanawa, le point le plus au sud où parviendront les Boliviens. Décidé à garder l'initiative de l'attaque, Kundt réoriente ses troupes vers le fortin Toledo. Encore une fois, durant tout le mois de février 1933, les Boliviens échouent à briser la défense ennemie et ce, au prix d'un millier de pertes. La retraite se déroule dans des conditions chaotiques et plusieurs centaines de soldats se rebellent, assassinent leur officier référent et s'enfuient de façon désordonnée vers l'Argentine. 700 fuyards sont tués par l'aviation ou par un régiment envoyé à leur recherche⁶². Grâce à la prise d'Alihuata, Kundt reprend espoir d'enfermer les hommes d'Estigarribia dans un étau inévitable et pendant plusieurs mois, les Boliviens attaquent incessamment les fortins Arce, Gondra, Fernández, en vain. Le 10 mai 1933 le Paraguay déclare officiellement la guerre à la Bolivie et ce faisant, oblige les autres pays à se positionner. Stratégiquement, c'est une manœuvre judicieuse car elle freine considérablement les flux

⁶¹ NOEL Thierry, *op. cit.*, p. 38.

⁶² NOEL Thierry, *op. cit.*, p. 57.

d'approvisionnements d'armes en direction de la Bolivie puisque les pays limitrophes doivent cesser d'apporter de l'aide militaire sous peine d'être accusés de soutenir l'un des deux pays.

Kundt remet un rapport à Salamanca dans lequel il s'oppose aux remarques du Général Lanza qui conseille de s'emparer de fortins plus accessibles et s'éviter des défaites dont le pays ne pourrait se remettre rapidement. Le général allemand n'a qu'une seule obsession : Nanawa. Il convainc alors le président de la nécessité d'y concentrer la plupart des régiments. Mettant à profit son expérience des nouvelles technologies militaires de la première guerre mondiale, Kundt décide d'utiliser des tanks, des lance-flammes, des mortiers et des chars. Cette deuxième bataille de Nanawa au début du mois de juillet coûte la vie à 2000 Boliviens contre celles de 200 Paraguayens et tourne sans surprise à l'avantage de ces derniers. Elle marque la fin de l'offensive bolivienne et pousse Ayala le président paraguayen à démarrer les hostilités, pour la plus grande satisfaction de ses officiers qui rongent leur frein depuis plusieurs mois. Estigarribia contrattaque donc entre août et décembre 1933 et récupère Campo Grande, Alihuatá y Campo Vía. Ce dernier est le pire désastre de l'armée bolivienne, compte tenu de la chute de deux divisions aux mains de l'ennemi, au nombre de 7500 hommes et de tout leur armement. En réaction, Salamanca relève Kundt de ses fonctions et nomme à sa place au titre de commandant en chef des armées, Peñaranda. Face à la triste réalité, ce dernier décide d'ordonner un repli général des forces pour prendre le temps de remobiliser l'armée. Cela provoque l'abandon de toute une série de fortins dont Saavedra et Muñoz. Les victoires continuent côté paraguayen mais les Paraguayens sont fortement ralentis par les milliers de prisonniers capturés et la logistique que cela suppose. Ayala cède finalement à la pression internationale en acceptant de faire une trêve le 19 décembre jusqu'à début janvier en imaginant certainement que la Bolivie va ainsi capituler. La Bolivie peut recomposer ses effectifs mais doit faire face à des guérillas et des mouvements protestataires de part et d'autre du pays.

2.2.4. Troisième phase : de décembre 33 à janvier 35, la guerre de mouvement et l'offensive paraguayenne

La troisième phase, qui voit les Paraguayens attaquer de façon incessante, correspond à peu près à la reprise des combats jusqu'au mois de janvier 1935. Après la chute de Muñoz, c'est le fortin Ballivián qui accueille le nouveau quartier général, compte tenu de son emplacement stratégique. En mars, les Boliviens perdent Cañada Tarija, en partie à cause du service d'espionnage de qualité de l'Argentine. En effet, celle-ci pendant toute la guerre, n'a de cesse d'espionner, d'interroger, de désinformer et parvient généralement à ses fins. Cet échec militaire commence à faire baisser le taux de popularité du président. Des conspirations animées par l'ancien président Saavedra tentent de renverser les forces au pouvoir. Mais les officiers ne sont pas encore prêts à passer à l'action. En avril le président visite pour la première fois le théâtre des opérations. Des plans d'attaque et de contre-attaque sont pensés pour répondre à la pression paraguayenne. En mai, c'est avec soulagement que

les Boliviens parviennent à mettre l'ennemi en déroute lors de la bataille de Cañada Strongest avec néanmoins moins de résultats que prévus. L'échec ramène Estigarribia et Ayala à la réalité après cette longue série de victoires. Pendant plusieurs mois, plusieurs attaques et contre-attaques se suivent et disséminent davantage l'armée bolivienne. Les Paraguayens triomphent sans néanmoins provoquer de grandes avancées de terrain lors de la bataille de Ballivián où pendant longtemps le général Peñaranda fait de la rétention d'hommes au détriment de la défense d'autres places fortes, puis celles d'El Carmen, de Picuiba et de Canada Chile⁶³. Lorsqu'Estigarribia a vent des projets boliviens de concentrer des forces près du fleuve Paraguay, vers Puerto Casado, pour éloigner l'ennemi de ses points de ravitaillement, il organise immédiatement une grande offensive. En effet,

el gran avance de los paraguayos en el último semestre de 1934 dejó a Bolivia en una posición excelentemente defensiva, cerca a sus líneas ferroviarias y de abastecimiento y en un terreno familiar cercano a sus colinas, dejando a Estigarribia poco terreno para sus brillantes acciones de maniobrabilidad⁶⁴.

Cependant, en quelques jours l'armée paraguayenne parvient à quelques kilomètres de Carandaity, à 50 kilomètres de Villamontes, le quartier général bolivien, et à hauteur du fleuve Parapetí. L'attaque éclair et la proximité de l'ennemi exacerbent les tensions entre l'État-major et le gouvernement civil. En novembre 1934, le président Salamanca, qui avait eu des relations plus que médiocres avec le Haut Commandement, est obligé de démissionner lors d'une visite du front à Villamontes. C'est au tour de son vice-président José Luis Tejada Sorzano de prendre les rênes du pouvoir. La retraite bolivienne de Picuiba, privés d'Yrendagüe, lieu de leurs réserves d'eau, est une catastrophe. Les Paraguayens trouvent les corps de milliers d'affamés et d'assoiffés le long du chemin vers le fortin 27 de noviembre. C'est par la prise de ce dernier fortin par l'ennemi et par la bataille d'Ibibobo, où des Boliviens essaieront de fuir par le fleuve, que s'achève l'année 1934.

2.2.5. *El Corralito de Villamontes du 27/11/1934*

À l'origine du coup d'État par les commandants militaires du Chaco, il faut insister sur les fortes dissensions entre le président Daniel Salamanca et la plupart des hauts gradés, que la guerre se chargera de raviver. Pour préparer les futures élections, en novembre, Salamanca propose la candidature du poète Franz Tamayo⁶⁵, mais celui-ci, connu pour ses idéaux indigénistes et sa force de caractère, fait peur aux conservateurs. Après son élection le 11, où Tamayo termine vainqueur, les résultats sont déclarés non-recevables car les combattants n'ont pas voté⁶⁶. Les militaires procèdent rapidement à son arrestation puis à sa déportation. Décidé à se défaire du commandant des armées, le

⁶³ FINOT Enrique, *Nueva historia de Bolivia*, La Paz, Gisbert & Cia, 1976, p. 759.

⁶⁴ KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, p. 209.

⁶⁵ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*, p. 61.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 65.

général Peñaranda, le président Salamanca se rend à Villamontes le 25 novembre pour remettre le commandement au général Lanza⁶⁷. Mais les désaccords, les tensions et la peur de représailles règnent aussi au sein du corps des officiers et des commandants et il faut bien admettre que « Peñaranda constitue plus que jamais la seule solution de compromis acceptable⁶⁸ ». C'est pourquoi, ce dernier est rapidement mis au courant de l'affaire et se rend dès le 27 novembre à Villamontes avec un véritable contingent d'hommes armés. La résidence présidentielle est encerclée par des canons, ce qui suscite ce commentaire du président : « C'est bien la première fois que vous réussissez un encerclement⁶⁹ ! » Salamanca est informé que l'armée le fait prisonnier et qu'il doit présenter sa démission. Non seulement, sa vie est menacée mais on lui fait surtout comprendre que l'armistice avec le Paraguay sera réclaté s'il n'abandonne pas la présidence⁷⁰. Le vice-président Sorzano, sous influence militaire, est appelé au pouvoir et permet ainsi à l'armée d'avoir les coudées franches jusqu'à la fin de la guerre. Salamanca, qui mourra six mois plus tard, commente ironiquement dans ses mémoires en parlant des militaires : « Les he dado todo, menos inteligencia⁷¹ ».

2.2.6. Quatrième phase : de février à juillet 1935, la réaction bolivienne, la fin des combats et l'accord de paix

La dernière période du conflit est principalement marquée par la défense de Villamontes dirigée par le colonel Bilbao Rioja, qui dure jusqu'en mars 1935. L'armée bolivienne réunit toutes ses forces pour préserver la ville. Malgré la trentaine d'offensives paraguayennes, leurs efforts ne paient pas. Les réseaux de tranchées et de places-fortes, la mobilisation de tous les hommes de plus de 17 ans ainsi que la nature du paysage entourant Villamontes, entravent significativement l'avancée ennemie. La zone pétrolifère bolivienne est sauvée. La prise de nouveaux fortins et des rives du Parapetí entraîne une nouvelle offensive bolivienne vers le nord à la fin du mois de mars. Ils parviennent ainsi à reprendre le Parapetí en avril et deux fortins. Les Paraguayens reculent mais réorganisent une contre-offensive à la fin du mois de mai.

Face à un semblant de stabilisation, l'Argentine, dont les intérêts paraguayens sont bien connus, invite les deux délégations belligérantes à se rencontrer en présence d'autres représentants internationaux. L'opinion publique demande la négociation. « El 27 de mayo todos los participantes llegaron a Buenos Aires, y bajo la dirección del Canciller argentino y dominante figura en la alianza argentino-paraguaya, Saavedra Lamas, la Conferencia de Paz inició sus labores⁷² ». Le 31 mai, les

⁶⁷ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*, p. 60.

⁶⁸ NOEL Thierry, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁹ CASABIANCA Ange-François, *op. cit.*, p. 1297.

⁷⁰ KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, p. 209.

⁷¹ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*, p. 66.

⁷² KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, p. 211.

deux pays acceptent une proposition de principe de la part du groupe de médiation mais émettent encore trop de conditions. Le 9 juin, la Bolivie et le Paraguay acceptent le projet de paix. Le 12 juin 1935, le protocole de paix est signé pour que le 14 juin à midi soit déclaré le cessez-le-feu⁷³. Les commandants de chaque armée se rencontrent pour la première fois le 18 juillet.

Enfin, il faudra attendre juillet 1938 pour que la Convention Nationale approuve le Traité de Paix, d'Amitié et de Limites qui signifiera la perte de 249 500 kilomètres carrés de territoire⁷⁴. Enfin, en 2009, en présence de la présidente argentine Cristina Fernández Kirchner, le président paraguayen Fernando Lugo et le président bolivien Evo Morales ratifient le traité et les limites territoriales du Chaco.

Il est intéressant de mettre en perspective⁷⁵ les événements historiques et le contexte de rédaction et de publication des œuvres de notre corpus car l'on remarque plusieurs éléments. D'une part, ces fictions semblent véritablement surgir en réponse aux circonstances politiques et territoriales du début du XX^e siècle comme si l'écriture répondait à une urgence vitale de témoigner ou de rendre compte de la réalité de la guerre du Chaco. D'autre part, l'on constate l'émergence de cette thématique littéraire avant même que la guerre ne soit finie. Cette immédiateté, voire cette simultanéité de la fiction avec son époque, se retrouve dans *Horizontes incendiados* de Gustavo Adolfo Otero et de manière plus sporadique dans *La sima fecunda* de Augusto Guzmán, publiés en 1933. Le premier auteur décide ainsi de créer un récit et une intrigue qui reposent sur le conflit sans en connaître l'issue. L'excipit de *Horizontes incendiados*, sur lequel nous reviendrons, reflète donc les espoirs, les illusions et les dogmes d'un certain profil d'intellectuels boliviens.

2.2.7. Les conditions de la guerre : un environnement hostile à l'homme

Le Chaco, cet enfer vert, et son inhospitalité, sembleraient être à l'origine de la mort de la moitié des soldats pendant le conflit. En effet, si le Chaco n'était habité avant la guerre que par quelques tribus indiennes, c'était pour une bonne raison. C'est une terre avare⁷⁶ de 290 000 km²⁷⁷ où la flore se compose essentiellement de quelques arbustes épineux et de cactus, et la faune, d'insectes en tout genre comme des larves, des moucheron et des moustiques. La journée, les températures peuvent monter jusqu'à plus de 50 degrés mais la nuit, un vent glacial frigorifie tous les êtres vivants s'y trouvant. Pour le soldat équipé au mieux d'un seul litre d'eau par jour, la transplantation de milieu est violente. L'armée bolivienne étant « composée pour l'essentiel d'Indiens et de Métis originaires

⁷³ SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, p. 117.

⁷⁴ FINOT Enrique, *Nueva historia de Bolivia*, La Paz, Gisbert & Cia, 1976, p. 760.

⁷⁵ Pour plus de clarté sur le parallèle entre l'Histoire et la chronologie des œuvres, se référer à la frise chronologique située dans les annexes.

⁷⁶ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*, p. 33.

⁷⁷ MESA FIGUEROA José de, GIBERT Teresa, MESA GIBERT Carlos D., *Historia de Bolivia*, p. 573.

des Hauts plateaux ou encore des vallées⁷⁸ », ce sont des proies faciles aux infections, au paludisme, aux lésions cardiaques, aux pneumonies, à la typhoïde, la variole, le typhus ou encore le *vómito negro*⁷⁹. Cité par Baptista Gumucio, Roberto Querejazu Calvo résume la situation des simples soldats :

Sed y hambre, calor de 40 grados a la sombra e intenso frio al soplar el viento Sud, disentería, avitaminosis y paludismo sumados al peligro de alimañas, fusiles y ametralladoras asechando en la maraña. Durmiendo en agüeros sobre el duro suelo, la arena o el barro sin más protección que una frazada, haciendo marchas forzadas bajo el azote de un sol inclemente o la lluvia, combatiendo sin relevo, reducidos al denominador común más bajo en la escala humana, sirviendo de carne de canon en los errores de comandos ineptos⁸⁰.

La nature hostile conditionne aussi la logistique. Les grandes distances et l'absence de voies de communication ralentissent très fortement les déplacements de personnes mais aussi les ravitaillements en nourriture et eau, si précieuse au milieu du désert chaquéen. Alors qu'Assomption se trouve à 350 kilomètres de Nanawa, La Paz quant à elle, se trouve à plus de 2000 kilomètre par route⁸¹. Cela revient à faire un voyage de deux mois à l'époque pour aller de la capitale bolivienne à Tarija⁸². Après le train, c'est le camion qui achemine les hommes jusqu'au fin fond du Chaco, puis ils doivent marcher pour arriver au front. En plus des problèmes de logistique évidents, de telles distances provoquent de la fatigue et de la lassitude parmi les soldats qui arrivent au combat dans des conditions extrêmes après avoir marché sous le soleil des jours durant. Toutes ces difficultés environnementales font partie des éléments que la littérature de guerre investit pleinement et utilise, pour rendre compte des souffrances des soldats mais aussi pour déconstruire le récit d'une guerre épique où l'homme finit toujours triomphant. Nous pensons en particulier aux nouvelles de Augusto Céspedes, de Gastón Pacheco Bellot ou aux romans de Jesús Lara et Costa du Rels, qu'il s'agira d'étudier narrativement et symboliquement dans les parties suivantes

2.2.8. Les acteurs gradés de la guerre

Alors qu'au Paraguay, une armée nationale a été créée pour protéger le pays des attaques extérieures, en Bolivie, le domaine militaire est aux mains d'une poignée de gradés qui en font leur carrière. L'absence d'armée démocratique engendre des rapports nébuleux et empreints de favoritisme entre les soldats. Les militaires de profession sont souvent des jeunes indisciplinés, peu enclins aux apprentissages, déboutés des rangs de l'école traditionnelle et envoyés au Collège Militaire. Dans ses mémoires Saavedra les qualifie de « indómitos para el estudio » et des

⁷⁸ FISBACH Erich, *La Bolivie ou l'histoire chaotique d'un pays en quête de son histoire*, p. 92.

⁷⁹ CASABIANCA Ange-François, *op. cit.*, p. 353.

⁸⁰ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*, p. 72.

⁸¹ MESA FIGUEROA José de, GISBERT Teresa, MESA GISBERT Carlos D., *Historia de Bolivia*, p. 574.

⁸² KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, p. 197.

« candidatos a la disipación⁸³ ». Face à la violence du conflit qui se profile, une partie des jeunes officiers qui composent le corps originel de l'armée bolivienne use de divers subterfuges pour échapper aux premières lignes. Plus de 20 000 d'entre eux trouvent des appuis politiques et 20 000 hommes désertent en Argentine et au Pérou alors que la jeunesse universitaire quant à elle remplit son devoir. Le reste de l'armée, la troupe, est aussi hétérogène que le pays pour lequel elle se bat. La relation avec la troupe, composée d'aymaras, de quechuas, de cambas est bien souvent compliquée et « les officiers avaient une attitude raciste envers eux et imputaient systématiquement leurs échecs à la mollesse des indiens⁸⁴ ». L'historien Roberto Quererazu Calvo parle d'armée coloniale, tellement la répression en son sein était monnaie courante ainsi que des divisions raciales. Les officiers sont bien souvent critiqués pour leur couardise et surtout leurs privilèges. Ces officiers sont très probablement responsables de nombreuses exactions mais il faut ajouter que la troupe a alimenté et exagéré des rumeurs à leurs propos tout le long de la guerre. Ils auraient reçu des livraisons d'alcool, de nourriture et de prostituées et se seraient bien gardés de les partager avec les soldats lambda. Les soldats indiens sont les premières victimes de leur racisme, leur violence et pour beaucoup, leur impotence

En revanche, Hans Kundt, à la tête de l'armée, apprécie le soldat indien « pour son acceptation silencieuse, sa sobriété, sa robustesse physique car il pensait qu'ils étaient à tort comme les soldats allemands⁸⁵ ». Néanmoins, c'est un militaire plus soucieux de l'état des uniformes que des formations stratégiques de l'armée⁸⁶. On lui reproche d'être incapable de s'adapter à ses hommes et d'être intolérant d'esprit⁸⁷. Par ailleurs :

Kundt, como jefe del ejército boliviano, había demostrado ser un desastre sin paralelo para la nación, y en un año de su dirección se habían movilizados unos 77 000 hombres, de los cuales 14 000 habían muerto en acción, 10000 hechos prisioneros, 6000 desertores y 32 000 evacuados por enfermedad o heridos⁸⁸.

D'autres individus gradés comme le héros de Boquerón, Marzana, ou celui qui a révélé la lagune Pitiantuta au grand jour, Oscar Moscoso, bénéficient d'une meilleure réputation au sein des combattants et des Boliviens en général.

2.2.9. Les prisonniers de guerre, les exilés et les déserteurs

Les gradés ne sont pas les seuls à avoir tenté d'échapper à la violence de la guerre et surtout à une mort inéluctable près des lignes avancées. Au cours du conflit près de 10 000 soldats ont

⁸³ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*, p. 31.

⁸⁴ CASABIANCA Ange-François, *op. cit.*, p. 351.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 351.

⁸⁶ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*, p. 47.

⁸⁷ CASABIANCA Ange-François, *op. cit.*, p. 343

⁸⁸ KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, p. 205.

également réussi à désertre les rangs militaires ou ont refusé d'obéir aux ordres, dont une grande partie pendant la difficile défense des tranchées du Kilómetro 7⁸⁹. Ces derniers devront effectuer des travaux d'entretien général, des constructions d'école et travailler dans les mines⁹⁰. Que ce soit pour le nombre de déserteurs, de blessés, de morts ou de prisonniers, les chiffres diffèrent d'une source à l'autre⁹¹.

Les deux pays refusent de signer la convention de Genève, ouvrant ainsi la porte à toutes sortes d'abus concernant le traitement des prisonniers de guerre. Dans les productions littéraires et la plupart des ouvrages historiographiques, on y fait grand cas de la violence, de l'exploitation, voire de la torture, subies par les Boliviens prisonniers. Même s'il existe des preuves de la rudesse des camps de prisonniers et que 4000 d'entre eux sont morts en captivité, les conditions ne semblent pas être toujours invivables puisque « 4000 d'entre eux resteront dans le pays⁹² ». Plus de 20 000 hommes passent par ces camps d'enfermement près d'Assomption et sont envoyés dans tout le pays comme main d'œuvre gratuite⁹³. Le Paraguay exige des indemnisations et les retient tardivement après l'armistice, comme marge de négociation. Le dernier groupe incluant le héros de Boquerón, Marzana ne part du pays ennemi qu'en juillet 1936. La Bolivie refuse de payer pour ses prisonniers alors qu'ils auront constitué une force de travail conséquente pour le Paraguay⁹⁴. En effet, les prisonniers *bolis* arrivent avec peine à l'arrière, sans chaussures et les mains attachées. Alors que certains meurent en chemin, arrivés à destination, le sort qu'on leur réserve peut s'avérer très difficile compte tenu des abus et des mauvais traitements dont certains sont victimes. La plupart part travailler dans la maçonnerie afin de rétablir des chemins et des routes. D'autres creusent des puits, transportent des charges agricoles ou participent à la maintenance d'une ferme. Physiquement, la situation est plus précaire pour les soldats originaires de l'Altiplano mais près de 2000 soldats parviennent à s'échapper⁹⁵.

A la suite de la guerre, plusieurs groupes d'anciens combattants voient le jour comme celui appelé ANDES (Asociación nacional de Excombatientes Socialistas) et aussi d'anciens prisonniers comme la AEP (asociación de ex prisioneros). Composée de civils et de militaires ayant passé de

⁸⁹ CASABIANCA Ange-François, *op. cit.*, p. 354.

⁹⁰ GOTKOWITZ Laura, *A revolution for our rights: indigenous struggles for land and justice in Bolivia, 1880-1952*, Durham (N.C.) : Duke university press, 2007, p. 111.

⁹¹ Aucun travail récent n'a cherché à quantifier réellement les conséquences humaines de cette guerre, nous prendront donc ces informations avec précaution.

⁹² CASABIANCA Ange-François, *op. cit.*, p. 354.

⁹³ *Ibid.*, p. 354.

⁹⁴ ZUCCARINO Maximiliano, « De la Comisión de Neutrales de Washington a la Conferencia de Paz en Buenos Aires. El rol desempeñado por la Argentina en las negociaciones de paz del Chaco », p. 37.

⁹⁵ CAJÍAS DE LA VEGA Magdalena, DURÁN DE LAZO DE LA VEGA Florencia, SEOANE DE CAPRA Ana María (coordinadoras), *Tomo V. Gestación y emergencia del nacionalismo 1920-1952 in Bolivia, su historia*, Bolivia: Coordinadora de Historia, (s.d.), p. 88

longs mois, voire de longues années dans les prisons et les camps paraguayens, elle affiche une aversion profonde envers les hommes de l'État-major, qu'ils considèrent responsables de leur triste sort⁹⁶.

Enfin, impossible à chiffrer, il faut également prendre en considération, le grand nombre d'individus envoyés sur le front pour des raisons politiques. Les chanceux partent en exil comme José Aguirre Gainsborg ou Ricardo Anaya et d'autres comme Porfirio Díaz Machicao, au combat. Ces hommes, antimilitaristes, opposants ou simples rebelles, sont arrêtés et partent sous le qualificatif secret de *recomendados*. Cela signifie très clairement que les gradés ont ordre de tout faire pour ne pas les voir revenir vivants à l'arrière. Cela passe par des missions suicides, des balles perdues, « morir por las balas enemigas o ser ejecutados por los pelotones de fusilamiento⁹⁷ ». Ici encore, les thèmes des prisonniers de guerre et des condamnés politiques interpellent les écrivains du Chaco de façon considérable comme s'il s'agissait d'évènements profondément marquants en raison de la violence invisible qu'ils supposent. Par exemple, Augusto Guzmán raconte son expérience comme détenu dans *Prisionero de guerra* et Jesús Lara utilise dans l'intrigue de *Sujnapura* les enjeux d'une condamnation à mort programmée sur le front pour rapprocher ses protagonistes.

2.2.10. Bilan humain, social et économique et les motifs

Un peu plus de 12% de la population bolivienne est mobilisée pendant la Guerre du Chaco, ce qui représente 250 000 hommes à peu près. Comme cela a été dit et répété, les chiffres varient énormément d'une source à l'autre. Certains spécialistes proposent une estimation générale concernant le nombre de morts et englobent également les décès à la suite des maladies et à la soif alors que d'autres ne calculent que les hommes blessés au combat. Luc Capdevila estime en tout que près de 45 000 boliviens sont morts au Chaco tout comme Thierry Noel. Ange-François Casabianca parle de 30 347 soldats tués au combat et de 24 538 blessés⁹⁸, André Franqueville de 30 000, et enfin Enrique Mariaca de 60 000 victimes⁹⁹.

Il va de soi que la Bolivie perd également des ressources matérielles et technologiques immenses et cela contribue à approcher dangereusement le pays de la faillite.

Resulta suficiente mencionar el monto de la deuda nacional: 250 millones de libras esterlinas, diez veces más que el presupuesto anual de país. El déficit del presupuesto llegó en 1935 a 136 millones de bolivianos, equivalente al 71% de los gastos. La moneda nacional se devaluó 20 veces durante el conflicto bélico¹⁰⁰.

⁹⁶ KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, p. 280.

⁹⁷ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Breve historia contemporánea de Bolivia*, p. 51.

⁹⁸ CASABIANCA Ange-François, *op. cit.*, p. 354.

⁹⁹ MARIACA BILBAO Enrique, *Mito y realidad del petróleo boliviano*, p. 64.

¹⁰⁰ SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, p. 121.

Un marché parallèle de devises se met en place. Les Boliviens souffrent de la montée des prix qui doublent dans les années suivant la guerre. Après la guerre, les populations rurales, paysannes et indiennes entament un large mouvement de migration et d'urbanisation vers les grandes et moyennes villes qui ne prendra « toutefois un caractère massif qu'après 1952¹⁰¹ ».

Les motifs de la défaite bolivienne sont diffus, complexes et très variés mais nous pouvons les classer en plusieurs critères : sociaux, économiques, géopolitiques et matériels.

En plus de l'irresponsabilité des responsables politiques dans la conduite de la guerre déjà mentionnée, rappelons l'influence de l'Argentine. En effet, Mesa Gisbert insiste sur les intérêts du pays dans le Chaco résidant dans l'industrie ferroviaire, la sylviculture, le caoutchouc et l'élevage, puisque l'un des propriétaires de ces entreprises, membre de la famille Casado, est le beau-frère d'Agustín Justo, président de l'Argentine entre 1932 et 1938¹⁰². Bien que l'équivoque née à l'époque coloniale à propos de l'indéfinition de la frontière du Chaco soit aussi l'un des facteurs principaux, il ne faut pas oublier la rancœur des deux pays à la suite des défaites successives. Ils cherchent tous deux un exutoire aux ruines entraînées par celles-ci et la perspective économique de se remettre en selle en mettant en valeur un territoire quasiment ignoré jusqu'alors.

La défaite est également imputée par les spécialistes aux circonstances de la préparation de la guerre, en amont du conflit. Celui-ci est longtemps négligé et une fois devenu inéluctable est entrepris « dans la fébrilité et, selon le caractère et la qualité des civils et militaires à qui en incombera la charge, menée avec plus ou moins de sérieux et de prise de conscience de la réalité imminente¹⁰³ ». Le gouvernement et les militaires traitent avec superficialité de réels problèmes comme l'organisation, les moyens matériels et omettent d'anticiper la préparation des troupes et les soutiens logistiques¹⁰⁴. De plus, alors qu'il s'agit d'une guerre de manœuvres, les indications géographiques sont très vagues et les cartes sont peu nombreuses et peu détaillées¹⁰⁵.

A propos de la conduite de la guerre en elle-même, on peut conclure que « on peut avant tout reprocher aux responsables boliviens d'avoir estimé normal que la guerre puisse être dirigée depuis un bureau installé à 2000 km du théâtre des opérations, et le soit par une personnalité civile, comme ce sera le cas de leur président. À ce reproche de l'intrusion de l'exécutif dans un domaine qui le dépassait et dans lequel il n'avait aucune compétence, on ajoutera à la charge de l'État-major Général

¹⁰¹ LAVAUD Jean-Pierre, *La catégorisation ethnique en Bolivie : labellisation officielle et sentiment d'appartenance*, Harmattan, 2007, p. 39.

¹⁰² MESA FIGUEROA José de, GIBBERT Teresa, MESA GIBBERT Carlos D., *Historia de Bolivia*, p. 573.

¹⁰³ CASABIANCA Ange-François, *op. cit.*, p. 257.

¹⁰⁴ MARIACA BILBAO Enrique, *Mito y realidad del petróleo boliviano*, p. 63.

¹⁰⁵ CASABIANCA Ange-François, *op. cit.*, p. 594.

de La Paz ; « celui d’avoir accepté dès le début cet état de fait, sans réagir autrement que par des colloques de couloirs¹⁰⁶ ».

2.2.11. L’opinion publique et la presse

Au début de la guerre, les grands journaux suivent la ligne éditoriale du gouvernement et participent à la campagne de propagande. L’objectif est de participer à la construction d’un discours nationaliste. La rhétorique consiste donc à représenter le Chaco comme une partie du territoire national, à organiser l’image de l’ennemi et à valoriser celle de nation. Des photos accompagnent les articles et montrent l’Indien comme un élément propre de la patrie et alimentent l’imaginaire national. *La República* en juin 1933 décrit comment la guerre permet aussi d’apporter la civilisation à de nombreuses tribus d’autochtones. Dans le journal *El Diario* de La Paz du 6 septembre 1932, le Chaco devient subitement une priorité : « Le Chaco appartient à la race indigène et pour cela nous accourons pour le défendre¹⁰⁷ ».

La presse en générale tente de rassurer l’opinion publique en lui assurant que toutes les problématiques sociales seront réglées après la guerre. Les Boliviens sont trompés sur les moyens militaires, les agressions paraguayennes et la durée du conflit. Pour les pousser à se rendre dans les casernes et à venir grossir les rangs de l’armée : « Se les ha dicho a los dulces y pacíficos indios del altiplano que los paraguayos tienen la intención de apoderarse de “sus tierras”¹⁰⁸ ». Certains journaux sont plus prudents comme *La Razón* mais *La República* a véritablement assumé sa tonalité militariste en demandant formellement la guerre contre les agresseurs¹⁰⁹. Pour les journaux et la rhétorique officielle, c’est l’honneur qui est en question, et il doit être défendu, peu importe le prix. Et le prix de la vie d’un soldat bolivien est plutôt modeste puisque les familles des victimes ne reçoivent que vingt pesos pour la mort de leur héros. Moins cher qu’une vache. Mais rapidement face au nombre de victimes, le dédommagement se réduit à huit pesos.

2.2.12. La chasse à l’homme des populations indigènes

Comme précisé en amont, les militaires de profession sont peu nombreux en Bolivie et après le recrutement des jeunes universitaires et des volontaires, le nombre de soldats formant l’armée bolivienne est risible et ils n’ont d’autre choix que d’aller parcourir le pays à la recherche d’hommes jeunes en âge de se battre. Le recrutement se fait par l’année du service militaire, grosso modo la

¹⁰⁶ CASABIANCA Ange-François, *op. cit.*, p. 700.

¹⁰⁷ CAPDEVILA Luc, « La guerre du Chaco Tierra adentro. Déconstruire la représentation d’un conflit international », p. 13.

¹⁰⁸ MAROF Tristán, *Ensayos y crítica: revoluciones bolivianas, guerras internacionales y escritores*, La Paz: Librería y Editorial Juventud, 1961, p. 204.

¹⁰⁹ KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, p. 196.

majorité. L'appel démarre par les plus anciens pour aller en diminuant vers les années de service militaires les plus récentes. La guerre vient exacerber les contradictions de la société bolivienne et surtout son traitement de ses populations indigènes, dont la situation, à cette époque, est peu enviable. Quelques mois avant le conflit dans les confins chaquéens, un autre front, interne au pays s'ouvre. Des paysans opposés à la guerre, socialistes ou anarchistes se soulèvent contre l'État et poussent toute une masse d'indiens à ne pas répondre aux appels des casernes militaires.

En Pucarani, los indios ejecutaron al juez instructor y cortaron la línea del telégrafo; en Guaqui atacaron la estación del ferrocarril; en Tiwanaku, los colonos se enfrentaron a los vecinos de pueblo. Estos levantamientos fueron controlados por tierra y por aire con el apoyo de la Legión Cívica, un escuadrón creado por el Presidente, que tildaba a los subversores de “comunistas y derrotistas”¹¹⁰.

Le recrutement se fait donc dans des conditions très compliquées et surtout violentes, mais les indigènes ne s'y opposent pas tous pour les mêmes raisons. Dans un premier temps, beaucoup de « hacendados ont caché des indiens pour pouvoir les garder et continuer de les exploiter dans leur propriété¹¹¹ » et changent ainsi leur date de naissance sur le registre civil. En effet, la guerre signifierait perdre leur main d'œuvre et donc risquer des pertes financières importantes. D'autres propriétaires terriens, avec l'aide des autorités provinciales, à l'inverse, participent à la chasse aux rebelles afin de s'approprier de leurs terres. Certains groupes indigènes, remettent des centaines d'hommes valides pour la guerre avec des vivres et des animaux¹¹².

Les missionnaires, quant à eux, cherchent principalement à les protéger, d'une manière très relative et en cachent le plus possible dans les refuges. En plus de vouloir s'éviter une mort certaine, certains peuples, qui vivaient dans le Chaco avant l'arrivée des Espagnols comme les Maticos, les Chulupis ou les Guaranies refusent de se battre contre une population avec qui ils partagent plus qu'un territoire, des liens de sang.

Dans tous les cas de figure, le recrutement se fait par la violence. Les rebelles sont assassinés, les femmes violées et les enfants maltraités et abandonnés. Ces chasses à l'homme se font dans des conditions tellement désastreuses que certains historiens voient dans le recrutement d'Indiens un prétexte pour se débarrasser de l'indianité. Aucune municipalité, aucun village ne fait exception et tous voient arriver avec horreur les camions militaires : « prontamente se organizaron escuadrones militares de la retaguardia para la caza de obreros e indígenas, aun en las aldeas más distantes y oscuras de la nación¹¹³ ».

¹¹⁰ CAJÍAS DE LA VEGA Magdalena, DURÁN DE LAZO DE LA VEGA Florencia, SEOANE DE CAPRA Ana María (coordinadoras), *Tomo V. Gestación y emergencia del nacionalismo 1920-1952*, p. 78.

¹¹¹ GOTKOWITZ Laura, *A revolution for our rights: indigenous struggles for land and justice in Bolivia, 1880-1952*, p. 105.

¹¹² ARZE AGUIRRE René Danilo, *Guerra y conflictos sociales. El caso rural boliviano durante la campaña del Chaco*, La Paz: CERES, 1987, p. 132.

¹¹³ KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, p. 175.

Comment demander à des individus, exclus et même rejetés du système administratif, économique, social et politique, qu'ils aillent défendre des intérêts économiques de l'état, au péril de leur vie ?

¿Quién podría exigirles patriotismo a esos hombres salidos de las haciendas, donde vivían sometidos a instituciones que provenían de la colonia española, sin retoque alguno, semiesclavizados, ajenos no solamente a la cultura impresa, sino incluso al idioma oficial del país¹¹⁴?

Alors qu'ils sont exploités, torturés, massacrés en temps de paix, chair à canon en temps de guerre, comment ne peuvent-ils pas être autrement qu'orgueilleux¹¹⁵ ? Alors qu'à chaque commission de recrutement, l'on dit aux soldats : « anda a defender tu tierra, tu patria », ils répondent inlassablement de la même manière : « Yo no tengo tierra, la tierra es de los patrones. ¿Por qué no la defienden ellos¹¹⁶? ». Au sein de l'armée bolivienne, les soldats d'origine indigène, c'est-à-dire la grande majorité, portent tous le même surnom de « repete », plus ou moins péjoratif. Les aymaras et quechuas, balbutiant comme ils peuvent l'espagnol, cherchent à remédier à leur faim en réclamant une deuxième ration du « rancho » en disant « repete ». D'où leur est venu ce qualificatif¹¹⁷.

De plus, quand ils ne succombent pas physiquement et moralement avant d'affronter la réalité de la guerre, c'est le soleil accablant du Chaco qui met fin à leur calvaire¹¹⁸. Contraints d'y séjourner durablement, et rendus nerveux par les changements de rythme, entre la tension extrême des batailles et l'ennui profond pendant les temps de latence, ils sont également responsables de nombreux viols, vols voire des meurtres.

Enfin, Luc Capdevila, Isabelle Combès et Nicolas Richard, qui ont beaucoup travaillé sur les communautés indigènes du Chaco, leur histoire et l'impact de la guerre sur leur mode de vie, insistent pour qualifier cette guerre comme la dernière guerre de colonisation en Bolivie et sur la nécessité de repenser l'histoire. Les études historiographiques ne font jamais mention des conséquences au niveau local de la guerre, c'est une guerre blanchie, et les Indiens se retrouvent ainsi doublement réduits au silence. Nicolas Richard estime qu'il s'agit d'un point de non-retour qui signe le début de leur insertion dans l'orbite étatique de la Bolivie. Isabelle Combès affirme que cette guerre est « la dernière des guerres de colonisation des espaces indiens, et celle qui réussit ce qui avait toujours échoué auparavant, imposer le sceau de la nation au Chaco indien¹¹⁹ ».

¹¹⁴ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Breve historia contemporánea de Bolivia*, p. 57.

¹¹⁵ DÍAZ MACHICAO Porfirio, *Los invencibles en la Guerra del Chaco: palabras de un combatiente contra el crimen de la guerra*, Buenos Aires : Editorial Claridad, 1936, p. 55.

¹¹⁶ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Revolución y universidad en Bolivia*, p. 64.

¹¹⁷ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Breve historia contemporánea de Bolivia*, p. 57.

¹¹⁸ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*, p. 35.

¹¹⁹ CAPDEVILA Luc, LANGUE Frédérique (coords.), *Entre mémoire collective et histoire officielle. L'histoire du temps présent en Amérique*, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 2.

2.2.13. Une nation qui se découvre

Les dizaines de milliers de Boliviens venus de tout le pays, ne partagent ni la même langue, ni la même culture mais se rejoignent sur un même point commun, celui de devoir défendre une patrie qui ne les reconnaît pas et les maltraite depuis des siècles. Dans les tranchées, sur les champs de batailles, dans les lits d'hôpitaux miséreux ou perdus dans la jungle chaqueñenne, ces hommes souffrent des mêmes maux et du même racisme. En plus de se découvrir entre elles, les différentes ethnies boliviennes font la rencontre des classes moyennes et des autres classes socio-économiques, comme les ouvriers, les étudiants, des employés administratifs et les quelques propriétaires terriens. Ces hommes-là qu'ils ne connaissaient dans la vie civile que comme des supérieurs hiérarchiques ou tenant le fouet avec lequel ils les battaient, doivent soudain partager la même angoisse de la guerre. La guerre du Chaco accomplit un véritable processus d'agnation durant lequel on assiste à la reconnaissance de l'autre, cet inconnu.

De la solidaridad en el dolor y en la amargura de la derrota, nació una fraternidad desconocida hasta entonces. Y aquella generación que despertó súbitamente en la realidad en que vivía, volvió del Chaco con una nueva conciencia madurada en el sacrificio. Cada paso de los excombatientes que volvían del sudeste, marcaba un avance en ese reconocimiento de la Patria¹²⁰.

Une nouvelle conscience émerge de ce mélange populaire car ces hommes découvrent le visage multiculturel de leur pays : « se interpenetran y crecen con sentido de pacto y, pues la vorágine de los derrumbes de la conducción oligárquica es más ostensible que cualquier momento del pasado, se preparar para responder¹²¹ ».

En parallèle, ce sont des mouvances et des idéologies politiques qui circulent comme le marxisme, le fascisme, le nationalisme ou des idées socialistes de la jeunesse universitaire. Les soldats indigènes, en général peu politisés, sont influencés par les discours qui les entourent et sont forcément sensibles aux autres luttes qui convergent d'une façon ou d'une autre vers les leurs. Plusieurs milliers de Boliviens cohabitent durant des mois, voire des années, dans des camps de prisonniers au Paraguay, où seule la conversation est permise. Au quotidien, la guerre reconstitue de manière synthétique toutes les problématiques raciales et sociales et dont tous les combattants sont témoins. Le conflit prend donc la fonction d'un révélateur brutal de l'hétérogénéité et des injustices du pays, aux yeux des Boliviens. Le Chaco, immense cimetière humain, où des hommes venus de tout le pays ont versé leur sang, s'inscrit comme un épisode constitutif de l'identité nationale. Il donne une voix à ceux qui jusque-là ne sont pas considérés comme des citoyens. De ces échanges naît alors une

¹²⁰ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Revolución y universidad en Bolivia*, p. 66.

¹²¹ ZAVALA MERCADO René, *La formación de la conciencia nacional*, Cochabamba, Bolivia: Editorial Los Amigos del Libro, 1990, p. 66.

conscience et de cette conscience, un désir inconsidéré de réformer radicalement le pays et de donner une nouvelle orientation politique.

2.3. Après la guerre

« *La guerre c'est la guerre des hommes, la paix, c'est la guerre des idées*¹²² ».

Il faut croire que la Bolivie s'évertue à démentir Victor Hugo puisque d'un côté la Guerre du Chaco a permis de catalyser les idées pour la paix et de l'autre côté, les périodes de paix sont propices à des attaques systématiques entre les différents acteurs politiques.

Les historiens sont unanimes sur l'importance de la scission que la guerre opère entre la période précédente et la suite du XX^e siècle. La plupart utilise la même métaphore, celle que la guerre tranche l'Histoire de la Bolivie comme un couteau, mais les acteurs politiques dans les années suivant le conflit ne sont pas des inconnus et on peut constater une certaine continuité dans les dissonances politiques et les divisions. Il faudrait plutôt considérer la guerre comme l'antichambre de la période suivante, le laboratoire expérimental des idéologies futures.

2.3.1. La sortie de guerre : chaos politique ou opportunité pour une nouvelle génération ?

Le retour des anciens combattants de milieux plus favorables, transformés après avoir traversé une telle catastrophe collective et surtout l'arrivée massive des anciens combattants d'origine indigène, incapables de retourner se faire exploiter dans les haciendas car désireux d'intégrer plus ou moins le système économique, voire d'en être acteurs, bouleverse complètement le paysage politique. Ils rentrent traumatisés, en colère et animés d'une profonde envie de changement qui n'a d'autre choix que de passer par le rejet des partis traditionnels et de l'ordre établi. La place de l'Indien devient une problématique incontournable et traverse une multitude de domaines. A l'instar de la diversité culturelle et économique du pays, on observe une fragmentation de dizaines de postures idéologiques. Les syndicats, interdits avant et pendant la guerre par Salamanca, reprennent également leurs activités¹²³.

Il y a d'un côté toute une mouvance marxiste et communiste qui cherche les coupables de la guerre :

Después de la Guerra del Chaco, comienza el movimiento que marca la segunda etapa del marxismo boliviano. Deja éste de ser una especulación intelectual para convertirse en el fundamento de los movimientos políticos que luchan por la emancipación de las masas explotadas en Bolivia¹²⁴.

¹²² HUGO Victor, *Fragments*, 1885.

¹²³ ZAVALA MERCADO René, *La formación de la conciencia nacional*, p. 130.

¹²⁴ FRANCOVICH Guillermo, *El pensamiento boliviano en el siglo 20*, México: Fondo de cultura económico, 1956, p. 105.

De l'autre côté, la masse de militaires professionnels qui rentrent du front vient faire émerger plusieurs fronts nationalistes. Ces derniers sont très actifs sur la scène politique de La Paz : « Creían, posiblemente con razón, que entendían los intereses nacionales del país mejor que los políticos civiles¹²⁵ ». L'idéologie militaire jusque-là plus ou moins homogène, éclate alors entre le nationalisme extrême comme le fascisme et des idées radicales de gauche.

Pendant les années post guerre, le chaos politique est certes une réalité mais ce chaos permet de conférer aux nouvelles générations et à l'ensemble de la classe ouvrière et prolétaire une conscience politique et dans une moindre mesure, un certain poids sur la scène politique. Cela se traduit par des organisations concrètes et une forme de clientélisme. L'État concède des franchises aux anciens combattants pour gagner leurs faveurs. Un grand groupe d'entre eux se rejoignent et créent une association très active appelée la LEC (Legión de Ex Combatientes)¹²⁶. Ils doivent lutter contre les manipulations et les utilisations faites contre leur gré car officiellement leur organisation s'affiche comme apolitique¹²⁷. Beaucoup voient la LEC comme une vraie force et surtout comme la base d'un authentique parti politique.

Y a través de todo su periodo de existencia la LEC se vio constantemente forzada a suprimir intentos internos que tendían a que la LEC sea un partido político organizado, y rechazar las incitaciones de afuera, de hombres, grupos y partidos que pedían su apoyo. Una y otra vez se vio profundamente envuelta en maniobras políticas, como que en todo el decenio de 1930 su voz no fue ignorada por ningún político, y de todas las maneras todos los intentos de convertirla en partido político fracasaron ante la invulnerable resistencia de los dirigentes que rehusaron aceptar que los objetivos mutualistas de los excombatientes se sumergieran en las luchas políticas del día¹²⁸.

La déroute bolivienne endosse donc un rôle catalyseur dans le renouvellement de toute une série de processus sociopolitiques datant de la période libérale et démontre ainsi que le pays traverse une crise profonde de son modèle économique et de sa structure politique.

2.3.2. 1936-1939 : le socialisme militaire

L'année 1935 est principalement consacrée à la gestion du retour progressif des anciens combattants et à celle des nombreuses et des grèves qui éclatent dans tout le pays. Un mouvement révolutionnaire instigué en mai 1936 par le colonel José David Toro et le lieutenant-colonel Germán Busch met fin à la présidence intérimaire de Sorzano. Toro se définit comme « socialiste militaire » qui est, en réalité, une ligne nationaliste influencée par certaines idées fascistes du moment. Les partis de gauche et surtout les anciens combattants reçoivent plutôt favorablement la nouvelle du changement de gouvernement. C'est d'abord Busch qui prend la présidence et initie l'ère

¹²⁵ *Ibid.*, p. 133.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 154.

¹²⁷ LORINI Irma, *El nacionalismo en Bolivia de pre y posguerra del Chaco*, La Paz: Plural, 2006, p. 160.

¹²⁸ KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, p. 240.

du socialisme d'état. Dans son gouvernement se trouvent principalement des militaires, des suiveurs du socialiste Enrique Baldivieso et de Saavedra ainsi qu'une faction de la LEC (Asociación Nacional de Excombatientes Socialistas). Busch saisit des propriétés de la compagnie Standard Oil et crée l'entreprise nationale Yacimientos Petrolíferos Fiscales de Bolivia.

Entre los logros de los militares corresponde destacar [...] la nacionalización del Banco Central de Bolivia y las medidas para reforzar el control del Estado en la minería, hasta el decreto histórico de 7 de julio de 1939 sobre la entrega de divisas por los exportadores¹²⁹.

Toro récupère la présidence quelques jours après. Saavedra doit s'exiler face aux menaces du gouvernement¹³⁰. Toro, au pouvoir pendant 10 mois, réussit à négocier avec les autres partis pour mettre en place ses mesures, essaye de parvenir à une meilleure distribution des richesses et défaire l'influence de la *Rosca*. Le colonel, plus radical que Busch instaure des réformes importantes qui marquent une fracture avec les lignes politiques précédentes. Il augmente fortement le nombre de ministères. C'est surtout pour les ouvriers que des avancées ont été commises. En effet, il crée un ministère du travail dirigé par un ouvrier qui approuve le code du travail et instaure la syndicalisation obligatoire¹³¹.

La plupart des mesures cherchent à court-circuiter les logiques excluantes de la société élitiste bolivienne. Mais il ne faut pas être naïf, beaucoup de réformes sont uniquement des réformes de façade et les intérêts des grands propriétaires miniers sont préservés. Seuls les partis traditionnels comme le parti socialiste sont effacés petit à petit. Le socialisme militaire de Toro reste fondamentalement une autre forme de nationalisme et se traduit donc par la fermeture du journal *La Calle* en 1936 et de toute organisation communiste, marxiste et anarchique¹³². La nationalisation du pétrole est plutôt bien reçue en Bolivie mais la compagnie nord-américaine va mener une campagne antigouvernementale pour défendre ses intérêts comme elle peut face aux tribunaux. En plus de la situation économique, de la répression et de certaines mesures, Toro perd en popularité.

Après avoir eu un accident d'avion¹³³ qui lui donne une certaine réputation et d'avoir été élu chef de la LEC, Germán Busch est au cœur des manigances pour le pouvoir. Lors d'une réunion secrète, en juillet, Toro remet le pouvoir au jeune homme âgé seulement d'une trentaine d'années. L'année suivante est surtout marquée par la ratification d'une nouvelle constitution et des négociations de la Guerre du Chaco. Fin 1938, une tentative de renversement mené par des proches de Saavedra, écarté du gouvernement, échoue. Quelques mois plus tard, en mai 1939, les partis traditionnels, effacés par le socialisme de Toro et Busch, s'unissent pour former un front d'opposition

¹²⁹ *Ibid.*, p. 303.

¹³⁰ FISBACH Erich, *La Bolivie ou l'histoire chaotique d'un pays en quête de son histoire*, p. 97.

¹³¹ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*, p. 90-91.

¹³² BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Breve historia contemporánea de Bolivia*, p. 90

¹³³ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*, p. 98.

appelé la Concordancia. Face à la décomposition du pays et dans le but de redorer la république à travers l'ordre, la discipline et la morale, Busch dissout l'Assemblée et se proclame dictateur en avril 1939.

L'auto-coup d'État est bien reçu par une partie de la population qui a de la sympathie pour Busch ainsi que des partisans de gauche comme Tristán Marof. En effet, les expériences totalitaires peuvent sembler parfois la recette sociale idéale pour résoudre d'un seul coup les problèmes et éradiquer les discriminations et les fossés entre les classes socioéconomiques. Les projets de privilégier les intérêts de l'État et de la nation et ainsi que celui du progrès face à l'égoïsme individuel du libéralisme, « a los ojos de muchos bolivianos de la época, parecían muy atractivos¹³⁴ ». Néanmoins, la majorité condamne le coup de force. Le 26 avril 1939, le journal *La Calle* publie un article dithyrambique d'Augusto Céspedes qui réproouve entièrement les actions du nouveau dictateur. Il estime qu'il s'agit d'une tentative de restauration oligarchique au pouvoir¹³⁵ et que la seule alternative pour mener à bien un pays est la révolution sociale et non pas un régime totalitaire.

Pendant les quatre mois qui suivent sa proclamation, Busch ratifie plusieurs mesures mais se met surtout à dos les entreprises minières en les obligeant à remettre à l'État l'intégralité de leurs revenus. Il subit alors plusieurs manigances de la *Rosca* ainsi que de ses proches, amis et ennemis qui lui donnent la sensation d'aller d'échec en échec. Le 23 août 1939, lors d'une soirée d'anniversaire, chez lui, Busch cède à la pression et se suicide à l'aide de son pistolet. Sa mort met fin aux gouvernements militaires « socialistes ».

Le bilan du socialisme d'État pratiqué par des militaires est mitigé. Certains le considèrent comme une ébauche et parfois une caricature¹³⁶. D'autres insistent sur le caractère pionnier de leur projet¹³⁷. Cependant, aucun des deux n'a pu créer un système politique suffisamment organisé pour remplacer la démocratie libérale, ce qui a conduit rapidement le socialisme militaire à l'oubli.

2.3.3. 1939-51 : le retour du nationalisme

L'armée court-circuite les lois constitutionnelles qui supposent l'investiture du vice-président Baldivieso et installe le commandant en chef Carlos Quintanilla soutenu par les partis traditionnels, prêts à retrouver leur influence. Le décret sur les revenus de la *Rosca* est rapidement mis entre parenthèse. Huit mois plus tard, les élections sont préparées. Le général Bilbao Rioja, héros de guerre, héritier du socialisme militaire et vraisemblablement candidat, est chassé du pays. Les forces

¹³⁴ SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional, 2018, p. 17.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 286.

¹³⁶ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*, p. 119.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 303.

conservatrices et oligarchiques ainsi que les partis traditionnels se mettent d'accord pour proposer Peñaranda comme candidat à l'élection présidentielle, dont il sort vainqueur.

La seconde guerre mondiale débutant lors de la présidence de Peñaranda, celui-ci décide de s'allier aux États-Unis et passe un accord commercial à propos de l'étain. Le président accepte un prix risible pour l'exportation de son étain, dont la Bolivie est le principal producteur dans le monde à cette période. La dépendance économique et l'accélération de la dégradation des comptes de l'État entraînent des soulèvements à son encontre et une multitude de manifestations populaires. Son mandat est connu pour l'extrême violence avec laquelle ces dernières sont réprimées. Un épisode en particulier, appelé « Le massacre de Catavi » a marqué la mémoire collective. Lors d'une grève à Catavi en 1942, une mine de Patiño, face à des familles entières, l'armée répond à balles réelles et tue une vingtaine de personnes et en blesse une cinquantaine.

Néanmoins, Peñaranda réinstaura le système parlementaire traditionnel et permet ainsi une certaine stabilité parmi les partis politiques et surtout une grande diversité de ces derniers¹³⁸. La période post guerre voit en effet émerger une dizaine d'organisations politiques, décrites dans la sous-partie suivante.

Le parti de Víctor Paz Estenssoro, le Movimiento Nacionalista Revolucionario s'allie paradoxalement à une loge militaire radicale appelée Razón de Patria pour renverser le gouvernement. En 1943, l'alliance porte donc au pouvoir Gualberto Villaroel, un autre jeune protagoniste du Chaco. Villaroel reprend la ligne politique du socialisme militaire et souffre rapidement des foudres des États-Unis qui l'accusent de sympathie envers le régime nazi. Estenssoro dirige pendant un long moment le ministère de l'économie. Villaroel promet un congrès indigène en 1945 et supprime les services personnels. Il abolit la *mita*, le *pongueaje*, mais les Indiens doivent cependant continuer à travailler quatre jours par semaine à la *hacienda* en échange du *pegujal*¹³⁹. Le président crée la Federación Sindical de Trabajadores de Mineros¹⁴⁰ dirigée par Juan Lechín. Quelques tensions politiques et une rumeur de coup d'État entraînent une réaction violente de la part du gouvernement qui fait assassiner plusieurs personnages politiques importants. Cet événement affaiblit considérablement la légitimité du Villaroel. De façon conjecturale, de nombreuses manifestations populaires ont lieu au début de l'année 1946.

Il est difficile de décrire avec précision les événements qui précèdent l'épisode le plus terrible

¹³⁸ CAJÍAS DE LA VEGA Magdalena, DURÁN DE LAZO DE LA VEGA Florencia, SEOANE DE CAPRA Ana María (coordinadoras), *op. cit.*, p. 106.

¹³⁹ ANAYA DE URQUIDI Mercedes, *Indianismo*, Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1947. Le *pegujal* représente un terrain agricole donné.

¹⁴⁰ CAJÍAS DE LA VEGA Magdalena, DURÁN DE LAZO DE LA VEGA Florencia, SEOANE DE CAPRA Ana María (coordinadoras), *op. cit.*, p. 108.

de l'histoire bolivienne. Les forces politiques de droite forment une alliance avec le PIR en juillet 1946 et alimentent la colère populaire contre le MNR en propageant des rumeurs, plus ou moins vraies et en organisant des manifestations. L'effet de boule de neige arrive à son terme le 21 juillet lorsque la foule, composée d'hommes de tout horizon, des étudiants, des ouvriers, des professeurs et des commerçants, mais aussi de beaucoup de femmes, aveuglés par la violence, parviennent jusqu'au Palacio Quemado. Arrivés sur place, l'hystérie collective les entraîne à assassiner le président et à pendre son cadavre ainsi que celui de ses proches collaborateurs à des réverbères¹⁴¹.

La période qui suit ce lynchage jusqu'en 1952, surnommée *El Sexenio* apparaît alors comme la dernière possibilité de réinstaurer l'ancien ordre et est marquée par une opposition constante entre l'État et la société. Après l'évènement de juillet, une junte présidée par Tomas Monje Gutiérrez se forme. Ce dernier reste provisoirement sur le siège présidentiel jusqu'en mars 1947. Il s'attache à organiser des élections et à essayer de contrer les attaques du MNR. En mars 1947, c'est le Parti de l'Union Républicaine Socialiste qui gagne avec le candidat Enrique Hertzog. En 1949, le président renonce pour raisons de santé et laisse la charge à son vice-président Mamerto Urriolagoitia¹⁴². Ce dernier réprime violemment toutes les manifestations, gèle les salaires et interdit les fermetures d'usine. Sa politique internationale se solde par des échecs. De nouveaux massacres ont lieu contre les mineurs comme ceux de Potosí et de Siglo XX¹⁴³.

À la suite du rejet des résultats législatifs de la part de l'État, le MNR organise en août des soulèvements dans tout le pays et forme un gouvernement à Santa Cruz. La ville est bombardée mais après vingt jours de chaos, l'État reprend le contrôle. De nombreux dirigeants révolutionnaires doivent s'exiler. Ils reviennent pour les élections de 1951 qui opposent les forces traditionnelles et le MNR. Estenssoro se présente comme candidat accompagné d'Hernán Siles Zuazo. Les votes sont serrés mais c'est le MNR qui remporte la présidence par majorité relative face à Gabriel Gozávez. Cependant, Mamerto Urriolagoitia refuse que le parlement se réunisse pour choisir le président et fomenté une forme de coup d'État surnommé « mamertazo », en référence à son prénom. Il remet les commandes aux forces armées qui choisissent comme président le général Hugo Ballivián. Ce dernier impose l'état de siège et interdit les grèves. Rapidement, la crise reprend de plus belle ainsi que les manifestations jusqu'à atteindre son paroxysme le 9 avril 1952. Les émeutes se multiplient jusqu'à cette date où le MNR prend la tête des insurrections populaires et les convertit en soulèvements révolutionnaires. Après deux jours de combat contre l'armée, Estenssoro prend le pouvoir. Cette

¹⁴¹ CAJÍAS DE LA VEGA Magdalena, DURÁN DE LAZO DE LA VEGA Florencia, SEOANE DE CAPRA Ana María (coordinadoras), *op. cit.*, p. 103.

¹⁴² *Ibid.*, p. 115.

¹⁴³ FISBACH Erich, *La Bolivie ou l'histoire chaotique d'un pays en quête de son histoire*, p. 102.

révolution massive mais sanglante dont le bilan s'élève à 500 morts et 1000 blessés, marque un virage à gauche pour la Bolivie.

2.3.4. Le camaïeu des factions politiques

La période 1935 à 1941 est riche et complexe sur le plan politique et voit naître toute une série de partis qui vont substituer l'opposition traditionnelle entre les libéraux et les républicains. La frustration de la guerre, les mensonges de l'État et le désir de créer une nouvelle Bolivie amènent les jeunes officiers, la petite bourgeoisie et les minorités intellectuelles à former un front plus ou moins uni face aux vieux gradés responsables des tournures de la Guerre du Chaco¹⁴⁴. Animés par des idéaux socialistes et nationalistes qui commencent à apparaître juste avant la guerre avec les idées de Marof, cette nébuleuse formée par la nouvelle génération s'active politiquement en revenant du Chaco.

Parmi les partis de gauche, c'est le parti socialiste qui est créé en premier en 1904. Il donnera naissance à un paysage plus varié dans les années 40. En 1927, avec Roberto Hinojosa, Tristán Marof fonde le Partido Socialista Máximo. En 1935, naît le Parti Ouvrier Révolutionnaire (POR), à tendance radicale trotskiste et produit de la fusion de plusieurs organisations dont le parti de Marof. Qualifié de centriste et même idéologiquement amorphe¹⁴⁵, le POR a comme objectif d'apporter une conscience politique aux ouvriers, aux couches prolétariennes et aux mineurs.

En 1938, le Parti Socialiste Indépendant (PSI), dont découlera le MNR, prend forme. Deux ans après c'est au tour du futur parti communiste d'être créé, le Partido de Izquierda Revolucionaria (PIR) par José Antonio Arze et Ricardo Anaya d'inspiration marxiste et soviétique. Le PIR est le parti le plus prestigieux des années 40 et le premier à accepter le marxisme comme base idéologique et à chercher la révolution démocratique bourgeoise¹⁴⁶. Cette mosaïque politique n'est pas exempte de contradictions. Certains partis sont créés pour des intérêts personnels et les changements de parti ne sont pas toujours argumentés avec bonne foi. Le PIR s'allie au Frente Democrática Antifascista pour faire tomber Villaroel alors que ce dernier est mis au pouvoir grâce à RADEPA et Villaroel.

Parmi les partis d'essence plus conservatrice puisqu'il est difficile de parler de droite compte tenu de certains atomes crochus sur le plan nationaliste entre les partis radicaux, en premier lieu, on peut citer le parti créé par Saavedra en 1921, le Partido Republicano Socialista qui fusionnera avec el Frente Democrático Antifascista en 1941. Ensuite, il faut compter sur la *Falange* et RADEPA. Le premier, intitulé paradoxalement Falange Socialista Boliviana, est un parti ultranationaliste

¹⁴⁴ ORTEGA José, *Aspectos del nacionalismo boliviano*, J.P. Turanzas, 1973, p. 33.

¹⁴⁵ SHCHELCHKOV Andrey, Éditeur scientifique, STEFANONI Pablo (Éd.), *Historia de las izquierdas bolivianas: archivos y documentos (1920-1940)*, p. 79.

¹⁴⁶ CAJÍAS DE LA VEGA Magdalena, DURÁN DE LAZO DE LA VEGA Florencia, SEOANE DE CAPRA Ana María (coordinadoras), *op. cit.*, p. 102.

d'influence espagnole. Il est fondé au Chili par Carlos Puentes en 1936, un Espagnol demeurant en Bolivie. C'est pendant son premier congrès en 1942 que le parti choisit son leader, en la personne d'Oscar Únzaga de La Vega et un programme, très proche de celui sévissant en Espagne, c'est-à-dire officiellement chrétienne démocrate mais en réalité profasciste. « Elle s'attaque au communisme sous toutes ses formes, se veut avant tout un parti de combattants et prône la violence pour régénérer le pays¹⁴⁷ ». Cette organisation prend de l'importance dans les années suivantes et devient l'un des supports idéologiques de l'oligarchie. Mais face à la montée révolutionnaire, le parti voit ses intérêts menacés et s'en remet ouvertement à la violence¹⁴⁸.

L'organisation politique suivante, RADEPA, Razón de Patria, est fondée en 1934 par Elías Belmonte entre les grillages des camps de prisonniers au Paraguay¹⁴⁹. Les militaires craignent que les civils leur demandent des comptes après la guerre et paradoxalement, les civils haut placés craignent la même chose¹⁵⁰.

Ce parti naît en réponse aux échecs militaires et à l'urgence de trouver des solutions face à l'ensemble des crises traversant le pays. Les fondations de cette loge militaire sont plutôt apolitiques, pragmatiques et son objectif est d'en finir avec l'instabilité politique. Trois éléments sont mis en avant : l'oligarchie est vue comme l'ennemi à abattre, intégrer au maximum les populations paysannes, ouvrières et indiennes à la vie institutionnelle et l'unité des classes¹⁵¹. C'est pourquoi, en 1941, RADEPA s'associe au MNR, pourtant opposé sur de nombreux points, car il semble proposer une forme de progrès et une base nationaliste forte.

2.3.5. La Révolution de 1952 : l'apogée du Mouvement Nationaliste Révolutionnaire

Le socialisme d'État pose les bases idéologiques des orientations politiques du MNR en 1952. « El mismo partido nacional reformista, el Movimiento Nacionalista Revolucionario, surgió en 1940 como producto singular del gobierno militar-socialista, siendo incluso su heredero. Los compañeros de lucha de Toro y de Busch formaron su núcleo¹⁵² ». En effet, les historiens s'accordent à dire qu'ils ont représenté une étape importante dans le développement des processus sociopolitiques aboutissant à la Révolution Nationale¹⁵³.

Son premier programme politique est rédigé en 1942. Socialement, le MNR est composé de plusieurs noyaux :

¹⁴⁷ LAVAUD Jean-Pierre, *L'instabilité politique de l'Amérique latine, le cas de la Bolivie*, p. 30.

¹⁴⁸ ZAVALETA MERCADO René, *La formación de la conciencia nacional*, p. 90.

¹⁴⁹ FELLMANN VELARDE José, *Historia de la cultura boliviana*, p. 375.

¹⁵⁰ FRONTAURA ARGANDOÑA Manuel, *La revolución nacional*, La Paz: Los Amigos del Libro, 1974, p. 71.

¹⁵¹ CAJÍAS DE LA VEGA Magdalena, DURÁN DE LAZO DE LA VEGA Florencia, SEOANE DE CAPRA Ana María (coordinadoras), *op. cit.*, p. 101.

¹⁵² *Ibid.*, p. 305.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 306.

une loge d'anciens combattants de la guerre du Chaco, la *Estrella de Hierro*, conservatrice (Victor Andrade) ; un cercle de journalistes et d'intellectuels regroupés dans le journal *La Calle*, très virulents à l'égard des barons de l'étain et anti-impérialistes (Augusto Céspedes, Carlos Montenegro) ; enfin un ensemble d'avocats, de professeurs d'université, de hauts fonctionnaires (Paz Estenssoro, Guevara Arze, Siles Zuazo). Ce groupe initial est remarquablement homogène : tous ses membres, ou presque, sont issus de familles en vue déjà engagées dans la vie politique, et 10 ans seulement séparent les plus âgés (Céspedes, 37 ans en 1941) des plus jeunes (Monroy Block)¹⁵⁴.

Sans entrer dans le détail de la genèse des réformes, nous nous attardons quelques instants sur les grandes mesures accouchées par le MNR. Quelques mois après avoir pris les rênes du pouvoir, Estenssoro nationalise les mines d'étain et décrète que 80% des revenus des exportations et de l'extraction reviennent à l'État. L'objectif est de reprendre le contrôle de l'économie et de défaire l'influence des grands industriels. Ensuite, il crée une entreprise minière d'État, la Comibol qui donne plus de droits aux ouvriers. La mesure la plus forte est ratifiée en juillet quand le suffrage universel est concédé. Cela signifie que les femmes et les analphabètes ont enfin la possibilité d'être acteurs de la vie politique. De 130 000 électeurs, ils passent à 960 00 en 5 ans¹⁵⁵. Ils répondent aux aspirations sociales sans tomber dans l'aliénation idéologique comme l'ont fait les stalinistes, les trotskistes, les phalangistes ou les chrétiens démocrates. Le MNR aspire à une forme de pragmatisme national¹⁵⁶ et tente d'inclure les secteurs populaires dans les instances politiques. La création de la COB, la Central Obrera Boliviana ainsi que la formation de milices minières et paysannes redonnent aux ouvriers le sentiment d'être considérés.

En 1953, grâce à la mesure agraire, très populaire, l'État redonne aux paysans leurs terres en les intégrant ainsi dans l'économie nationale. Deux ans plus tard, c'est le domaine de l'éducation qui est modernisé à travers un nouveau code de l'éducation qui instaure l'universalité et l'obligation de l'instruction pour tous. Cela passe par la construction d'écoles dans les zones rurales. Enfin, le pays se diversifie sur le plan économique et améliore les voies de communication et de transport. Néanmoins, le tableau est loin d'être parfait et homogène car

la Revolución Nacional Boliviana compartió más las cualidades de la Revolución Francesa que de la Revolución Rusa, puesto que destruyó las instituciones feudales y llevó a la nación más hondamente hacia la corriente de la sociedad moderna, sin destruir el orden normal de las clases¹⁵⁷.

Estenssoro laisse sa place à Hernan Siles Suazo en 1956 puis revient au pouvoir en 1960 et en 1964. Penser qu'il est le seul en capacité de mener le pays à dépasser ses contradictions, ses crises sociales et l'inflation, mène en partie le MNR d'Estenssoro à sa perte. En 1964, après avoir résolu une partie des problématiques boliviennes et mené à bien certaines réformes qui permettent au pays

¹⁵⁴ LAVAUD Jean-Pierre, *L'instabilité politique de l'Amérique latine, le cas de la Bolivie*, Travaux et mémoires, L'Harmattan, 1991, p. 22

¹⁵⁵ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*, 2011, p. 54.

¹⁵⁶ ZAVALA MERCADO René, *La formación de la conciencia nacional*, p. 98.

¹⁵⁷ KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, p. 9.

d'entrer véritablement dans l'ère moderne comme une démocratie, le MNR n'échappe ni aux tensions, ni aux discordances, ni à l'hypocrisie des politiques et voit donc s'ouvrir un nouveau cycle violent de dictatures qui durera une vingtaine d'années.

2.3.6. Les graines de la révolution

« *Quisieron enterrarnos y no sabían que éramos semillas*¹⁵⁸ »

Tous les évènements des années 40 et 50 ne sont pas imputables à la mixité sociale engendrée par le conflit. Mais les évènements révolutionnaires découlent indirectement de la dimension nationale et surtout collective du drame. Les crises économiques de 1929 et post guerre ainsi que la guerre sont nécessaires pour que les forces politiques murissent et soient conscientes du besoin de changement pour « superar el círculo vicioso de la dependencia y del atraso¹⁵⁹ ». Ces processus idéologiques préparent le terrain à une nouvelle pratique politique et sociale. Tous ces vétérans, blessés dans leur chair et dans leur âme après l'expérience traumatisante de la Guerre du Chaco ne peuvent revenir tranquillement à un système de castes féodales et cherchent donc de toutes les manières que ce soit de nouvelles opportunités¹⁶⁰. En effet,

Después fue imposible restaurar la estructura que había prevalecido en el pasado. La inmovilidad de piedra del indio no podía ser mantenido una vez que había abandonado las tierras que habían sido su único horizonte. Él comenzó a ser atraído por la ciudad donde llegó a ser un cholo, subiendo varios peldaños en la escala social y cesó de ser psicológicamente un indio, llegando a ser más bien un ciudadano de segunda categoría¹⁶¹.

Cependant, certains politiques, comme Estenssoro, utilisent stratégiquement cette masse d'individus et leur attribue un peu trop facilement un rôle idéologique précis. Il affirme que

De ese sacudimiento surgió el Ejército como partido político, armado para reemplazar a los viejos servidores civiles de la oligarquía; pero, al mismo tiempo, la conciencia social nacida del desastre penetra en sus filas. Por eso, frente a los jefes militares, que gobernaron para y por las grandes empresas mineras y que usaron sus armas en masa contra obreros y campesinos, surgieron las altas figuras de Busch, de Villaroel y de aquellos otros jefes y oficiales que han compartido la lucha popular¹⁶².

Mais la guerre mène aussi avec le MNR à la naissance et au « renforcement d'une contre-élite civile et militaire (intellectuels, enseignants, employés, jeunes officiers) devenant à terme capable d'abattre l'oligarchie des patrons miniers, soutenue par les *hacendados*, les importateurs et la majorité des officiers¹⁶³ ». La guerre du Chaco n'a pas formé des individus précis et sûrs mais a fomenté des

¹⁵⁸ Proverbe mexicain.

¹⁵⁹ SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, p. 75.

¹⁶⁰ KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, p. 275.

¹⁶¹ Citation de Edmundo Flores in ROBERT J. Alexander, *La revolución nacional boliviana*, La Paz: Dirección Nacional de Informaciones, 1961, p. 26.

¹⁶² FRONTAURA ARGANDOÑA Manuel, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶³ LAVAUD Jean-Pierre, *L'instabilité politique de l'Amérique latine, le cas de la Bolivie*, p. 21.

idéaux et des désirs de renouveau politique. Il n'en est pas sorti un mouvement coordonné et organisé, c'est-à-dire qu'aucun groupe n'en est revenu proposant d'abattre la structure même de l'État¹⁶⁴. De plus, la guerre se situe dans un moment historique conjoncturel où la transition a commencé plusieurs années auparavant, avec la crise du libéralisme. La guerre est donc surtout un révélateur transcendantal et décisif pour les événements historiques de 1952.

Pour finir, nous pouvons affirmer que la guerre du Chaco marque un tournant dans l'histoire bolivienne et éveille, voire réveille chez la plupart des anciens combattants, un sentiment d'appartenance à une nation et révèle au grand jour toutes les failles de la structure étatique¹⁶⁵. Ce moment historique d'effervescence sociale ne manque pas d'intéresser la majorité des intellectuels et des artistes. Ces derniers intègrent à leur manière ce changement d'époque et laissent eux aussi, une trace sur cette nouvelle page du grand livre de l'Histoire bolivienne.

¹⁶⁴ FRONTAURA ARGANDOÑA Manuel, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶⁵ SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, p. 302.

3. Chapitre 3 : La littérature d’hier à aujourd’hui, de l’ombre à la lumière ?

« *El pasado tiene que ser re-inventado a cada momento para que no se nos fosilice entre las manos*¹⁶⁶ »

3.1. La Bolivie et son lectorat.

Quand Evo Morales devient président en 2006, l’une de ces premières mesures est de mettre en place un vaste programme éducatif à échelle nationale, surnommé « Yo, sí puedo », qui a fait ses preuves à Cuba. Son objectif est de lutter contre l’analphabétisme qui atteint 14% en 2001¹⁶⁷. En deux ans, la Bolivie passe sous la barre des 4%, exigence de l’UNESCO, puis des 3%. La plupart des individus concernés sont des femmes de plus de quarante-cinq ans pour qui l’école n’a jamais été une option. Néanmoins, alors qu’au vingt unième siècle le taux d’alphabétisation n’a jamais été aussi haut, il est toujours difficile de susciter une appétence culturelle chez un citoyen bolivien lambda. A fortiori, la littérature a eu du mal et a toujours du mal à trouver sa place dans un pays, où à la fin du XX^e siècle, plus de 80% des Boliviens ne lisent que le journal¹⁶⁸. Alors, même aujourd’hui, si un auteur parvient à faire plus de cinq cents ventes de son livre, on peut le considérer comme une réussite et plus de 1000 ventes alors on peut le qualifier d’auteur à succès. C’est pourquoi, au XX^e et au XXI^e, il est très difficile de vivre de son métier d’écrivain.e. Personne n’arrive à en faire une carrière¹⁶⁹.

La plupart des auteurs décident de publier en dehors des frontières nationales comme Alcides Arguedas, Armando Chirveches, Abel Alarcón, Adolfo Costa du Rels, Augusto Guzmán, Luis Toro Ramallo, Alfredo Flores, Frontaura Argandona, Tristán Marof, Diomedes de Pereira, Augusto Céspedes, Anze Matienzo ou encore Óscar Cerruto. De plus la tendance est plutôt à acheter des auteurs internationaux que la presse recommande que des écrivains régionaux. Il est de bon ton de lire des romans classiques européens alors qu’au XX^e siècle la littérature bolivienne peine à émerger et à exister, certains spécialistes comme Ignacio Prudencio Bustillo remettent même en cause son existence. A partir des années trente, ce sont surtout des romans issus de la première guerre mondiale qui circulent en Bolivie. Mais c’est plutôt par méconnaissance et désinformation que les Boliviens ne lisent pas leur littérature. Néanmoins, les évènements malheureux du Chaco, la Révolution de 1952, puis la guérilla du Che en 1966 réveillent un intérêt relatif mais bien réel pour leurs productions¹⁷⁰.

¹⁶⁶ FUENTES Carlos, *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México: Fondo de cultura económica, 1997, p. 24.

¹⁶⁷ Datos Banco mundial.

¹⁶⁸ MESA GISBERT Carlos D, *La palabra y la trama: ensayos sobre literatura boliviana*, La Paz: Editorial Gisbert: Universidad católica boliviana, 2019, p. 144.

¹⁶⁹ FINOT Enrique, *Historia de la literatura boliviana*, México: D.F., Librería de Porrúa hermanos y compañía, 1943, p. 324.

¹⁷⁰ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Narradores bolivianos: antología*, Caracas: Monte Avila, 1969, p. 7.

Carlos D. Mesa Gisbert, historien, journaliste et ancien président développe cette interrogation dans son livre *Oficio de Coraje*. Entre réalisme et lucidité, il explique que l'univers artistique bolivien n'a jamais bénéficié de conditions optimales pour la création et la diffusion de ses œuvres. La Bolivie n'a pas su profiter des effets du boom latino-américain. Il affirme que, de manière générale, la qualité de ses œuvres n'est pas à la hauteur des nations voisines¹⁷¹. La Bolivie a surtout fomenté la lecture et la vente des ouvrages principaux en les incluant dans les programmes scolaires. Jusqu'à la fin du XX^e, un nombre très réduit d'œuvres circulait en Bolivie. Elles composent en tout une liste d'une trentaine de titres, dont certains écrits par le même auteur. Mesa Gisbert retranscrit et interprète dans son livre les résultats d'une enquête du journal *Última Hora* de 1983 dont l'objectif était de recenser les dix meilleurs romans boliviens. Il faut préciser un élément important : les quarante-sept individus interrogés dans le cadre de cette enquête sont tous écrivains, journalistes ou critiques littéraires, voire les trois à la fois. Cela conditionne très fortement les réponses données. Ils étaient libres de mentionner l'ouvrage qu'ils souhaitaient. 91 livres différents sont cités dont quelques recueils de nouvelles de 69 auteurs. Voici la liste des réponses données :

1. *Juan de la Rosa* (1909) Nataniel Aguirre
2. *Raza de Bronce* (1919) Alcides Arguedas
3. *La Chaskañawi* (1947) Carlos Medinaceli
4. *Los deshabitados* (1959) Marcelo Quiroga Santa Cruz
5. *Aluvión de fuego* (1935) Oscar Cerruto
6. *Metal del Diablo* (1946) Augusto Céspedes
7. *Matías el apóstol suplente* (1971) Julio de la Vega
8. *Manchay Puytu* (1977) Néstor Taboada Terán
9. *Felipe Delgado* (1979) Jaime Sáenz
10. *Tierras Hechizadas* (1932) Adolfo Costa du Rels

On peut remarquer que c'est le premier vrai roman national qui sort en premier. C'est dire l'importance octroyée aux figures traditionnelles. Le deuxième, *Raza de Bronce*, est celui qui, paradoxalement, a bénéficié le plus de conditions favorables à sa circulation. Tous les Boliviens ayant pu bénéficier de quelques années de scolarité connaissent le roman et ont eu l'obligation de le lire dans le cadre éducatif. Pourtant, *Raza de Bronce*, s'est trouvé au cœur des polémiques pendant plusieurs dizaines d'années.

On remarquera également que le premier roman écrit sur la Guerre du Chaco en Bolivie a fini cinquième. De même, bien que la guerre n'y figure que partiellement, *Felipe Delgado*, *Tierras hechizadas*, *Altiplano*, *La Sima fecunda* et *El Signo Escalonado* apparaissent dans les 23 premières

¹⁷¹ MESA GISBERT Carlos D., *Oficio de coraje: Néstor Taboada Terán, 50 años de literatura*, La Paz: Ed. Los Amigos del libro, 2000, p. 11.

mentions. Suivent ensuite quatre œuvres majeures de la génération du Chaco dans les 35 premières mentions : *Sangre de mestizos* (qui n'est pas un roman), *Repete*, *Prisionero de guerra* et *La Laguna H-3*. Même s'il s'agit de considérer ces résultats avec précaution, il semble assez évident que l'on puisse affirmer que la thématique chaquéenne intéresse toujours les auteurs et occupent une place considérable dans le panorama littéraire. Rappelons que le critère était qualitatif.

Plus globalement, nous pouvons observer que cette enquête met en avant la disproportion des livres publiés jusqu'en 1983. Deux tiers des œuvres citées ont été publiées entre 1929 et 1959.

En 2009, l'expérience est renouvelée par le même type d'académiciens. Plusieurs romans publiés plus tardivement se sont invités au classement mais Juan de la Rosa a conservé la première place. Nous pouvons y voir *Jonás y la ballena rosada*, *Tirinea* ou encore *El Otro gallo*. Il est intéressant de signaler une nouvelle fois la présence dans le sondage, d'*Aluvi3n de fuego* qui, malgré de nouvelles publications de qualité à la fin du XXe, a été redécouvert et valorisé par les nouveaux critiques.

3.2. À l'international

La brièveté de la page *wikipedia* à propos de la littérature bolivienne, qui reprend d'ailleurs les deux classements mentionnés ci-dessus, illustre malheureusement assez bien la place qu'elle occupe sur la scène internationale. La littérature du XXe n'a que très peu circulé et n'a bénéficié d'aucune caisse de résonance. Elle a peiné à apparaître dans les manuels ou les dictionnaires de littérature¹⁷². Sans compter les fautes d'orthographe récurrentes dans les noms ou les confusions. Plusieurs raisons expliquent ce constat : tout d'abord, il y a eu peu de livres publiés et peu de tirages, et ils étaient probablement trop orientés vers des problématiques locales pour un public européen. Mesa Gisbert affirme que la production existante ne circulait que très peu sur le territoire et que les pays voisins ont oublié, voire ignoré leur existence¹⁷³. Ensuite, la profusion d'œuvres argentines, péruviennes, chiliennes, équatoriennes, mexicaines et colombiennes à la suite du boom, a certainement éclipsé la littérature bolivienne. Enfin, les années de dictature ont réduit au silence une partie de la communauté artistique ou ont sans doute diminué drastiquement les initiatives locales.

Depuis la fin du XXe et le début du XXIe, la littérature bolivienne gagne petit à petit ses lettres de noblesse grâce à une nouvelle génération de jeunes écrivains¹⁷⁴, dont les œuvres plus universelles

¹⁷² La bibliographie théorique littéraire n'inclut que des ouvrages qui mentionnent le cas de la Bolivie mais la moitié d'entre eux seulement citent la génération du Chaco et quelques noms de romans significatifs (principalement des publications boliviennes ou andines). L'autre moitié ne mentionne soit qu'un deux ou trois noms et ne les différencient pas des livres des autres périodes, soit n'en mentionnent pas.

¹⁷³ MESA GISBERT Carlos D., *Oficio de coraje: Néstor Taboada Terán, 50 años de literatura*, p. 11.

¹⁷⁴ Citons par exemple : Edmundo Paz Soldán, Maximiliano Barrientos, Liliana Colanzi, Wilmer Urrelo, Rodrigo Hasbún, Sebastián Antezana, etc.

et plus ambitieuses sur le plan de la création, trouvent davantage d'échos. Par ailleurs, une partie de ces écrivains exercent une activité professionnelle à l'étranger et participent ainsi au rayonnement international de cette littérature, ce qui nous donne à penser que ce n'est que le début d'une dynamique plus large.

3.3. Les grandes figures intellectuelles et leur posture idéologique

Nous choisissons de nous limiter aux essayistes du début du XX^e qui ont eu un lien étroit avec la guerre du Chaco et qui ont impacté considérablement la constitution d'une littérature et d'une culture nationale. Ce sont tous des témoins des bouleversements de l'époque qui ont su les interpréter depuis leurs principes idéologiques ou leurs postures politiques. Nous explorons leurs essais mais ils ont, en général, plusieurs fonctions professionnelles : écrivains, critiques littéraires, polémistes, avocats ou journalistes. C'est à partir de leurs œuvres et des idées qu'ils y développent que les auteurs des années suivantes ont construit leur orientation idéologique. En effet, que ces derniers se placent à rebours ou favorablement face à ces théories, elles constituent la base et les références des courants de pensées en Bolivie. La littérature étant au début du XX^e un miroir plus ou moins déformant de la réalité et un espace public où développer sa pensée, ces précurseurs ont beaucoup influencé le roman. Alcides Arguedas a écrit le premier roman indigéniste, *Raza de bronce*, Jaime Mendoza le premier roman des mines, *En las tierras del Potosí*, et enfin, Carlos Medinaceli le premier roman métis, *La Chaskañawi*.

La nation blanche, enfin celle qui se croyait blanche au tout début du XX^e et qui avait les yeux tournés vers la mode occidentale, refuse de voir la majorité indigène présente. À la fin de l'époque libérale, face à cette crise d'identité, Alcides Arguedas et Jaime Mendoza proposent une vision régénérante, selon eux, de leur pays. Ces derniers ainsi que Franz Tamayo, Tristán Marof ou Carlos Medinaceli ont bien souvent vécu une expérience initiatique, comme un voyage ou une fonction de diplomate à l'étranger, qui constitue la genèse de leurs théories.

3.3.1. ¿Un pueblo enfermo? : un héritage idéologique résilient

Alcides Arguedas naît à La Paz en 1879 et meurt en 1946. La famille Arguedas, plutôt favorisée sur le plan économique, possède plusieurs grandes propriétés, ce qui lui permet de bien connaître la vie rurale et l'administration de biens et de personnes. Alcides Arguedas mène des études d'avocat avant de commencer à publier dans le journal *El Comercio*. Il part ensuite vivre plus de vingt ans¹⁷⁵ à Paris où ses écrits reçoivent un accueil favorable. L'Indien, comme protagoniste de la réalité nationale, est au cœur de son écriture. Malgré la polémique qui existe autour de son œuvre, il faut lui

¹⁷⁵ GUZMÁN Augusto, *Poetas y escritores de Bolivia*, La Paz: Los Amigos del Libro, 1975, p. 151.

reconnaître d'être l'un des rares écrivains et historiens reconnus en dehors des frontières nationales. Arguedas mène également une activité politique intense et parvient à prendre la tête du Parti Libéral dans les années trente. En 1909, il publie son essai *Pueblo enfermo*, qui le rend célèbre en Bolivie, si ce n'est partout dans le monde et dans les pays andins¹⁷⁶. Son livre interroge l'identité nationale bolivienne et remet fortement en question, voire dénigre, la valeur de l'élément indigène dans le pays dans la perspective d'une évolution en quête de progrès et d'homogénéité. Dans la lignée des théories positivistes et indigénistes qui ne misent que sur l'acculturation et l'intégration forcée des populations autochtones, *Pueblo enfermo* est une longue diatribe agressive qui accuse et dénonce tous les maux dont souffre cette nation malade que serait la Bolivie. Il y décrit avec pessimisme comment la nature et la psychologie de la « race » indienne empêche tout espoir de progrès et toute construction d'un caractère national ambitieux et solide. Pour ce faire, il présente une image ultra caricaturée, négative et sarcastique des trois « races » composant le peuple bolivien, le blanc, le métis et l'Indien. Ce dernier est une « race » opprimée et condamnée, le blanc est arrogant et despote et enfin le métis un mélange des deux. « Arguedas presenta un panorama tan sombrío de la realidad social boliviana que, según puede deducirse, los conflictos del indígena, como los del país, parecen no tener solución a nivel general¹⁷⁷. » En effet, il explique que les Indiens maltraitent leur femme, qu'ils sont polygames et qu'ils n'ont pas d'utilité dans la société, à l'instar des animaux¹⁷⁸. Ils seraient des « poids morts¹⁷⁹ ». L'Indien n'épargnerait pas non plus ses enfants qui sont envoyés à l'âge de deux ans au travail. Sa vie intellectuelle ne serait composée que de superstitions, de mensonges, de tromperie et de trahison. La consommation d'alcool serait permanente.

Quand il reprend plus tard *Pueblo enfermo* dans l'optique d'une nouvelle publication, il y affirme que les soldats indiens se sont laissés faire prisonniers pendant la guerre car ils étaient lâches : « Y fue el indio, el pobre indio, el paria, el explotado, el que nunca pide nada para sí, quien soportó, hasta el último, casi todo el peso de la campaña¹⁸⁰ ».

Enfin, en plus d'affirmer qu'il n'existe pas de littérature nationale, Alcides Arguedas reproche à l'analphabétisme général des masses et l'ignorance des alphabètes de rendre stérile toute tentative de labeur intellectuelle. Il fait ainsi appel aux poètes, penseurs et écrivains pour qu'ils « se impongan sobre los demás, se mezclen a los movimientos de efervescencia política, den su opinión, quién, si posible, pero sin apasionarse por los hombres y menos luchar por los caudillos¹⁸¹ ».

¹⁷⁶ SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, p. 92.

¹⁷⁷ GÁLVEZ ACERO Marina, *La Novela hispano-americana hasta 1940*, Madrid: Taurus, 1991, p. 168.

¹⁷⁸ ARGUEDAS Alcides, *Pueblo enfermo*, Barcelona: Vda. de Luis Tasso, 1909, p. 34.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 235.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸¹ ARGUEDAS Alcides, *Pueblo enfermo*, p. 370.

À défaut de donner de véritables clefs de compréhension sur les problématiques sociales en Bolivie, l'essai d'Arguedas a le mérite de faire connaître certaines réalités. Il provoque également de vives réactions chez d'autres intellectuels qui permettent de mettre au centre de la table les thèmes sociaux, et ce pendant plusieurs décennies.

La littérature est également un instrument idéologique précieux pour Arguedas qui lui permet de développer ses théories à travers le parcours de différents personnages. C'est le premier écrivain bolivien qui part du thème indien pour construire un récit sur le sujet national. Il publie d'abord *Pisagua* en 1903 puis *Wata-Wara* l'année suivante dans lesquels il démontre sa grande connaissance historique et culturelle des peuples indigènes. *Wata-Wara* constitue la base de son roman le plus célèbre publié en 1919 *Raza de bronce*. Malgré la fraîcheur et le ton coloré de ses textes, les premières années, le public lettré ignore globalement l'écrivain¹⁸².

Raza de Bronce raconte l'histoire d'amour entre un pêcheur et une bergère dans un petit village aymara près du lac Titicaca. En arrière-fond, on y décrit les conditions inhumaines dans lesquelles sont exploités les Indiens par les propriétaires terriens et le sentiment de toute puissance qui anime ces derniers vis-à-vis de leurs sujets et surtout des femmes. Ce roman thèse « participe bien au contraire d'un mouvement de pensée plus général au même titre que les études sociologiques ou les essais théoriques, genres florissants de l'époque¹⁸³ », phénomène de prise de conscience nationale et de recherche d'identité à travers la littérature.

En plus de celle des naturalistes français, le roman reçoit l'influence de Flaubert, Balzac, Stendhal et de Le Bon. La dimension tellurique chez Arguedas est indéniable, la géographie comme le lac, a une force incroyable à laquelle l'homme est intimement lié. Que cela soit conscient ou inconscient, Arguedas influence fortement le pays. Il continue de faire couler de l'encre dans les ouvrages contemporains :

Este Arguedas miró el mundo andino desde la óptica del hacendado, con la influencia magnífica del estilizado modernismo en la forma (algunas de sus páginas son de una belleza sobrecogedora, a pesar de sus críticos que dicen que en general escribía con bastantes defectos) y con la carga ideológica de quien mira desde fuera una realidad que lo lacera¹⁸⁴.

Si la polémique est si grande autour d'Arguedas, c'est surtout dû au décalage entre ses théories développées dans *Pueblo enfermo* et la réalité décrite dans *Raza de bronce*. Ses contradictions, appelées fissures discursives par María Ximena Postigo¹⁸⁵ surgissent dans l'ambiguïté entre son

¹⁸² SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, p. 91.

¹⁸³ FISBACH Erich, *La figure de l'indien : une problématique du roman bolivien du 20^e siècle*, Thèse de doctorat dirigée par Jeanine Potelet, Université Paris X Nanterre, 1989, p. 217.

¹⁸⁴ MESA GISBERT Carlos D, *La palabra y la trama: ensayos sobre literatura boliviana*, La Paz: Editorial Gisbert: Universidad católica boliviana, 2019, p. 82.

¹⁸⁵ MUÑOZ Willy O., *Territorios, razas y etnias en la novela boliviana (1904-1952)*, Cochabamba: Grupo Editorial Kipus, 2016, p. 21.

discours idéologique développé dans l'essai et celui du récit où le romancier prend la défense de l'Indien et s'apitoie sur son sort. La déconstruction des blancs, métis et Indiens dans *Pueblo enfermo* et *Raza de Bronce* et son irrationalité viennent se briser sur l'évidente nostalgie des rébellions indiennes dans les dernières pages de son roman¹⁸⁶. Mesa Gisbert ajoute même dans son livre que ce n'est pas un roman raciste et que le synopsis pourrait être un film de Sanjinés¹⁸⁷. Enfin, il affirme qu'Alcides Arguedas, en dépit de ses contradictions, est le pionnier véritable de la littérature indigéniste en Amérique¹⁸⁸. Il convient de comprendre et de connaître les enjeux et les contradictions des théories d'Arguedas pour observer à quel point certaines d'entre elles font de la résistance dans la littérature de la guerre du Chaco, voire beaucoup d'œuvres de la première moitié du XX^e siècle.

Terminons par démentir la crainte qu'Arguedas ressent après la guerre du Chaco, celle qu'elle soit passée sous silence et qu'on doive « echar sobre ese inmenso y polvoroso osario del Chaco el inmenso y piadoso sudario del olvido¹⁸⁹ ».

3.3.2. Jaime Mendoza

Jaime Mendoza, médecin et poète, de la même génération qu'Alcides Arguedas, naît à Sucre en 1874 et meurt en 1939. Il diversifie ses activités entre des projets sociaux et intellectuels. Il se consacre à des études sociales afin d'orienter la pensée et la volonté nationale vers un projet d'articulation interne et faire en sorte que le pays sorte de son enfermement géographique.

Tout jeune médecin, il s'engage comme chirurgien pendant la guerre de l'Acre. Il demandera plusieurs fois la fin des hostilités dans le Chaco et se réclamera du fameux « pisar fuerte en Chaco » dont le sens à l'origine avait plutôt une dimension civilisatrice et technologique mais qui a été repris sur le compte militaire¹⁹⁰. Dans son livre *La Ruta Atlántica* dont il fait mention dans son œuvre la plus célèbre, *El macizo boliviano*, Mendoza recommande déjà avec anticipation de ne pas se lancer dans une guerre avec le Paraguay car

los dos pueblos bolivianos y paraguayos, unidos por la tradición, por la geografía y por sus comunes intereses, deben ser buenos amigos. El río paraguayo no debe dividirnos, sino más bien unirnos. Y el Chaco, en lugar de ser en el futuro el teatro de una guerra estúpida, debe ser el nexa áureo entre Bolivia y Paraguay¹⁹¹.

À l'origine du courant philosophique appelé « mystique de la terre », Mendoza s'interroge sur la problématique indigène et la question de son environnement naturel dans l'espace andin. Publié en

¹⁸⁶ MESA GISBERT Carlos D, *La palabra y la trama: ensayos sobre literatura boliviana*, La Paz: Editorial Gisbert: Universidad católica boliviana, 2019, p. 57.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 86

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 100.

¹⁸⁹ ARGUEDAS Alcides, *Pueblo enfermo*, p. 411.

¹⁹⁰ GUZMÁN Augusto, *Poetas y escritores de Bolivia*, La Paz: Los Amigos del Libro, 1975, p. 136.

¹⁹¹ MENDOZA Jaime, *El macizo boliviano* (1935), La Paz: Editorial Don Bosco, 1972, p. 152.

1925, *El factor geográfico en la nacionalidad boliviana* décrit la géographie bolivienne et comment ses défauts et ses qualités ont affecté le cours de l'Histoire nationale. Dix ans plus tard, dans *El macizo boliviano*, Mendoza continue d'approfondir les courants géographistes et positivistes qui partent du principe que l'environnement naturel explique les phénomènes sociaux. C'est-à-dire qu'il explore comment la cordillère et ses plateaux ont influencé des aspects sociologiques, psychologiques ou ethnographiques en Bolivie. Le massif andin joue, selon lui, sur la formation du concept de nationalité. Néanmoins, à la différence d'Arguedas, il opte pour une étude plus objective de l'Indien et son milieu naturel. Cela veut aussi dire que son point de vue est plus positif, plus optimiste que celui d'Arguedas. Par exemple, alors que ce dernier dénigre la manie des Indiens de travailler en mastiquant systématiquement des feuilles de coca, Mendoza, quant à lui, vante ses bénéfices : physique, moral et intellectuel¹⁹². C'est pourquoi, Mendoza a à cœur de lutter pour une meilleure distribution des terres et des richesses naturelles, afin d'évincer les conséquences de la complexité géographique.

Jaime Mendoza exprime également ses théories à travers la fiction en publiant *Páginas Bárbaras* qui traite des rouages de l'industrie du caoutchouc dans les tropiques et les mécanismes d'exploitation. Son roman le plus célèbre, *En las tierras del Potosí* de 1911, à travers le personnage de Martín, dépeint la misère et la souffrance dans lesquelles vivent et travaillent les mineurs. Le roman n'a pas vocation à apporter des mesures et des solutions concrètes mais plutôt à visibiliser ces acteurs de l'économie, faire un constat de leur situation et dénoncer des pratiques barbares datant de la période coloniale. Les deux romans ne font pas consensus quant à leur qualité littéraire mais les critiques sont unanimes sur la nécessité et l'urgence d'une littérature réaliste qui se fasse le signal d'alarme de la détresse des mineurs, des travailleurs et de toute la main d'œuvre bolivienne.

3.3.3. Franz Tamayo

Née en 1879 à La Paz et morte en 1956, Franz Tamayo est un politicien, un poète et un intellectuel bolivien. Venant d'une famille plutôt privilégiée, il fait des études de langues puis part vivre plusieurs années en Europe. Il fonde le Parti Radical en 1911 et candidate plusieurs fois pour la présidence du pays bien qu'il critique les personnages de pouvoir tout au long de sa carrière. Il s'oppose publiquement à Arguedas et à Céspedes. Tamayo publie en 1910 dans *El Diario* de La Paz plusieurs articles qui constitueront la version finale de son essai *Creación de la pedagogía nacional*. À l'époque, les éditoriaux passent inaperçus dans la presse. Ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard que ses idées sont reprises par les jeunes et deviennent l'un des sujets principaux de conversations

¹⁹² *Ibid.*, p. 72.

dans les cercles politiques et philosophiques. L'interprétation de son livre prend une direction nationaliste et ultra indigéniste qui n'était pas forcément l'idée que l'auteur en avait¹⁹³.

En 45 chapitres provenant des 55 articles publiés dans le journal, Tamayo s'efforce de proposer une plaidoirie convaincante de l'indigénisme, du nationalisme et du volontarisme et critique férocement les théories positivistes et le libéralisme. Certains arguments considérés comme précurseurs des idées du fascisme, seront reprises par le MNR¹⁹⁴. L'objectif est d'instaurer un caractère national avec à sa base, l'Indien qui est, selon lui, le véritable dépositaire de l'énergie nationale¹⁹⁵ : « nuestro fondo étnico es un crisol donde se ha fundido diversas humanidades¹⁹⁶ ».

Pour ce faire, Tamayo cherche à démontrer que l'éducation et non l'instruction, est la clef de voûte de ce projet. L'élément au cœur de ce dernier étant l'écolier¹⁹⁷. Son raisonnement a la vertu de remettre profondément en question le système éducatif du début du XX^e, archaïque, excluant et inadapté pour la majorité des élèves mais il est difficile de tirer des conclusions définitives de ces affirmations car ces dernières sont sans cesse en contradiction. En effet, il reproche un système éducatif qui copie servilement un modèle européen : « se ha creído que la pedagogía debía irse a estudiar a Europa para aplicarla después a Bolivia »¹⁹⁸ alors que lui-même a étudié dans des écoles privées et a voyagé en Europe. Il rejette les théories européennes puisque chaque pays a sa psychologie mais, plus loin, veut faire venir des pédagogues savants européens et réclame des enseignants boliviens qui connaissent leur sujet, éduqués en Europe et pense nécessaire d'étudier les effets de l'imitation en matière éducative¹⁹⁹. Dans son livre, Tamayo critique Alcides Arguedas et tous ceux qui utilisent les lieux communs pour décrire les Boliviens. Il affirme que la géographie est un prétexte dans la justification de la formation nationale en s'opposant à Mendoza. A l'inverse d'Arguedas, il dresse un portrait élogieux du métis et de l'Indien et prend sa défense : « ¿Qué hace el indio por el estado? Todo. ¿Qué hace el estado por el indio? ¡Nada²⁰⁰! ». Mais en même temps, il continue de pérorer sur son manque d'intelligence et sur la nécessité de le former sans pour autant le faire ressembler aux blancs : « la unidad social reside, entonces, no en la raza sino en la psicología del carácter nacional indígena²⁰¹ ». Il part du postulat que les Indiens n'ont qu'une intelligence, mais pratique, ce qui est également une forme de racisme²⁰² : « el indio cuyo rango de inteligencia es,

¹⁹³ SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, p. 95.

¹⁹⁴ ZAYAS DE LIMA Perla, *La novela indigenista boliviana de 1910-1960*, Buenos Aires: Carra, 1985, p. 32.

¹⁹⁵ FISBACH Erich, *La figure de l'indien : une problématique du roman bolivien du 20^e siècle*, p. 53.

¹⁹⁶ TAMAYO Franz, *Creación de la pedagogía nacional (1910)*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 42.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹⁹⁹ GÓMEZ-MARTÍNEZ José Luis, « La Generación del Chaco y la toma de conciencia de la realidad boliviana. », *Cuadernos Americanos* 8, 1988, 43-73.

²⁰⁰ TAMAYO Franz, *Creación de la pedagogía nacional (1910)*, p. 71.

²⁰¹ SALMÓN Josefa, *El espejo indígena: el discurso indigenista en Bolivia, 1900-1956*. Plural Editores, 2013, p. 42.

²⁰² MESA GISBERT Carlos D, *La palabra y la trama: ensayos sobre literatura boliviana*, p. 57

según él, muy limitado con muy poca capacidad de abstracción y de reflexión, tiene en cambio características de tenacidad, decisión y calidad en la repetición²⁰³ ». Tout compte fait, sa posture, bien que plus positive et valorisante que celle d'Arguedas et plus sociale que Mendoza car il insiste sur la reconsidération sociale de l'Indien, reste radicale et manichéenne et continue de miser sur la primauté de la virilité, la force et l'exaltation des vertus nationales²⁰⁴.

Enfin, considéré comme l'un des représentants du modernisme en Bolivie²⁰⁵, Tamayo écrit également de la poésie, des chants et de la tragédie lyrique mais reste globalement éloigné des cercles littéraires de l'époque.

3.3.4. **Tristán Marof**

De son vrai nom Gustavo Adolfo Navarro, ce journaliste, politicien, essayiste et diplomate, naît à Sucre en 1898 et meurt en 1979. D'origine plutôt modeste, Marof a l'occasion de partir prendre la direction du consulat du Havre. Cette fonction lui permet de rester huit ans en Europe et de faire connaissance avec les cercles littéraires et philosophiques de gauche pendant l'après-guerre. Il se lie d'amitié, entre autres, avec Barbusse qui influencera fortement son antimilitarisme. Néanmoins, ses orientations politiques deviennent au bout d'un moment, incompatibles avec sa fonction diplomatique.

Marof ne se considère pas comme un communiste mais plutôt comme un trotskiste et partage ses théories avec José Aguirre Gainsborg²⁰⁶. Il milite toute sa vie pour une réforme socialiste qui libère les Indiens et une réforme étatique qui conduirait à un État qu'il qualifie de communiste incaïque²⁰⁷. Fervent soutien de la cause indigène, il sera d'ailleurs le premier à s'opposer à Arguedas, il devient un leader d'envergure nationale grâce à son slogan « tierras al indio, minas al Estado » dans son livre *La justicia del inca*. Pour Marof, le changement doit passer par la nationalisation des ressources naturelles et le monopole du commerce extérieur²⁰⁸. La nation ne peut fonctionner sans une véritable libération de l'Indien et la redistribution des terres usurpées. L'Indien, décrit comme socialiste et collectiviste par essence, serait donc pour Marof, une base solide pour former la future société bolivienne. Et ce serait aux révolutionnaires de faire d'eux une « vanguardia, vincularlos con los mineros y los estudiantes ». Il publie en Belgique en 1926 son essai *La justicia del inca* qui sera comparé à celui de José Carlos Mariátegui, à travers son souci d'interpréter la réalité bolivienne et sa recherche utopique d'une société incaïque.

²⁰³ *Ibid.*, p. 103.

²⁰⁴ CHARTRAIN François, « Causes de la guerre du Chaco. Éléments de jugement. », p. 111.

²⁰⁵ FISBACH Erich, *La figure de l'indien : une problématique du roman bolivien du 20^e siècle*, p. 43.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 115.

²⁰⁷ SALMÓN Josefa, *El espejo indígena: el discurso indigenista en Bolivia, 1900-1956*, p. 50.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 102.

En 1932, il forme un groupe en Argentine, le Groupe Révolutionnaire Túpac Amaru qui affiche clairement une posture anti-belliqueuse et insiste sur la nécessité de s'unir pour créer le premier gouvernement socialiste en Amérique²⁰⁹.

Sa deuxième œuvre majeure, *La tragedia del altiplano*, republiée en 1934 à l'occasion de la Guerre du Chaco, dans laquelle il revient sur la période coloniale et ses divisions sociales, influence fortement les idées anti-impérialistes de l'époque. Il critique la période libérale et les grands propriétaires terriens et explique que la conscience d'une masse prolétaire ne se forme qu'à partir des années vingt, à l'apogée des industries minières. Dans cette nouvelle version, un long chapitre est consacré à la guerre. Il reproche au président Salamanca d'avoir voulu guérir la crise par une autre crise, qui coûtera la vie à des dizaines de milliers de Boliviens. Les militaires de profession, la presse et ceux ayant profité des échanges commerciaux avec les entreprises étrangères sont critiqués. C'est de ce livre qu'est tirée cette célèbre citation :

La Guerra del Chaco es la liquidación de la Bolivia vieja, feudal y caciquista, siempre que haya coraje y decisión en los soldados, estudiantes y obreros: siempre que una vanguardia proletaria, preparada y enérgica surja en medio del dolor y la sangre²¹⁰.

Après la guerre du Chaco, Marof revient en Bolivie. D'aucun espère que son retour déclenche un début de révolution sociale. Néanmoins, Marof consacra son énergie à se déchirer avec Aguirre Gainsborg à propos du style jupitérien et trop personnel de la direction du Parti Ouvrier Révolutionnaire²¹¹. Cependant, ses essais marqueront de façon durable le panorama politique et intellectuel de l'après-guerre bolivien.

3.3.5. Carlos Medinaceli

Né en 1898 à Sucre et mort en 1949, Carlos Medinaceli est professeur, romancier, essayiste et critique littéraire. Plutôt connu pour son approche littéraire et ses connaissances variées sur les domaines culturels et intellectuels boliviens, il donne aux artistes et aux critiques un espace où s'exprimer grâce à la revue *Gesta Bárbara*. Haut connaisseur des courants littéraires indigénistes, il compile en 1928 dans *Estudios críticos* et dans *La educación del gusto estético* de 1942 l'ensemble de ses articles consacrés à la production littéraire nationale. Le roman bolivien possède selon lui une grande lacune, celle de ne pas s'intéresser profondément et intensément à l'homme dans son individualité²¹².

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 116.

²¹⁰ MAROF Tristán, *La tragedia del Altiplano, Proyecto Ensayo Hispánico*, p. 119.

²¹¹ SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, p. 118.

²¹² FISBACH Erich, *La figure de l'indien : une problématique du roman bolivien du 20^e siècle*, p. 236.

Publié en 1945, *La Chaskañawi*, le premier roman *cholo* de Bolivie raconte les histoires d'amour d'Adolfo, pris entre deux femmes de classes sociales différentes et surtout deux mondes opposés, celui de Julia la bourgeoise et celui de Claudina, joyeux, où règnent l'alcool et la fête. Empreint de *costumbrismo*, le roman de Medinaceli dépeint l'une des plus grandes fractures sociales du pays presque comme une étude sociologique. Écrivain le plus lu du pays, une version cinématographique de son roman remplira même des salles entières. Son roman fera partie des lectures obligatoires dans les programmes éducatifs et sa dimension populaire et nationaliste posera les bases de la critique sociale dans la communauté imaginaire bolivienne.

Enfin, l'échec du Chaco signifie pour Medinaceli, la fin de la « race » et de l'oligarchie blanche. Mais, de nature pessimiste, il ressent personnellement l'humiliation et la souffrance de la catastrophe nationale car pour lui : « el yo individual fracasa donde no se realiza el yo nacional²¹³ ».

3.4. Deuxième moitié du XX^e siècle

3.4.1. 1952 : un silence assourdissant

Alors qu'une centaine de romans et de nouvelles sont publiés après la guerre, dominés comme nous l'avons souligné, par un esprit de contestation sociale, il ne se produit pas du tout la même dynamique après la révolution. Rappelons que la révolution de 1952 conduite par le MNR représente pour beaucoup l'espoir d'une vie plus juste et plus digne. Il est également bien connu que les grandes révolutions dans le monde ont inspiré quantité de livres de fiction (en France, au Mexique avec Fernando del Paso, en Russie avec Boris Pasternak et Tolstoï...). Nous développerons plus loin la relation entre une œuvre et la réalité sociale qui la génère mais il va de soi que son importance est considérable. Pourtant, la révolution de Paz Estenssoro ne crée pas de rupture thématique dans le panorama littéraire, dans le sens où elle n'invoque pas de changements perceptibles dans ce dernier. Les spécialistes sont unanimes pour dire qu'on ne peut pas parler de narration de la révolution. Elle ne marque ni la fin ni le début d'un processus mais permet tout de même une vision de l'homme et de la réalité plus fine et plus complexe. Cependant, beaucoup d'espoirs reposaient sur ce renversement politique et, de fait, les revendications sont entendues et certains idéaux agricoles s'accomplissent. La nation s'uniforme autour d'un seul modèle, en réalité, celui du métis, puisque « La literatura, la historiografía, la arqueología, la música, la plástica, la recuperación de nuestra cultura, pasaron por el filtro de lo mestizo²¹⁴ ». Et ces auteurs blancs ou métis, qui jusque-là trouvaient dans le sujet prolétaire, indien ou paysan, un argument fertile et propice à une romanesque pathétique,

²¹³ René Zavaleta Mercado cité in FISBACH Erich, *La figure de l'indien : une problématique du roman bolivien du 20^e siècle*, p. 112.

²¹⁴ MESA GIBBERT Carlos D, *La palabra y la trama: ensayos sobre literatura boliviana*, p. 58.

voient leur source d'inspiration se tarir. Trois autres explications sont possibles. La première repose sur la frustration globale que l'expérience de 1952 génère. En effet, si ses répercussions n'ont pas permis un processus créatif harmonieux capable de dépeindre et d'analyser son sens profond c'est surtout que « se consideró como una revolución inconclusa²¹⁵ ». Le deuxième argument de nature historique également serait le suivant : en 1964, le nouveau cycle de vingt années de dictature militaire pratiquant censure et répression, ne constitue sans doute pas pour les auteurs un contexte idéal, politique et idéologique pour revenir en détail, même par les sentiers détournés de la fiction, sur des réformes que les gouvernements suivants tentent d'étouffer :

en un Estado – como el del 52 – que se reduce a su núcleo dictatorial en la medida que elimina una a una todas las mediaciones con la sociedad civil, es consecuente que un discurso como el literario transcurra sin mayor efecto o al simple servicio del sistema²¹⁶.

Enfin, les nouveaux romanciers, héritiers du boom latino-américain des années 1970 étaient très jeunes dans les premières années de la révolution alors que la génération précédente qui est allée à la guerre, préparent plus ou moins la révolution par l'expression de leurs opinions dans l'espace littéraire²¹⁷.

Toutes ces raisons empêchent donc la révolution d'avoir sa littérature et son grand roman. Quelques nouvelles et des poèmes existent néanmoins, et des romans sur la révolution ont été publiés plus tard. Par exemple, Fernando Medina Ferrada gagne en 1975 le Prix des Amériques pour son roman de 1972 *Los muertos están cada día más indóciles* et Verónica Ormachea remporte la première mention du Prix National du Roman 2006 avec *Los ingenuos*, une histoire amoureuse, tragique, qui se déroule pendant la révolution. Citons également deux autres productions féminines *Hijo de opa* de 1977 de Gaby Vallejo, *La Flor de "La Candelaria"* de 1990 de Giancarla Zabalaga de Quiroga. « Todas estas novelas cuestionan, redefinen o visibilizan la Revolución del 52 y expresan una crítica y un cuestionamiento sobre la construcción del proyecto nacional como parte de un nacionalismo patriarcal²¹⁸ ». Mesa Gisbert estime quant à lui, que le roman de la révolution n'arrive qu'en 2015 avec *Catre de fierro* de Spedding²¹⁹.

Seules quelques nouvelles, des poèmes révolutionnaires et des passages succincts de romans traitent directement de l'évènement. Par ailleurs, l'espace artistique vide laissé par la révolution donne

²¹⁵ *Ibid.*, p. 145.

²¹⁶ ANTEZANA JUÁREZ Luis H., *Literatura boliviana: límites y alcances*, In: Cahiers du monde hispanique et luso brésilien, n°44, 1985, Numéro consacré à la Bolivie, p. 131.

²¹⁷ MESA GISBERT Carlos D, *La palabra y la trama: ensayos sobre literatura boliviana*, p. 143.

²¹⁸ DÍAZ ROMERO PAZ María Vania V., *La revolución de 1952 en la novela boliviana contemporánea escrita por mujeres*, University of Oregon Department of Romance Languages. 2016, p. 1. Ce travail d'analyse revenant en détails sur les trois œuvres féminines citées en amont mérite d'être signalé tant les productions littéraires de mains de femmes sont rares.

²¹⁹ MESA GISBERT Carlos D, *La palabra y la trama: ensayos sobre literatura boliviana*, p. 147.

paradoxalement aux auteurs la possibilité de faire table rase des modalités linguistiques formelles voire archaïques.

Cependant, c'est sur le plan de la réflexion théorique que ce phénomène de masse permet un début de renouvellement. Nous pourrions dire que, si l'essai est un genre littéraire, alors il est la manifestation de 1952 compte tenu de la qualité et la prolifération de ces œuvres comme *El presidente colgado* d'Augusto Céspedes, *Nacionalismo y Coloniaje* de Carlos Montenegro, *Réquiem para una república* de Sergio Almaraz ou *La formación de la conciencia nacional* de René Zavaleta Mercado.

3.4.2. 1959 : entre rupture et continuité

Mesa Gisbert, Antezana, Sanjinés et Finot s'accordent pour associer le début du nouveau roman bolivien à la publication de *Los deshabitados* en 1959 qui marquerait un renouveau de la fiction. Le processus évolutif qui se produit entre le régionalisme et le nouveau roman est néanmoins très progressif à partir de la révolution et les périodes sont loin d'être étanches entre elles. On assiste donc à une mutation de la fiction indigéniste qui perd une partie de ses effets et de ses caractéristiques sous la réforme agraire²²⁰. Jesús Lara met plus ou moins fin à ce cycle naturaliste en le concluant par sa trilogie révolutionnaire sur la réforme agraire : *Yamarninchij* (1959), *Sinchikay* (1962) et *Llalliypacha* (1965). Quant à Magdalena González Almada et Augusto Guzmán, ils considèrent que le premier roman à proposer une vision novatrice de l'Indien s'intitule *Felipe Delgado*²²¹.

Néanmoins, dans les années 1950, l'attitude des romanciers se libère petit à petit de la charge idéologique qui s'imposait antérieurement bien que les événements historiques « n'ont cependant pas véritablement écarté le roman bolivien de ses orientations originelles, à savoir celles que lui conférait une fonction sociale et dénonciatrice clairement affirmée²²² ». Ce sont d'abord les composantes du personnage qui évoluent. Il prend de l'autonomie, perd certaines de ses caractéristiques raciales et devient un peu plus imprévisible. Ensuite,

un semblable glissement se produit en ce qui concerne le cadre de l'action, car, comme l'a noté Luis Antezana, la ville tend à devenir un lieu romanesque privilégié, favorisant ainsi les destinées individuelles, et non plus collectives²²³.

En effet, la fiction urbaine prend de l'ampleur dans les années 1970. Mais en amont de cette période, se produisent, comme déjà souligné, une rénovation de l'écriture et la guérilla du Che qui vient à nouveau bousculer le contexte de production et donc le contexte diégétique.

²²⁰ SANJINÉS C. Javier, *Tendencias actuales en la literatura boliviana*, Minneapolis : Institute for the study of ideologies and literature ; Valencia : Instituto de cine y radio-television, 1985, p. 34.

²²¹ GUZMÁN Augusto, *Panorama de la literatura boliviana del siglo XX*, La Paz, los Amigos del Libro, 1967, p. 91.

²²² FISBACH Erich, *La figure de l'indien : une problématique du roman bolivien du 20^e siècle*, p. 302.

²²³ *Ibid.*, p. 375.

À l’instar de *Los deshabitados*, qui donne le ton du changement de thème dans la littérature²²⁴ en mettant en place de l’atemporalité et de la subjectivité, *Cerco de penumbras* (1958) présente aussi des symptômes d’un changement romanesque²²⁵. Ces œuvres initient un cycle qualifié par les spécialistes de « nouveau roman » ou de « nouveau réalisme²²⁶ ». Dans ces œuvres, on y abandonne la simple transcription du réel pour chercher à travailler la création et l’autonomie artistique, quitte à flirter avec le genre fantastique.

D’autres auteurs s’engagent dans le sillon tracé par Santa Cruz et Cerruto en participant aussi d’une nouvelle manière de faire de la littérature universelle et dont voici quelques noms : Jaime Sáenz (*Felipe Delgado* 1979), Julio de la Vega (*Matías, el apóstol suplente* 1971), Jesús Urzagasti (*Tirinea* 1969), Adolfo Cáceres Romero (*La mansión de los elegidos* 1973), Renato Prada Oropeza (*Los fundadores del alba* 1969), Raúl Teixidó (*Los habitantes del alba* 1969), ou Gastón Suárez qui, au théâtre comme dans les nouvelles, abandonne les stéréotypes en vigueur en Bolivie pour traiter plus en profondeur la conscience de ses personnages. Nous voyons bien dans les dates la synchronicité des artistes à évoluer sur le plan normatif. D’autres romanciers comme Néstor Taboada Terán sont assez représentatifs de l’évolution littéraire en proposant un retour dans l’histoire coloniale avec *Manchay Puytu, el amor que quiso ocultar Dios* (1977) ou encore *No disparen contra el Papá* (1989) qui se déroule pendant la guerre froide.

Sur le plan thématique, à l’image des romans historiques de Néstor Taboada Terán, les auteurs choisissent de situer leur contexte diégétique dans des milieux différents de ceux régulièrement proposés par les écrivains de la première moitié du XX^e siècle. Conséquence de l’exode rural qui s’accélère après la révolution, on trouve de plus en plus de romans urbains qui suivent des personnages soit de milieu privilégié ou bourgeois, soit de milieu modeste qui partent chercher du travail en ville. C’est souvent La Paz et sa physionomie atypique composée essentiellement de pentes et de montées qui est représentée. Citons les œuvres d’Oscar Uzín Fernández *El ocaso de Orión* de 1972 et *La oscuridad radiante* de 1976, celle déjà citée d’Adolfo Cáceres Romero *La mansión de los elegidos* de 1970 qui écrit également *Las víctimas* en 1978.

La capitale andine bolivienne trouve sa plus belle illustration dans *Felipe Delgado* de Jaime Saenz, son œuvre magistrale aux relents autobiographiques. Il brosse le portrait du personnage de l’*aparapita*, le porteur, surnommé l’urbainien²²⁷ comme une métaphore de la ville et de ses

²²⁴ GONZÁLEZ ALMADA Magdalena, *Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea 2000-2010*, 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017, p. 11.

²²⁵ SANJINÉS C. Javier, *Tendencias actuales en la literatura boliviana*, p. 29.

²²⁶ MESA GISBERT Carlos D, *La palabra y la trama: ensayos sobre literatura boliviana*, p. 142.

²²⁷ MESA GISBERT Carlos D, *La palabra y la trama: ensayos sobre literatura boliviana*, p. 57. *Urbainiano* est l’expression originale en espagnol

nouveaux habitants périphériques, fruits de l'exode rural. À travers le protagoniste vacillant entre alcool et hallucinations, à la poursuite d'un sens à donner à sa vie mais également à travers tous les personnages nocturnes et marginaux, l'auteur dépeint le camaïeu de la personnalité de la ville. Célèbre en Bolivie pour certaines scènes dont celle par exemple, où Felipe Delgado boit l'eau de l'Océan Pacifique dans une bouteille, cette eau représentant métaphoriquement l'accès à la mer perdu depuis un siècle, il est le roman de La Paz par excellence. Les autres récits de Jaime Saenz ne sont pas en reste car il situe également l'intrigue de *Los papeles de Narciso Lima Achá* à La Paz, quoiqu'un peu plus tard en 1991.

En 1967 après plusieurs années de guérilla, la mort du Che Guevara déclenche une réaction et une indignation sur le plan international mais aussi en Bolivie, touchée directement par l'évènement. En effet, l'Argentin est une figure mythique mondiale et ses idées ainsi que son image dépassent largement l'homme qu'il était. La prise de conscience que son combat suscite fait passer au second plan les analyses et les réflexions autour de la révolution de 1952. Comme la Guerre du Chaco, la guérilla marque toute une génération et donne lieu à une réponse tardive des évènements révolutionnaires, ce qui se traduit de façon conséquente dans la fiction bolivienne. Certaines œuvres sont parmi les plus célèbres dans la littérature contemporaine comme²²⁸ : *Los fundadores del Alba* de Renato Prada Oropeza, *Ñancahuazú* de Jesús Lara, *Cita en tierra coraje* de Ted Córdova Claire, *Después de las calles* de René Poppe, *Matías, el apóstol suplente* de Julio de la Vega. Mais la fiction bolivienne est loin d'en avoir fini avec la thématique. De la même façon que pour la révolution de 52, une résurgence de récits sur la guerrilla du Che se produit depuis la dernière décennie et se popularise considérablement. Citons par exemple les œuvres suivantes : *La guerrilla que contamos* de José Luis Alcázar de la Riva (2019), *Mamá, cuéntame otra vez* d'Amalia Decker (2015) ou *Los afectos* de Rodrigo Hasbún (2015).

Bien que les productions poétiques, théâtrales et les formes brèves ne soient pas mentionnées, elles ne sont pas exemptes d'une évolution esthétique similaire, tant sur la forme que sur le fond, mais peu d'entre elles traversent mémorablement les époques.

3.5. Fin du XX^e et début du XXI^e siècle

3.5.1. Les contingences sociales et politiques

Sans s'étendre en détail sur les évènements des cinquante dernières années, il convient de rappeler les circonstances particulières et les périodes troubles que les Boliviens vont vivre pour

²²⁸ FISBACH Erich cité In BONELLS Jordi (dir.), *Dictionnaire des littératures hispaniques : Espagne et Amérique latine*, Paris : R. Laffont, 2009, p. 184.

comprendre comment les auteurs font visiblement le choix, pour certains de s'en inspirer, et pour d'autres de s'en éloigner.

La ligne politique de Paz Estenssoro et les directives de la révolution de 1952 sont préservées durant une dizaine d'années, dans un premier temps grâce au gouvernement d'Hernán Siles Zuazo en 1956, vice-président de Paz Estenssoro. Dans un second temps, c'est grâce au deuxième mandat de ce dernier en 1960 que le MNR poursuit son œuvre réformatrice. Alors que Paz Estenssoro est réélu en 1964, son vice-président, le général René Barrientos, organise deux mois plus tard un coup d'État militaire. Il prend la tête de la junte pendant un peu plus d'un an mais se voit obligé d'accepter en 1965 un co-président, Alfredo Ovando Candía. En 1966, il est finalement élu président constitutionnel. Quelques mois après l'investiture de René Barrientos, les rébellions et les actions armées des guérilleros dirigés par Ernesto Che Guevara prennent de l'ampleur. Le président est contraint de dépendre de l'Armée pour écraser les rebelles. Favorisée par les nouvelles mesures économiques, à l'inverse des ouvriers et des mineurs, la manne paysanne peine à rejoindre les rangs du Che et empêche le mouvement de se renforcer. Les affrontements les plus importants se produisent près du camp des rebelles, dans la zone du fleuve Ñancahuazú en mars 1967. La guérilla s'éteint avec la célèbre mort de leur leader à La Higuera en octobre 1967. Les années de Barrientos sont associées à des répressions violentes comme celles des opposants politiques et le massacre de la Saint Jean durant lequel des mineurs de Catavi sont une nouvelle fois attaqués par les militaires. Le président accueille également sous sa protection Klaus Barbie, l'un des chefs nazis, et lui offre divers postes dans son gouvernement. Barrientos, loin de n'avoir que des amis, perd la vie dans un accident d'hélicoptère étrange. Plusieurs junte se succèdent jusqu'à un nouveau coup d'État mené par Hugo Banzer en 1971. Ce dernier met en place une dictature encore plus violente que la précédente en multipliant les arrestations arbitraires et systématiques, en s'opposant frontalement aux organisations des mineurs et en limitant drastiquement les libertés individuelles. En 1978, le retrait d'Hugo Banzer de sa fonction politique sous la pression de plusieurs organisations sociales et d'un mouvement populaire massif²²⁹, donne lieu à une succession de junte militaires au pouvoir. En effet, le pouvoir politique se débat entre la volonté de certains hommes de maintenir la dictature ou pour les autres, de rétablir le jeu démocratique. Huit individus prennent successivement la tête de la junte. Juan Pereda Asbún prend d'abord le pouvoir après Banzer. Quelques mois après, le général David Padilla prend la place de Pereda et convoque des élections dont sort gagnant le socialiste Hernán Siles Suazo. Mais pour les États-Unis qui ont sous tutelle la plupart des pays du Cône Sud et pour les conservateurs, ce scrutin est inacceptable. Sous la pression, le Congrès désigne le président du Sénat Walter Guevara

²²⁹ La grève de la faim initialement conduite par des dirigeantes syndicales et des ouvrières, dont Domitila Barrios, prend une ampleur considérable et immobilise l'industrie minière du pays pendant plusieurs semaines.

Arce pour gouverner jusqu'aux nouvelles élections. En 1979, un nouveau coup d'État mené par le général Alberto Natusch Busch renverse le président, ce qui provoque un soulèvement chez la Central Obrera Boliviana (COB), qui conduit à son tour à l'une des répressions les plus violentes de l'histoire bolivienne. Busch doit laisser sa place quelques jours plus tard à Lidia Gueiler, sous le statut de présidente intérimaire. Hernán Siles Suazo est une nouvelle fois empêché dans sa tentative d'être élu président puisqu'un coup d'État mené par Luis García Meza fin au gouvernement démocratique de Gueiler en juin 1980. Un groupe terroriste attaque rapidement le centre où se réunissent les syndicats et assassine plusieurs personnalités politiques et intellectuelles dont l'écrivain Marcelo Quiroga Santa Cruz. La violence de la répression atteint son paroxysme pendant les deux années de García Meza qui encourage le narcoterrorisme. Néanmoins, les tensions internes aux militaires continuent et conduisent le général Torrelio Villa à arriver au pouvoir mais sa politique autoritaire n'évolue pas par rapport à la précédente. Un autre coup d'État provoque la chute de ce dernier qui est remplacé par le général Guido Vildoso Calderón.

Enfin, en 1982, grâce à la crise provoquée par la grève générale de la COB, la dictature militaire perd ses moyens et amène ainsi le Congrès à désigner Hernán Siles Zuazo président démocratique. Son mandat est perturbé par une succession de crises internes et par la mauvaise gestion de la crise économique. Paz Estenssoro, toujours populaire, revient au pouvoir en 1985 et doit faire face à l'ingérence et les directives des États-Unis qui cherchent à freiner le trafic de cocaïne. L'ancien révolutionnaire est remplacé par Jaime Paz Zamora lors des élections de 1989. Pourtant issu du MIR, ce dernier met en place des mesures ultralibérales et privatise certains secteurs économiques. En 1993, le MNR reprend une place dans l'espace politique avec le premier mandat de Gonzalo Sánchez de Lozada, un chef d'entreprise du secteur minier. Au prix de coupes drastiques dans les secteurs sociaux et non sans répression comme l'atteste le nouveau massacre de mineurs près de Potosí, ce dernier réussit à limiter l'inflation.

C'est au tour d'Hugo Banzer de revenir au pouvoir lors des élections présidentielles de 1997. Avant de partir avant la fin de son mandat en 2001 pour des raisons médicales, l'ancien dictateur et son gouvernement vivent quatre années de crises sociales, politiques et économiques. Plusieurs scandales de corruption l'amènent à changer plusieurs fois les membres de son gouvernement. La répression est la réponse systématique de l'Armée face aux grèves, aux blocages et aux manifestations. Au début de l'année 2000, sous la pression de la banque mondiale mais en accord avec ses mesures néolibérales, Hugo Banzer vend la compagnie municipale de l'eau de la ville de Cochabamba à un consortium international formé principalement par la multinationale Bechtel. Aguas del Tunari devient la nouvelle entreprise privée en charge d'administrer l'eau d'une des plus grandes villes boliviennes. Cela entraîne l'augmentation considérable des factures des habitants car la Loi 2029 permet aussi de facturer l'eau de puits et de la pluie. Les Cochabambins sortent donc dans

la rue pour manifester leur colère et leur sentiment d'injustice. L'Armée et la police affrontent des hommes et des femmes désespérés dans une escalade de violence. Cette crise, qui prend le nom de Guerre de l'Eau, dure plusieurs semaines jusqu'à la mort d'un jeune homme et la fuite du pays des membres de l'entreprise Bechtel et Aguas del Tunari. Le contrat est finalement invalidé mais l'ensemble du pays peine à se remettre de cet événement. Pourtant, la Bolivie connaît un autre épisode critique et encore plus violent que le précédent en 2003 sous la présidence de Gonzalo Sánchez de Lozada. Un immense gisement de gaz découvert sous Banzer dans le département de Tarija est l'objet de polémiques. Favorable à la construction du gazoduc sur le territoire chilien et donc à sa privatisation, le président doit faire face à une forte mobilisation populaire et des soulèvements de part et d'autre du pays. De février à octobre, cette Guerre du Gaz se traduit par une vague de mobilisations diverses. Elle entraîne une réponse violente de l'Armée, plusieurs dizaines de morts et la chute du gouvernement. Carlos Diego Mesa Gisbert, le vice-président, remplace durant deux années Gonzalo Sánchez de Lozada mais démissionne à son tour en 2005.

Après un bref gouvernement de transition, des élections sont organisées en janvier 2006 dont sort largement vainqueur le premier président d'origine indigène, le député Evo Morales, issu du jeune parti Movimiento Al Socialismo et leader syndical important pendant la Guerre du Gaz. Evo Morales met en place toute une série de mesures destinées à nationaliser les grands secteurs économiques dont font partie les hydrocarbures. Sur le plan social, une campagne d'alphabétisation de fond est menée et il donne les moyens au service de santé de retrouver des capacités d'accueil correctes et du personnel compétent. Les salaires des fonctionnaires dont le sien et ceux de l'administration publique en général sont drastiquement baissés. Issu des secteurs économiques de la coca, l'une de ses grandes réformes est de légaliser son commerce. Evo Morales entreprend également une vaste offensive idéologique afin de faire évoluer les paradigmes culturels du pays, archaïques et discriminatoires. Cela passe par l'intégration des concepts de nations dans la nation, du pluriculturel, du multiethnique, du culte à la Pachamama et non plus à l'Église. Il est donc le premier président de l'État Plurinational de Bolivie.

L'assainissement économique du pays n'est pas contestable compte tenu de l'augmentation considérable du PIB mais les controverses politiques, les manœuvres anticonstitutionnelles et les conflits d'intérêts persistent par ailleurs durant ces différents mandats. La principale polémique réside dans sa gestion des référendums et de la constitution lui permettant ainsi d'être réélu trois fois de suite jusqu'en 2019 sans réellement permettre à la population d'exercer son droit démocratique. La crise sociale et politique en latence depuis plusieurs années, éclate lors des élections générales de 2019. En effet, Evo Morales se déclare vainqueur face à Carlos Mesa mais des suspicions de fraude, laissant croire qu'il aurait dû y avoir un second tour, les obligent à annuler le résultat. Des enquêtes d'organismes internationaux sur le processus électoral se contredisent et mettent de l'huile sur le feu.

D'immenses manifestations, en faveur et contre Evo Morales, se produisent partout dans le pays et divisent la population dans la violence. Ce dernier n'a d'autre choix que de renoncer et de s'exiler au Mexique pour calmer les manifestants des deux camps. Dans un chaos politique total guidé par les intérêts personnels et les rancœurs des individus mis à la marge depuis 2006, en novembre 2019 la sénatrice du Béni Jeanine Áñez, soutenue par l'Armée et l'Église, assume la présidence sans l'accord de l'Assemblée législative. Ce coup de force à la limite du coup d'État militaire lui permet de rester au pouvoir jusqu'à la tenue des élections générales de 2020, prévues par Evo Morales. En octobre 2020, le MAS met fin à ce gouvernement *de facto* en remportant la majorité présidentielle en la personne de Luis Arce, tout comme celle du Sénat et de l'Assemblée, mais cette victoire ne signifie pas pour autant la fin de la crise politique, la fin des contradictions et la fin des divisions entre l'Orient et l'Occident en Bolivie.

3.5.2. Résurgence et réinvention

Alors que les crises politiques et sociales s'enchaînent, que le pays s'embourbe dans des régimes dictatoriaux puis que la transition démocratique, culturelle et idéologique s'amorce au début du XXI^e siècle, la littérature, les formes brèves et les romans, semble globalement rester sourde aux changements dans la société. Hormis quelques références éparses, les publications des vingt dernières années ne s'étendent jamais sur les événements de la Guerre de l'Eau, la Guerre du Gaz ou encore le processus de changement démocratique. Alors pourquoi existe-t-il un tel hermétisme chez les auteurs ?

En réalité, il semblerait qu'à force de vouloir à tout prix se défaire du réalisme social et du naturalisme qui ont régné sur la narrative bolivienne pendant soixante ans, les vicissitudes historiques sont les topos à éviter. Le social se fond et se dissout dans les problématiques contemporaines, l'individualisme ou l'intime, et se met au service des tentatives autoréflexives de l'écriture²³⁰. « En la narrativa boliviana del siglo XX, el campo intelectual boliviano puede configurarse mediante el estudio de obras ensayísticas y literarias que buscaban definir un “ser” boliviano²³¹ ». Les auteurs ont donc tenté d'organiser la société par des catégories en leur associant des caractéristiques particulières pour construire un nouveau sujet national, le produit idéal issu de toutes ces catégories. Mais en échouant dans ce projet face à l'hétérogénéité sociale du pays, les intellectuels échouent également dans la création d'un mouvement littéraire global. Les écrivains contemporains préfèrent donc

²³⁰ GONZÁLEZ ALMADA Magdalena (dir.), *Sujetos y voces en tensión: Perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XX y XXI*, 1a ed. - Córdoba: Imprentica, 2012, p. 51.

²³¹ GONZÁLEZ ALMADA Magdalena, *Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea 2000-2010*, p. 14.

s'éloigner de cette écriture postulatoire qui propose un unique projet de nation et prête sa voix presque systématiquement à l'Indien ou au mineur²³².

La dimension historique n'est cependant pas complètement évacuée des ouvrages littéraires de la fin du XX^e. Bien que moins visible, Mai 68, la guerre du Vietnam, la révolution cubaine et les dictatures exercent une influence politique sur les écrivains. Certains romans donnent à voir une reconstruction historique comme *El país de la alegría* (1987) de Manuel Vargas, *Los Ingenuos*, déjà cité, de Verónica Ornachea Gutiérrez (2007), *Valentina, historia de una rebeldía* de Lupe Cajías (1998), *El Presidente Colgado* d'Augusto Céspedes (1979), *Rostró de la furia* d'Enrique Rocha Monroy (1986) ou encore *Recuperando la memoria* de Rafael Puente (2011). La lutte des classes et l'agonie de l'ancien régime sont toujours des sources d'inspiration²³³. La quête de la mémoire apparaît de temps en temps comme dans *La casilla vacía* de Ramón Rocha Monroy en 1998 qui raconte l'histoire d'un ancien journaliste de gauche exilé en Suède après le coup d'État de Mesa. Néanmoins, tous les récits ne sont pas forcément contextualisés en Bolivie et certains comme ceux de Renato Prada Oropeza sortent des frontières.

Plusieurs thématiques plus ou moins sous-jacentes reviennent dans les œuvres littéraires pendant vingt ans, à tel point que l'on peut parler de sous-genres. Par exemple, le commerce de la feuille de coca et le trafic de cocaïne qui alimentent considérablement la fiction avec *Jonas y la ballena rosada* (1987) de Wolfango Montes Vanucci ou avec *Mariposa blanca* (1990) de Tito Gutiérrez Vargas. On trouve également des références à la transition numérique ou aux nouvelles technologies comme *Sueños digitales* d'Edmundo Paz Soldán. Un sous-genre qualifiable de passéiste existe aussi avec *La flor de La Candelaria* de Giancarla Quiroga (1990), *Opandamoiral* de Mansilla (1992) ou *El festejo del deseo* de Juan Claudio Lechín (1992). Beaucoup de fictions s'exhortent à sortir des taxinomies littéraires et échappent à un sous-genre particulier en décrivant des histoires de vie et leurs vicissitudes sans contexte politique particulier comme dans *Hijo de opa* (1977) ou *La sierpe empieza en la cola* de Gaby Vallejo (1991). Enfin, on trouve également et plus ponctuellement des récits fantastiques comme *El run run de la calavera* de Ramón Rocha Monroy (1988).

Déjà très présent au début des années quatre-vingt, le roman urbain substitue presque intégralement le roman rural. La modernisation et l'arrivée d'une classe moyenne ayant eu accès à l'éducation permet sans doute de créer une nouvelle réalité urbaine. En parallèle de la recherche formelle, les auteurs tentent de traduire la violence de la société par des personnages marginaux, des rapports de force sexuelle ou physique et une plus grande place donnée aux dialogues et à

²³² *Ibid.*, p. 188.

²³³ CAJÍAS DE LA VEGA Magdalena, DURÁN DE LAZO DE LA VEGA Florencia, SEOANE DE CAPRA Ana María (coordinadoras), *Tomo V. Gestión y emergencia del nacionalismo 1920-1952*, p. 21.

l'introspection. « El narrador se caracteriza así por el mal ontológico: el deseo de ser otro, la vergüenza y el dolor de ser uno mismo²³⁴ ». Très souvent associé au contexte citadin et plus particulièrement à la ville de La Paz, le roman policier et le roman noir, dont les codes se rapprochent souvent de ceux du cinéma du même genre, occupent une place mineure dans le paysage littéraire à partir des années 90. Pourtant, *American visa* (1994) de Juan de Recacochea, *Bajo el oscuro sol* (1970) de Yolanda Bedregal proche de la même thématique, *La tumba infecunda* (1985) de René Bascopé Aspiazu ou encore *Río fugitivo* (1998) d'Edmundo Paz Soldán sont des romans populaires en Bolivie. Des auteurs ont également leurs espaces géographiques de prédilection pour y situer leur fiction comme Jesús Urzagasti et Gonzalo Lema avec le Chaco et ses contrastes ou Pedro Shimose et Homero Carvalho avec l'Amazonie.

La littérature s'est approprié ces changements sociaux et historiques d'une façon ou d'une autre. Liés à différents genres littéraires, voici quelques noms d'écrivains contemporains que la création du Premio Nacional de Novela en 1998 a sûrement démocratisés et qui se caractérisent par un regard critique sur la réalité immédiate et l'innovation formelle : Magela Baudoin, Liliana Colanzi, Gonzalo Lema, Edmundo Paz Soldán, Wolfango Montes, Cé Mendizábal, Ramón Rocha Monroy, Homero Carvalho, Juan de Recacochea, Víctor Montoya, Adolfo Cárdenas, Giovanna Rivero, Wilmer Urrelo, Rodrigo Hasbún, Víctor Hugo Viscarra, Claudio Ferrufino-Coqueugniot, Sebastián Antezana ou encore Ronnie Piérola Gómez.

Plus globalement, la littérature bolivienne ultra-contemporaine se caractérise surtout par une distanciation avec le fait national et le local pour favoriser l'extraterritorial, le déplacement et l'intime comme peut l'être la notion d'exil. Les réflexions métalittéraires, sur la fonction de l'écriture et sur son potentiel à être transcendée, prennent une part de plus en plus importante dans ces productions, bien que certains auteurs reviennent, ou ne quittent jamais, un mode d'écriture plus traditionnel.

Des espaces de communication et des espaces culturels, comme la Foire du Livre à Cochabamba, à La Paz ou à Santa Cruz, permettent aux auteurs et aux autrices depuis une vingtaine d'années de rendre visible leur travail, de le valoriser et de promouvoir la littérature et la multitude de genres qui existent.

Enfin, la transition numérique et technologique permet d'explorer et d'éprouver de nouveaux modes d'écriture comme les blogs littéraires tenus par certains auteurs ou encore les forums sur internet où des individus postent des productions diverses et variées qu'ils soumettent à leur communauté. La facilité, l'accessibilité et la dimension économique poussent de plus en plus de personnes à publier leurs récits.

²³⁴ ZELAYA Martín (coord.), *Búsquedas y presagios: narrativa boliviana en el siglo XXI*, Primeras Jornadas de literatura boliviana, Feria Internacional del Libro de La Paz (2014), La Paz: Editorial 3600, 2014, p. 44.

3.6. La thématique de la Guerre du Chaco

3.6.1. Le point de vue des critiques et des spécialistes

La question de l'apparition d'une génération dans les années 30 et 40 fait plutôt consensus au sein de la communauté intellectuelle bolivienne. Les divergences tournent davantage autour de sa valeur, de sa pérennité et de la qualité des œuvres. La plupart des spécialistes s'accordent à parler de génération du Chaco pour qualifier l'ensemble des romanciers et nouvellistes ayant écrit sur la guerre, mais Mesa Gisbert considère qu'il s'agit d'un amalgame et que cette expression est destinée en réalité à tous ceux que la guerre a rempli d'un désir d'œuvrer pour une « reforma radical del país en amplios sectores de la población²³⁵ ». Salmón, quant à elle, affirme qu'elle se produit en raison de l'absence de réponses des vieux partis politiques, face à la pression et à la demande de changement de la population, qui ne se produira que trente ans après sur le plan institutionnel²³⁶. Fellman Velarde insiste, par ailleurs, sur l'importance de la coopération des maisons d'édition qui hébergent les écrivains et stimulent les publications et la diffusion comme Los Amigos del Libro, Juventud et plus tard, Plural et Gisbert²³⁷. Il faut néanmoins rappeler que la majorité des œuvres sont publiées en dehors des frontières nationales.

La fonction de la « novela del Chaco » serait selon les critiques, de compléter les chroniques, les témoignages et les mémoires sur un champ d'expérimentation littéraire différent. À l'inverse des deuxièmes servant souvent comme un espace public bienvenu pour justifier les défaites et mettre en avant les mérites des militaires, la première, qu'elle soit de la poésie, du roman ou de la nouvelle, a plutôt comme objectif de « denunciar la barbarie, la crueldad, la incompetencia o el sin sentido de los frentes de batalla y del mundillo político y social de la época²³⁸ ». Comme déjà mentionné, la thématique de la Guerre du Chaco traverse massivement la production littéraire de l'époque et ne sera jamais égalé sur le plan quantitatif. Guzmán estime à 90 le nombre d'œuvres publiées par 57 auteurs entre 1932 et 1959 et qui font référence à la guerre²³⁹.

Les critiques qui assistent à l'apogée de la littérature de guerre en Bolivie, mais aussi les auteurs eux-mêmes, ont l'espoir, voire la certitude que le Chaco restera un sujet d'inspiration pour les écrivains et qu'il « promete alcanzar mayor carácter que los otros, no solo por el adiestramiento técnico y la multiplicación de motivos; sino porque arranca de un suceso catastrófico, de una

²³⁵ MESA FIGUEROA José de, GIBBERT Teresa, MESA GIBBERT Carlos D., *Historia de Bolivia*, p. 49

²³⁶ SALMÓN Josefa, *Construcción y poética del imaginario boliviano*, La Paz: Plural Editores, cop. 2005, p. 110

²³⁷ FELLMANN VELARDE José, *Historia de la cultura boliviana*, La Paz, Ed. Amigos del Libro, 1976, p. 392.

²³⁸ HERNÁNDEZ Juan Luis, « Una guerra fratricida: el conflicto por el Chaco Boreal (1932-1935) ». *Pacarina del Sur*. Tlalpan – México, n. 10, 2012. http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/370%20unaguerrafraticida-el-conflicto-por-el-chaco-boreal-1932-1935#_edn4 [consulté le 20/04/2022]

²³⁹ GUZMÁN Augusto, *Panorama de la literatura boliviana del siglo XX*, La Paz, los Amigos del Libro, 1967, p. 91.

conmoción total del espíritu boliviano²⁴⁰ ». Oswaldo Arana estime que littérature sur la Guerre du Chaco peut même occuper une place importante dans la littérature hispano-américaine, aux côtés du roman social mexicain, péruvien et équatorien²⁴¹. Il cite également Roa Bastos qui définit ce courant littéraire sur la guerre comme une « literatura militante de la libertad humana » qui s’inscrit largement dans le reste de la littérature continentale²⁴². Bien que la postérité laisse peu de doute quant à la mémorabilité de ces œuvres sur le continent, il en va autrement de leur qualité.

Hormis *Sangre de mestizos*, qualifié de chef d’œuvre par toute la communauté, les autres œuvres sont souvent sujettes à la polémique ou à la critique facile. On reproche à la plupart d’être pessimistes, brutales, monotones et inconsistantes. Díez de Medina charge les œuvres plus que tous les autres en disant que les artistes échouent dans leur tentative d’écrivains au profit d’une posture idéologique malvenue : « Se abusó del relato descarnado, melodramático, cargando las tintas rojas al extremo que más de una vez el hecho bélico solo sirve de telón de fondo para la mordacidad demagógica y el derrame biliar o procalabico²⁴³ ». C’est le cas de *Repete* pour Sánchez qui ne voit pas en lui un roman mais « un relato periodístico de una coyuntura personal²⁴⁴ ». Par ailleurs, Echazu résume ici l’opinion de la plupart des spécialistes sur les œuvres :

Las que sobrepasan los moldes meramente narrativos periodísticos de sucesos vistos, se convierten en una especie de crónicas que pretenden mostrarnos una vivencia moralizante que muy poco tiene que ver con la creación artística²⁴⁵.

C’est également ce point de vue, peut-être un peu réducteur, que l’on retrouve au XXI^e siècle, c’est-à-dire l’insignifiance de ce courant littéraire en Bolivie et les caractéristiques monothématiques (peuple/justice/patrie) :

Les années 1940 n’apportent pas un véritable changement. La Guerre du Chaco qui aurait pu donner un renouveau à la littérature bolivienne apporte simplement un nouveau sujet à traiter, celui de la guerre et de ses répercussions dans la conscience collective²⁴⁶.

Les critiques les plus répandues ont également trait à la dimension littéraire à proprement parler. Les personnages sont enfermés dans des caricatures d’eux-mêmes, les intrigues et les rebondissements se répètent ou sont prévisibles. Zayas de Lima considère que dans la plupart des livres écrits en réaction immédiate, les éléments esthétiques les plus basiques manquent²⁴⁷.

²⁴⁰ ALCÁZAR V. Reinaldo, *Paisaje y novela*, La Paz, Difusión, 1973, p. 25.

²⁴¹ ARANA Oswaldo, « El Hombre en la Novela de la Guerra del Chaco », In *Journal of Inter-American Studies*, Cambridge University Press, Jul., 1964, Vol. 6, No. 3 (Jul., 1964), p. 347.

²⁴² *Ibid.*, p. 357.

²⁴³ DÍEZ DE MEDINA Fernando, *Literatura boliviana, introducción al estudio de las letras nacionales del tiempo mítico a la producción contemporánea*, Aguilar, 1959, p. 359.

²⁴⁴ SÁNCHEZ Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela Hispano-americana*, Madrid: Gredos, 1968, p. 408.

²⁴⁵ ÁVILA ECHAZÚ Edgar, *Resumen de la literatura boliviana*, p. 195.

²⁴⁶ ESCOBAR Livia, *La quête identitaire dans l’œuvre romanesque d’Edmundo Paz Soldán*, Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2014, p. 53.

²⁴⁷ ZAYAS DE LIMA Perla, *op. cit.*, p. 61.

Dans les analyses des spécialistes et des écrivains, qui ne se privent pas de donner leur avis sur les productions des autres, il en ressort un sentiment de fierté d'avoir vu naître un tel mouvement en Bolivie ou alors d'en faire partie. Le sentiment d'appartenance à une communauté, même fortement soumise à l'autocritique est exprimé. C'est également le cas des auteurs actuels qui s'intéressent aux productions ayant participé à construire l'imaginaire national. Au-delà de l'appétence pour l'histoire, il y a un intérêt pour l'intellectuel derrière l'écrivain et ils semblent les condamner un peu moins que leurs prédécesseurs.

3.6.2. Un silence paradoxal du sujet dans les ouvrages critiques

Alors que la Guerre du Chaco « irrumpe con fuerza desbordante en la novela, el cuento y la literatura costumbrista²⁴⁸ », et que sa profusion et son abondance dans le panorama littéraire ne fait plus de doute, il en va autrement de sa considération à l'échelle continentale. Les spécialistes boliviens préalablement cités incluant Luis Antezana, Mariano Baptista, Carlos Castañón Barrientos, Fernando Díez de Medina, Evelio Echevarría, Enrique Finot, Jessica Freudenthal, Lenonardo García Pabón, Carlos Mesa Gisbert, Gabriel René Moreno, Willy Muñoz, José Siles Salinas, René Zavaleta Mercado, Blanca Wiëthuchter, Perla Zayas de Lima, Martín Zelaya, sans oublier les auteurs, tous boliviens, ont commenté de façon plus ou moins régulière la fiction bolivienne, au fil des décennies, dans des articles, des ouvrages spécifiques ou des prologues. Les commentaires sont souvent conditionnés par la période dans laquelle ils se situent et portent plutôt sur des considérations subjectives et idéologiques que narratologiques. Bien que leur nombre s'élève approximativement à une cinquantaine, ces observations s'étalant sur une trentaine d'années, il ne faut pas surestimer leur quantité.

Par ailleurs, c'est loin d'être le cas au niveau continental et international. Malgré l'ampleur de l'évènement belliqueux et sa fictionnalisation considérable, la Génération du Chaco, peine à exister dans les ouvrages de littérature hispano-américaine, et cette absence peut sembler paradoxale. Parfois, il arrive que la Bolivie ne soit pas citée dans les dictionnaires de littérature et témoigne d'une forme de condescendance, voire de mépris pour les pays plus petits et les littératures mineures de la part de spécialistes pour qui seul le boom latino-américain amorce le début de la véritable fiction hispano-américaine. Ne pas mentionner la Bolivie, qui est pourtant loin d'avoir un petit territoire, c'est nier son existence sur le plan culturel et artistique. Parmi la multiplicité existante, seuls quelques dictionnaires de littérature²⁴⁹ font référence à la Guerre du Chaco et citent, en général, Cerruto,

²⁴⁸ DÍEZ DE MEDINA Fernando, *Literatura boliviana, introducción al estudio de las letras nacionales del tiempo mítico a la producción contemporánea*, Aguilar, 1959, p. 358.

²⁴⁹ Visibles dans la bibliographie.

Céspedes, Guzmán et Costa du Rels, dont les œuvres ont le plus circulé. Les conséquences, l'ampleur et l'impact de cette génération ne sont pas abordés avant la fin des années soixante de manière ponctuelle puis pas avant les années 80. *La Novela hispano-americana hasta 1940*, par exemple, de Marina Gálvez ne mentionne qu'Alcides Arguedas. La Génération du Chaco est mentionnée succinctement dans *Historia de la literatura hispanoamericana* de Enrique Anderson Imbert ou la *Nueva Historia de la literatura hispanoamericana* de Giuseppe Bellini. Petit à petit les frontières deviennent moins hermétiques et c'est paradoxalement grâce à l'exil pendant la période dictatoriale que les auteurs permettent d'amplifier la pénétration de la littérature bolivienne en dehors du territoire national. En 2009, le *Dictionnaire des littératures hispaniques* de Jordi Bonells vient combler ce vide en parcourant avec soin les principales œuvres du XIX^e et du XX^e siècle.

La mondialisation, favorisant les flux de personnes et de connaissances, permet à l'Europe et aux États-Unis de découvrir la littérature bolivienne et de démarrer un travail analytique de fond mais aussi artistique. Plusieurs anthologies de nouvelles dans les années 2000 et 2010, les rééditions de Plural ou Mariposa Mundial donnent à voir un échantillon de la production bolivienne plus à même de voyager, d'être exportée et même de plaire à un public en quête de nouveautés.

Reléguée à l'oubli et au silence dans le paysage littéraire international jusqu'à l'avant-dernière décennie, la Bolivie, et a fortiori la Génération du Chaco gagne à se faire connaître. Encore trop peu référencée dans les ouvrages, c'est le rôle des critiques littéraires et des chercheurs nationaux et internationaux de valoriser ce pan de littérature bolivienne.

3.7. Les courants littéraires jusqu'à la Révolution

3.7.1. Du romantisme au réalisme social en passant par l'indigénisme

Nous nous contenterons d'effectuer un bref itinéraire à travers les différentes œuvres de fiction, c'est-à-dire principalement les romans, qui ont marqué la littérature nationale.

La littérature bolivienne peut être considérée, si l'on parle quantitativement, comme une littérature mineure. En comparaison avec les pays voisins, la Bolivie tend à rester aux prises des références locales et dont les valeurs sont étroitement liées à l'environnement national social, physique et historique.

Les premières manifestations littéraires remontent à la période du vice-royaume du Haut Pérou durant laquelle sont écrits des récits divers, des chroniques, des poèmes, des chansons et des épopées. Il faut attendre la période républicaine pour voir apparaître le premier roman national. A la fin du XIX^e, Nataniel Aguirre publie *Juan de la Rosa* qui revient sur la geste indépendantiste à travers les filtres et les codes du romantisme que sont l'exaltation et la passion. Cette fiction patriotique pose les bases de la littérature nationale, bien que cette dernière « sigue claramente muchas huellas de los

impulsos europeos²⁵⁰ ». Rappelons que la littérature bolivienne souffre d'une mauvaise notoriété. En effet, Arguedas affirme : « No hay, insisto, arte ni literatura genuinamente nacionales. La literatura es, como en los otros pueblos, imitada²⁵¹ » et Antezana dit que c'est Carlos Medinaceli qui a inventé la littérature nationale avec *Estudios críticos*²⁵², c'est-à-dire un ouvrage critique et non un véritable roman.

Après l'influence du romantisme, c'est au tour du modernisme de s'immiscer dans les récits de Tamayo, Gregorio Reynolds et Ricardo José Bustamante²⁵³ bien que la production poétique reflète davantage cette inspiration. Elle sera néanmoins ignorée et mutilée par la dynamique patriotique de la guerre du Chaco qui attire plus l'attention, en comparaison avec les expérimentations avant-gardistes²⁵⁴.

Alors que la codification de la littérature en Amérique latine est le résultat de processus historiques qui surgissent de la rupture avec l'ordre colonial, en voulant s'en emparer et le discuter, les auteurs finissent par recréer l'expérience féodale antérieure²⁵⁵. Influencés par les théories positivistes d'Auguste Comte ou d'Hyppolyte Taine qui affirment entre autres que l'individu, et donc l'âme de la société, est déterminé par sa race, le milieu et le moment historique dans lequel il se situe, toute une série d'auteurs dont Mendoza, Tamayo, Arguedas, Chirveches, cherchent à traduire et à reproduire intimement les réalités sociales vécues par les Boliviens. Les écrivains cherchent enfin l'inspiration dans leur environnement local et non plus à l'étranger.

En 1909, *Wata-Wara* initie la longue période indigéniste que l'on peut étendre jusqu'à *Surumi* en 1983 mais qui ralentit très fortement après *Yanakuna* en 1952, bien que ses composantes évoluent énormément entre les deux productions. L'indigénisme, le régionalisme, le costumbrisme et le naturalisme, souvent intimement liés et concomitants, se fondent dans une mouvance esthétique réaliste plus large et qui est associée à son tour à une idéologie profondément nationaliste.

Jusqu'à la Guerre du Chaco, bien que certains éléments perdurent dans les années 50, la littérature indigéniste se caractérise par une tentative de placer l'Indien et ses problématiques au cœur de la fiction en le situant avec précision dans un environnement social, géographique, culturel et économique. C'est le cas par exemple de *Raza de bronce*, *En las tierras del Potosí* (qualifié de roman de la mine), *La niña de sus ojos* de Villamil (1948), *La Chaskañawi* (romans cholos) ou *La candidatura de Rojas* (1918, roman métis).

²⁵⁰ MUÑOZ Willy O., *Territorios, razas y etnias en la novela boliviana (1904-1952)*, p. 8.

²⁵¹ ARGUEDAS Alcides, *Salvemos a Bolivia de la escuela*, La Paz: Los Amigos del Libro, 1977, p. 367.

²⁵² ANTEZANA JUÁREZ Luis H., *Narrativa y poesía bolivianas* (Indicación y Antología), In: Caravelle, n°72, Héros et nation en Amérique latine, 1999, p. 145

²⁵³ Bolivien de naissance, il prendra ensuite la nationalité argentine.

²⁵⁴ WIETHÜCHTER Blanca, *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, p. 68.

²⁵⁵ MUÑOZ Willy O., *Territorios, razas y etnias en la novela boliviana (1904-1952)*, p. 21.

Le roman régionaliste et tellurique cherche à présenter toute une diversité d'espaces qui caractérisent les différents degrés de développement atteints par la culture en question²⁵⁶. Les récits font appel à des images métonymiques pour représenter le territoire comme dans *Tierras hechizadas*, où la domination du corps de la femme représente finalement la domination des forces naturelles. Ce type de fiction est souvent susceptible d'avoir recours à des outils du costumbrisme qui donne à voir la couleur locale et le folklore. Certains auteurs comme Alcides Arguedas et Carlos Medinaceli s'amuse à insérer des mots de vocabulaire en langue régionale, traduits dans un glossaire, dans le but d'attribuer un caractère réaliste, inclusif, voire compréhensif aux contextes sociaux locaux. Mais en réalité, cette touche exotique n'est qu'un artifice, exigé par les codes du costumbrisme²⁵⁷. Tous ces partis pris esthétiques se rejoignent ou se chevauchent selon les influences de l'auteur et ses postures idéologiques. Pareillement, le sujet choisi, c'est-à-dire, soit un mineur, un paysan, un Indien ou une *chola* influencent également la focale de l'auteur et conditionnent les types et les truismes narratifs auxquels il aura recours.

Par ailleurs, les idées et les postures doctrinales des intellectuels et des auteurs boliviens des années 10 aux années 50 sont à replacer dans un contexte international en ébullition et sont concomitantes aux grandes remises en question des pays voisins. Rappelons à titre d'exemple que la révolution mexicaine date de 1911 et la révolution soviétique de 1917. Ces bouleversements sociétaux et les théories de José Carlos Mariátegui dans les années 30 entament de façon systémique des grandes nations dont l'économie et le fonctionnement de la société sont fondés sur l'exploitation d'une majorité silencieuse. L'indigénisme est donc le symptôme esthétique de ces agitations sociales de la part d'auteurs souvent blancs et de familles privilégiées. Les œuvres déjà citées mais également certaines plus tardives et appartenant à la génération du Chaco comme *La Laguna H-3*, *Prisionero de guerra*, les nouvelles de Leytón, font de l'Indien le personnage important malgré une réelle motivation de dénoncer la fracture sociale et culturelle. En lui donnant la parole et en pensant pour lui, « en su nombre²⁵⁸ », ils lui confèrent un caractère qui répond à des stéréotypes répandus et à leurs représentations, idéalisées ou non. Après le nationalisme romantique présent dans la narration jusqu'à la guerre, l'indigénisme semble en effet changer de paradigme et se conçoit comme muée par un intellectualisme sincère et une empathie réelle. Néanmoins, la tendance est très souvent à un esprit de dénonciation et de lutte de classe. Le ton du narrateur, factuel et distancié prend des tournures journalistiques²⁵⁹. Jorge Aldoum résume ce recul : « describimos al indio que solo conocemos por

²⁵⁶ MUÑOZ Willy O., *Territorios, razas y etnias en la novela boliviana (1904-1952)*, p. 26.

²⁵⁷ GONZÁLEZ ALMADA Magdalena, *Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea 2000-2010*, p. 183.

²⁵⁸ SAINTOUL Catherine, *Racismo, etnocentrismo y literatura*, Ed. del Sol, 1988, p. 11.

²⁵⁹ ZAYAS DE LIMA Perla, *op. cit.*, p. 18.

fuera o de paso, como si siempre lo hubiéramos mirado desde la ventanilla de un tren en marcha, árbol, piedra, vaca o choza: elemento de la geografía, pero no de la historia, o sea no de la literatura²⁶⁰ ».

Les écrivains ont en effet tendance à appliquer sur la réalité observée un filtre idéalisant socialiste qui aboutit finalement à la traiter comme un objet de psychologie sociale²⁶¹. C'est-à-dire que les personnages ont peu de caractère singulier et s'assimilent surtout à un collectif composé avec artificialité. Malgré les caricatures auxquelles succombent les auteurs avec parfois un peu de complaisance, la littérature indigéniste a la vertu de mettre en lumière les traditions et les mythes ancestraux. L'objectif des auteurs jusqu'à la guerre n'est pas de nous proposer une version authentique de l'Indien ni de donner à voir son âme mais plutôt de proposer une vision idéalisée et stylisée car c'est encore une littérature de métis. Une littérature indigène, si elle doit arriver, arrivera à son rythme, quand les Indiens seront en capacité de la produire. C'est pourquoi ce courant prend le qualificatif d'indigénisme et non d'indigène, ni celui d'indianisme qui est un point de vue plus romantique²⁶².

Après la Guerre du Chaco, les récits centrés sur l'Indien prennent parfois une tournure ethnologique puisqu'ils tendent sincèrement à percer le secret de la bolivianité comme Guzmán, Costa du Rels et surtout Lara. Les orientations politiques de gauche, auraient fini par trouver leur chemin en Bolivie, avec ou sans la guerre²⁶³.

Nous reviendrons plus loin sur les caractéristiques indigénistes des ouvrages de notre corpus qui sont écrits en réaction immédiate à la guerre. Néanmoins, le réalisme reste la clef de voûte de quasiment tous les projets littéraires jusqu'en 1959, année de publication de *Los deshabitados* de Marcelo Quiroga Santa Cruz. En effet, « El realismo poco a poco va a dar sus frutos y hay que considerar a estas novelas las bases y las prefiguraciones sobre las cuales van a nacer las obras realizadas a partir de la Guerra del Chaco²⁶⁴ ».

Bien que le genre indigéniste, compris dans le courant naturaliste, ait tendance à être considéré comme prépondérant par les spécialistes et soit à l'origine d'une grande partie de la production littéraire, un certain nombre de livres situent leur diégèse dans d'autres contextes. Des romans plus

²⁶⁰ SAINTOUL Catherine, *op. cit.*, p. 54.

²⁶¹ ORTEGA José, *Letras bolivianas de hoy: Renato Prada y Pedro Shimose*, Buenos Aires: Ediciones Fernando García Cambeiro, 1973, p. 7.

²⁶² José Carlos Mariátegui cité in CORNEJO POLAR Antonio, « El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural. », *Sobre Literatura y Crítica Latinoamericanas*, Caracas: Facultad de Humanidades, 1982, p. 292.

²⁶³ FINOT Enrique, *Historia de la literatura boliviana*, México: D.F., Librería de Porrúa hermanos y compañía, 1943, p. 358.

²⁶⁴ ÁVILA ECHAZÚ Edgar, *Resumen de la literatura boliviana*, Gisbert, 1964, p. 170.

urbains mettant en scène des personnages bourgeois ou des commerçants circulent aussi, comme c'est le cas de *Intimas* d'Adela Zamudio.

Les productions des années vingt aux années cinquante sont relativement homogènes, tant sur le plan stylistique que diégétique. Néanmoins, il convient de signaler trois œuvres pour le moins atypiques comparé au panorama littéraire de l'époque, ce qui fait dire à Omar Rocha Velasco que « En Bolivia se dio un intento serio de literatura de vanguardia, casi a la par o, incluso antes que en otros países latinoamericanos²⁶⁵. » *Rodolfo el descreído*, surgit de l'esprit corrosif de David Villazón en 1939, passe complètement inaperçu et est qualifié de roman humoristique sans philosophie ni thèse par Augusto Guzmán²⁶⁶. Le personnage d'Adolfo, un dandy de La Paz, par son cynisme et sa tendance à l'autodestruction détonne et vient bouleverser les canons de l'époque. Le protagoniste échappe au politiquement correct et au manichéisme et propose une vision acerbe et originale de la haute société bolivienne des années 30. À la même époque apparaît *Memorias del MALA-BAR* (1928) d'Alberto de Villegas et *Pirotecnia* (1936) d'Hilda Mundy qui eux aussi, détonnent par leur vision du monde et de leurs semblables et surtout par leur ton décalé. Hormis ces exceptions, la tendance est plutôt à la constatation, voire à la dénonciation. Des auteurs de notre corpus, prolixes, écrivent également sur d'autres espaces boliviens comme c'est le cas de Céspedes à propos des mines ou les présidents, celui de Botelho Gosálvez (*Altiplano*), Lara (*Yanakuna*), ou encore la forêt (*Coca, Tierras hechizadas*)

Le roman de la mine, véritable sous-genre, naît en réaction à l'essor de la production d'étain qui vient creuser les inégalités. En effet, la classe ouvrière naissante, participant ainsi à l'exode rural, se concentre près des mines et se retrouve prise en étau dans des conditions d'exploitation misérables. Mais ces déplacements de personnes créent un nouveau collectif, le futur prolétariat. L'embryon idéologique forgé petit à petit par ces hommes et ces femmes, constaté et observé par les intellectuels, devient un sujet et un produit littéraire. Cet espace est donc mis à profit pour développer une posture idéologique, au détriment bien souvent de la composante esthétique comme dans *En las tierras del Potosí, El embrujo del oro* de Adolfo Costa du Rels (1948) ou *Socavones de angustia* de Fernando Ramirez Velarde (1947). « Empero, ni el positivismo ni el modernismo literario dieron respuesta a los problemas más agudos del país, dado que no correspondían a las inquietudes sociales de la intelectualidad²⁶⁷ ».

Souvent inspiré des idées de Mariátegui, le concept du pouvoir est représenté de façon pyramidale et la bipolarité socioculturelle caractérise les rapports entre les personnages de milieux différents. Dans les années 70, le roman de la mine disparaît complètement des genres mis à profit

²⁶⁵ Prologue de *Rodolfo el descreído*, p. 14.

²⁶⁶ GUZMÁN Augusto, *La novela en Bolivia: proceso 1847-1954*, La Paz, Juventud, 1955, p. 139.

²⁶⁷ SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, p. 90.

par les auteurs. En effet, les ouvriers voient leur situation évoluer au cours des années 60 et 70. La force syndicale leur permet de se constituer une véritable communauté de travailleurs. La médiation artistique d'individus blancs ou métis se voit donc contrainte de disparaître. Les produits cinématographiques prennent, d'une certaine façon, le relais en proposant un nouveau récit et de nouveaux modes de revendications (Sanjinés). Nous pouvons le voir à nouveau et de façon exceptionnelle dans *Otra vez marzo* de Quiroga Santa Cruz en 1990²⁶⁸ qui revient sur la répression dans les mines dans les années 60 et les régimes dictatoriaux²⁶⁹. Après la période prérévolutionnaire durant laquelle des auteurs réagissent à une forme d'injustice par l'écriture sans nécessairement chercher à privilégier le langage, il est intéressant de voir que désormais les critiques relisent certaines productions, comme *Metal de diablo*, avec le souci de s'attacher à la forme et au produit esthétique et non plus seulement le message politique.

« Les littératures en Bolivie ont été profondément frappées par le sacrifice de toute une génération, par la défaite, par l'absurdité de la guerre, mais surtout par ce miroir de la nation que fut la campagne du Chaco²⁷⁰ ». Le mouvement littéraire et la génération d'écrivains que forment les auteurs du notre corpus feront l'objet d'une attention et d'une description plus approfondies dans un sous-chapitre ci-dessous et constituent le support principal de ce travail. L'inclination nationaliste globale dont n'est pas exemptée la littérature continue d'influencer les milieux intellectuels et la période post-guerre renforce cette tendance. La littérature de guerre est donc à contempler dans cet ensemble.

²⁶⁸ L'édition de 1990 est une édition posthume puisque Marcelo Quiroga Santa Cruz est torturé puis assassiné le 17 juillet 1980 par les militaires qui attaquent la Central Obrera Boliviana lors du coup d'État de Luis García Meza Tejada.

²⁶⁹ ANTEZANA JUÁREZ Luis H., *Narrativa y poesía bolivianas*, p. 150.

²⁷⁰ ZAVALA VIRREIRA Rocio, *Hilda MUNDY : guerre, après-guerre et modernité : écriture d'avant-garde dans la Bolivie des années 30*, thèse de doctorat, Études hispano-Américaines : Lille 3 : 2013, p. 175.

4. Chapitre 4 : La mobilisation littéraire, l'histoire dans l'Histoire

« *L'Histoire est un roman qui a été ; le roman est de l'histoire qui aurait pu être*²⁷¹ »

4.1. Un récit consensuel ? L'École vernaculaire en Bolivie et l'empreinte du temps

4.1.1. La génération littéraire : tentative de circonscription du phénomène esthétique

Dans l'optique de partir d'un postulat solidement établi qui consisterait à affirmer que les œuvres de notre corpus forment bel et bien un ensemble hétérogène mais cohérent, nous partirons des définitions théoriques pour les appliquer aux ouvrages en question dans le paragraphe suivant, le 2.1.2.

La Génération du Chaco s'inscrit dans une tradition littéraire qui est vieille de plusieurs siècles et qui a continué d'émerger de façon plus ou moins consensuelle et spontanée après des périodes de crise, de rupture ou des événements fondateurs. L'Espagne, par exemple, a vu éclore plusieurs générations littéraires comme celle de 98 et de 27 qui se produisent en réaction à des politiques répressives ou par un dynamisme culturel. L'existence d'une génération au Chili en 38, aux États-Unis pendant l'entre-deux guerres et en Europe à la même période démontre qu'il ne s'agit pas de micro-événements isolés les uns des autres.

Pour étayer nos propos, nous partirons des travaux de V-D. Moraru et Alain Vaillant. Si l'on reprend les définitions du dictionnaire Larousse du terme « génération²⁷² », l'on perçoit globalement la notion de filiation, d'appartenance, de communauté et de temporalité. C'est donc une inscription dans une durée particulière qui peut la définir. Étymologiquement, son origine l'associe déjà à l'idée de création puisque « generare » signifie « engendrer ». La notion de génération ne procède pas d'éléments biologiques mais de processus sociologiques et temporels. C'est donc un produit abstrait de notre imaginaire social. Une génération au sens large est un ensemble de personnes dont le principal critère d'identification sociale réside dans les expériences historiques communes et qui se reconnaissent entre elles. Les membres d'une génération littéraire, culturelle ou simplement sociale, se placent dans un ensemble de repères qui « contribuent à forger l'empreinte du temps²⁷³ ». Les membres d'une génération se construisent horizontalement mais aussi verticalement grâce aux continuités. José Ortega y Gasset qualifie les générations de compromis entre un peuple et les individus et que c'est le gond sur lequel l'histoire exécute ses mouvements²⁷⁴.

²⁷¹ GONCOURT J. et E. de, *Journal*, Paris, Laffont, 1989, t. 1, p. 750.

²⁷² <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/g%C3%A9n%C3%A9ration/36537>

²⁷³ Autour du mot « Génération » RECHERCHE et FORMATION • N° 45 – 2004, p. 102.

²⁷⁴ ORTEGA Y GASSET José, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid: Espasa Calpe, 1988 p. 14-15.

Parmi ces générations artistiques, culturelles, voire intellectuelles, se trouve le domaine littéraire, qui, comme tous les autres, n'existe que dans son rapport à la temporalité et l'altérité. Alain Vaillant explique que le concept de génération littéraire fait consensus parmi les historiens de la littérature jusqu'à la deuxième guerre mondiale car elle ne nécessite pas de découpe dans le temps ni de schéma esthétique²⁷⁵. Sur la scène littéraire apparaissent à une période donnée des écrivains et des écrivaines plus ou moins jeunes, liés par une certaine connivence intellectuelle. Puis les académiciens privilégient d'autres concepts comme celui de réseau. Il permet de résoudre des problèmes d'ordre méthodologique que pose celui de génération. En effet, si on admet l'existence des générations sur une période donnée, qu'en est-il de celles entre ces dites générations ? L'artificialité du terme peut sembler limitée²⁷⁶.

À l'heure de définir la génération littéraire, Alain Vaillant parle donc de « fait de représentation », de « cristallisation d'une vision subjective ou d'une représentation collective²⁷⁷ », c'est-à-dire des productions esthétiques individuelles mais qui sont à considérer dans un ensemble.

V.-D. Moraru insiste dans sa thèse sur la dimension interpersonnelle et la relation de réciprocité. Il s'appuie, entre autres, sur les travaux d'Albert Thibaudet qui publie un article dans la Nouvelle Revue Française en 1921, lors de la sortie de guerre, qui voit apparaître l'application du principe et qui évalue quantitativement une génération d'écrivains sur 30 ou 45 ans²⁷⁸. Ortega y Gasset parle davantage de zone de date qui tourne autour d'une quinzaine d'années²⁷⁹. Il est aussi question de la multidisciplinarité d'une génération artistique. Cette dernière n'est rarement cantonnée qu'à un seul champ esthétique et tend à se former en réseau. (Romantisme, surréalisme, modernisme...). Mannheim parle du groupe d'âge comme une situation de génération et donc possédant une forte potentialité et la génération comme la résultante d'une expérience commune²⁸⁰. Pour résumer, une génération culturelle et plus spécifiquement littéraire, naît lorsque des individus, plutôt jeunes, traversent à une période donnée, une expérience commune souvent fondatrice et se sentent dès lors mués par une problématique contemporaine. Les relations interpersonnelles, entre autres, favorisent les influences et les réseaux de cet ensemble générationnel. Mais ce n'est pas pour autant que ce dernier ne constitue pas plusieurs unités idéologiques selon leur groupe historico-social.

²⁷⁵ VAILLANT Alain, « Génération (littéraire) », in TROUVE A. (dir.), ROSELLINI M., *ATALA*, Cultures et sciences humaines n° 18, « Découper le temps II. Périodisations plurielles en histoire des arts et de la littérature », 2015, p. 95.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 96.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 97.

²⁷⁸ MORARU Viorel Dragos, *Les générations dans l'histoire littéraire*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval, Québec, 2009, p. 50.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 114.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 117.

Pour finir, ce collectif reçoit bien souvent ce caractère particulier *a posteriori* et pose un problème aux commentateurs, celui de déterminer quel écrivain « mérite » d'y figurer.

4.1.2. La Génération du Chaco

Après une mise au point théorique sur la nature d'une génération littéraire, voyons rapidement comment l'évènement artistique collectif qui prend forme pendant et surtout après la Guerre du Chaco correspond à cette définition.

Dans un premier temps, nous ne prenons en considération que les vingt livres et nouvelles de notre corpus principal. Certaines nouvelles, du fait de leur thématique, sont abordées indépendamment des autres nouvelles de l'ouvrage dont elles sont issues. C'est le cas de « Delirio²⁸¹ », de « Vuelve mañana » ou de « Que haya un solo sobreviviente ». D'un point de vue chronologique²⁸² nous pouvons constater que les œuvres que nous considérons significatives sont publiées par bloc. On trouve un premier bloc de 1933 à 1938 comprenant *Horizontes incendiados*, *Aluvión de fuego*, *Sangre de mestizos*, *Prisionero de guerra* et *Laguna H-3*. Il y a un deuxième bloc entre 1955 et 1964 incluant *Placer*, « Vuelve mañana », *Dimensiones de la angustia* et les nouvelles de Saint Loup Bustillo. Enfin, un troisième bloc se produit entre 1971 et 1975 avec les œuvres *Copagira*, *Sujnapura* et « Que haya un solo sobreviviente ». Nous omettons volontairement le dernier bloc allant de 1998 à 2018, qui sera l'objet d'une étude plus détaillée bien que l'on soit tenté de le qualifier de génération contemporaine du Chaco.

Au regard de ces dates de publication, on peut arriver à la conclusion que ces groupes se forment par vagues d'une dizaine d'années. Si l'on prend en compte le corpus secondaire qui traite plus indirectement la guerre ou de manière moins originale, nous remarquons clairement que les productions cessent en 1940, si l'on ne prend pas en compte : *Guerra a la guerra* de 1946, *Surumí* de 1943, *Valle* de 1945 et *Chuño palma* de 1948, qui forment à leur tour un bloc de cinq livres qui creuse avec les autres un vide de huit ans.

De 1933 à 1964, nous pouvons alors considérer qu'il s'agit d'un seul et même ensemble d'une trentaine d'années. Nous partons du principe que nous excluons volontairement *Sujnapura*, dernière œuvre de Lara, très proluxe sur le sujet dans les années quarante et cinquante, « Que haya un solo sobreviviente » car l'auteur n'est pas à son premier coup d'essai sur la guerre du Chaco et *Copagira* (1975) écrit par un homme qui n'a pas connu la guerre.

²⁸¹ Le recueil *Andrajos*, dont la nouvelle a été collectée dans l'anthologie de Carlos Coello Villa et Helio Vera, reste introuvable.

²⁸² Voir frise chronologique en annexe.

Ce collectif s'établit donc dans une temporalité caractéristique des ensembles générationnels bien que celui-ci soit encore sous-divisible. L'évènement fondateur vécu dans leurs par la plupart des écrivains ne fait aucun doute. La crise brutale de la Guerre du Chaco provoque plusieurs ondes de choc qui vont perdurer en conséquence pendant plus de trente ans. La génération littéraire est l'une de ces ondes de choc²⁸³. Cette littérature fait brutalement irruption et de manière originale, dans les lettres boliviennes²⁸⁴. Ces hommes inspirés par leurs tribulations partagées, l'énergie nationale et la crise sociopolitique prennent la plume et forment ainsi « una colección de miradas construidas desde la memoria afectiva y colectiva²⁸⁵ ». La guerre donne à la fois une véritable génération d'hommes jeunes brisés par la violence inhérente à tout conflit mais aussi animés d'un profond désir de changement et à la fois une génération littéraire que l'expérience traumatisante du conflit a poussée à l'introspection et à l'analyse des conséquences dans la société²⁸⁶. Fortement active sur le plan politique également, cette dernière génération se superpose à l'autre et parfois les deux se confondent. Aussi appelée *escuela vernacular*²⁸⁷ pour leur exaltation de l'identité nationale depuis sa véritable nature autochtone, elle rompt avec les idéologies antérieures et démarre un processus de maturation des préoccupations nationalistes bien qu'en son sein, les postures soient loin d'être homogènes. Certains écrivains comme Costa du Rels, Otero ou Céspedes sont « irremediabilmente comprometidos con las clases dominantes y otros, los menos, se habían puesto, también irremediabilmente, en contra.²⁸⁸ » Néanmoins, leur attitude insurrectionnelle, ambivalente parfois, est profondément sincère. Ces jeunes auteurs souhaitent que le premier pas vers une nation consciente d'elle-même se produise depuis la littérature²⁸⁹. Malgré la grande dose de subjectivité, voire le sacrifice de l'objectivité²⁹⁰ et de l'émotivité, les écrivains aspirent à récupérer la mémoire collective depuis leur statut d'écrivain²⁹¹.

En dépeignant le conflit dans une représentation collective mais depuis une perspective individuelle, ils cristallisent un sentiment général depuis la littérature et dans un élan collégial. Les motifs, les thématiques et les interrogations qui traversent les œuvres les font résonner entre elles tant elles sont similaires. La cruauté, la faim, la soif, l'incompétence, la trahison, la lâcheté, la corruption ou la décadence sont décrits et interprétés par « la élite literaria²⁹² » mais aussi des individus moins

²⁸³ Je reprends l'expression d'Alain Vaillant in VAILLANT Alain, « Génération (littéraire) », p. 97.

²⁸⁴ FINOT Enrique, *Historia de la literatura boliviana*, México: D.F., Librería de Porrúa hermanos y compañía, 1943, p. 358.

²⁸⁵ TELLERÍA Antelo Paul (dir.), *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, editorial 3600, 2017, p. 22.

²⁸⁶ ORTEGA José, *Aspectos del nacionalismo boliviano*, p. 115.

²⁸⁷ ECHEVARRÍA CASELLI Evelio, *La novela social de Bolivia*, La Paz, Bolivia Difusión, DL.1973, 1973, p. 151.

²⁸⁸ FELLMANN VELARDE José, *Historia de la cultura boliviana*, p. 378.

²⁸⁹ ZAYAS DE LIMA Perla, *op. cit.*, p. 50.

²⁹⁰ ORTEGA José, *Letras bolivianas de hoy: Renato Prada y Pedro Shimose*, p. 14.

²⁹¹ TELLERÍA Antelo Paul, *op. cit.*, p. 21.

²⁹² KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, p. 214.

connus comme Enrique Saint Loup Bustillo, Gastón Pacheco Bellot ou Armando Montenegro. Ensemble, ils cherchent à traduire cette immense frustration de la défaite.

Enfin, le dernier point nous permettant de qualifier ce groupe comme un ensemble générationnel dans la littérature se trouve dans le camaïeu artistique que la guerre du Chaco provoque. En effet, la production modeste mais bien réelle sur le plan plastique, iconographique, musical ou cinématographique, superficiellement décrite dans l'introduction, démontre à tout point de vue le caractère de génération littéraire. Un seul point de divergence vis-à-vis du concept en question pourrait être évoqué. Alors qu'on attend en général de cette dernière un début ou une tentative de renouveau esthétique, on peut constater que ce n'est pas le cas des membres de la génération du Chaco qui ont un rapport idéologique avec la littérature et peu esthétique. Cependant, parmi les œuvres publiées en réaction à la guerre, *Sangre de mestizos* et surtout *Rodolfo el descreído* innovent dans le ton et la forme.

Après cette première étape normative, nous allons voir précisément quels sont les individus qui composent cette génération²⁹³ en procédant par ordre chronologique selon les dates de naissance²⁹⁴.

Nous décrivons rapidement le parcours de vie et littéraire des treize membres de la génération du Chaco compris dans notre corpus principal auquel nous ajoutons Adolfo Cáceres Romero. Nous excluons volontairement les quatre membres de la génération ultra-contemporaine et qui sera soumise à une étude spécifique.

- **Enrique Saint Loup Bustillo** (Potosí, 1889 - La Paz, 1966) est un historien de la médecine mais avant tout un chirurgien renommé qui fonde plusieurs institutions médicales. Il contribue considérablement à la recherche et publie des dizaines d'articles sur la médecine. Il s'intéresse également à la culture en devenant membre de l'Académie Bolivienne de la langue en 1961. Publié en 1955, son livre hybride *Charlas de café* qui compile plusieurs nouvelles et des textes plus libres, est sa seule œuvre de fiction, à notre connaissance.
- **Adolfo Costa du Rels** (Sucre, 1891 – La Paz, 1980) de mère bolivienne et de père corse, voyage en direction de l'île pour y faire ses études. C'est l'un des rares Boliviens qui parviennent à se faire un nom à l'étranger. Après la mort de son père, il retourne en Bolivie pour travailler et s'intègre petit à petit dans l'univers diplomatique. Il retourne à Paris pendant la guerre. Costa du Rels publie d'abord en français à Paris et sera récompensé par la Légion d'Honneur et d'autres prix. Par exemple, *Lagune H.3.* sort en 1938 et *Terres embrasées* en

²⁹³ Les spécialistes ne sont pas tous d'accord pour qualifier cette génération du Chaco. Certains la désignent comme la première génération car les auteurs précédents avaient les yeux rivés sur l'Europe et cherchaient surtout à appliquer par la force des choses des principes bien trop éloignés des réalités locales. D'autres comme Guzmán, en revanche, considèrent que c'est la deuxième génération littéraire en Bolivie après celle des positivistes avant la guerre du Chaco.

²⁹⁴ Nous nous appuyons sur les données d'un site pédagogique national bolivien (<https://www.educa.com.bo/>), sur les biographies insérées dans les recueils et les romans ainsi que les informations partagées par les spécialistes dans les articles et les ouvrages théoriques.

1931 dans les librairies françaises. En Bolivie, les romans sont publiés respectivement en 1967 et 1940. Membre permanent de l'Unesco pour la Bolivie, il refusera la nationalité française à la fin de sa vie et retournera à La Paz une dernière fois. Il y reçoit le Prix National de Littérature en 1976. Costa du Rels écrit de la fiction brève et longue et du théâtre. (*El traje de Arlequín*, 1921 ; *El Embrujo del Oro*, 1948 ; *Los Andes no creen en Dios*, 1973).

- **Gustavo Adolfo Otero**²⁹⁵ (La Paz, 1896 – Quito, 1958) marié à la sœur d'Alcides Arguedas, occupe différents postes dans le journalisme et travaille comme fonctionnaire, par exemple dans des ministères de plusieurs pays. Il crée les revues *La Ilustración* et *La revista de Bolivia*²⁹⁶. De nature curieuse et humaniste, il développe ses idées dans plusieurs types d'écrits, de la fiction, l'Histoire, l'essai, la biographie, le théâtre ou l'article journalistique. (*El honorable Potoro*, 1921).
- **Alberto Ostría Gutiérrez** (Sucre, 1897 – Santiago de Chile, 1967) est écrivain et diplomate. Il occupe le poste de directeur du journal de La Paz *El Diario* et finit sa vie au Chili. Son style costumbriste se retrouve dans ses idées de caractère politique et littéraire²⁹⁷. La nouvelle *vuelve mañana* est tirée de son œuvre hybride *Un pueblo en la cruz* de 1956.
- **Jesús Lara** (Muela, 1898 – Cochabamba, 1980) est poète, écrivain, historien et quechuologue²⁹⁸. Il écrit également dans les journaux *La Patria* à Oruro, *El Republicano* à Cochabamba, *El Hombre Libre* à La Paz. Son appétence pour la littérature se traduit par ses nombreux romans, avec un style qualifié d'indigénisme conventionnel²⁹⁹, mais également professionnellement car il dirige la bibliothèque municipale pendant vingt-six ans. Il revendique avec force son ascendance quechua et met à profit ses connaissances académiques en créant un dictionnaire quechua³⁰⁰. Il est membre fondateur de la revue *Kollasuyo* (1939), transformée en tribune du nationalisme radical et publie un manifeste antilibéral et antirationaliste, *La nueva concepción de la vida* en 1928³⁰¹. La guerre traversera son œuvre durant toute sa vie puisque son journal de campagne militaire *Repete*, est son premier livre et *Sujnapura*, le dernier. D'un style plutôt lyrique et romantique dans ses poèmes, il passe dans ses romans à un ton plus vindicatif et politisé, décidé à traduire dans la littérature l'esprit et les valeurs des indigènes et de la paysannerie³⁰². Antiraciste, antimilitaire et anti-patronat, il domine largement, en qualité et en quantité, la littérature sociale bolivienne comme dans *Surumi* (1943), *Yanakuna* (1952), *Yawarninchij* (1959) ou encore *Llalliy-Pacha* (1965).
- **Alberto Saavedra Nogales** (Potosí, 1898 - 1978) exerce plusieurs professions diplomatiques et politiques comme lorsqu'il est cinq mois ministre des Affaires étrangères sous Mamerto Urriolagoitia mais devient également recteur de la Universidad de Potosí en 1936. Poète, écrivain, il pratique plusieurs genres littéraires comme les nouvelles, l'essai et le théâtre³⁰³.

²⁹⁵ Notons que Gustavo Adolfo Otero signe son roman *Horizontes incendiados* par le pseudonyme Nolo Beaz qui, pourrait être l'exacte écriture phonétique espagnole de « No lo veas » et donc l'expression d'une forme de jeu de mots de l'auteur.

²⁹⁶ GUZMÁN Augusto, *Biografías de la nueva literatura boliviana*, Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1982, p. 182.

²⁹⁷ GUZMÁN Augusto, *Poetas y escritores de Bolivia*, La Paz: Los Amigos del Libro, 1975, p. 204.

²⁹⁸ GUZMÁN Augusto, *Biografías de la nueva literatura boliviana*, p. 198.

²⁹⁹ FRANCOVICH Guillermo, *El pensamiento boliviano en el siglo 20*, México: Fondo de cultura económico, 1956, p. 122.

³⁰⁰ GUZMÁN Augusto, *Poetas y escritores de Bolivia*, p. 215.

³⁰¹ *Ibid.*, p108.

³⁰² GUZMÁN Augusto, *Biografías de la nueva literatura boliviana*, p. 198.

³⁰³ <https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2020/8/14/de-los-archivos-del-museo-del-aparapita-264455.html>

- **Gastón Pacheco Bellot** (Potosí, s.d. – 1975) est écrivain, journaliste et occasionnellement parlementaire. Il dirige plusieurs revues comme *El Intransigente*, *Koyllu*, *El Pueblo*. Ses romans, ses nouvelles et ses pièces de théâtre se situent bien souvent dans la région de Potosí : *El tapado* (1946), *Otavi Jamilca* (1966), *Cuentos chaqueños* (1935).
- **Armando Montenegro Quiroga** (Cochabamba, 1901- s.d.) est journaliste, musicien et écrivain. Il occupe plusieurs postes de fonctionnaire qui lui permettent d'accéder à la mairie de Cochabamba. Parmi ses œuvres les plus connues, on trouve : des récits sur la guerre *Andrajos* (1936), une chronique romancée à propos d'un voyage aux États-Unis, *Entre dos mundos* (1943) ; un roman *Víctima de los Siglos* (1955) ; et un essai sociopolitique *El hombre y la ciudad* (1963).
- **Augusto Céspedes** (Cochabamba, 1903 – La Paz, 1997), plus connu sous le surnom *d'El Chueco*, est un politicien, historien, romancier, nouvelliste, journaliste mais aussi diplomate. Il exerce d'abord le métier de journaliste, à peine sorti de l'adolescence dans le journal *La Calle* de La Paz. Ambassadeur au Paraguay en 1945, il part en Argentine en 1946 jusqu'à la Révolution. Céspedes est largement connu par tous les intellectuels boliviens du XX^e et même du XXI^e pour sa prose bien évidemment mais surtout pour sa plume journalistique combative, satirique et convaincante. Cette intensité et cette lucidité ne l'animent pas seulement dans son métier mais traversent également les œuvres qu'il publie. Il reçoit le Grand Prix National de littérature en 1957³⁰⁴. La plus connue reste le recueil de nouvelles *Sangre de mestizos*, tiré de son expérience de la guerre du Chaco. « El Pozo » apparaît ainsi dans une anthologie recensant les vingt meilleurs écrivains d'Amérique latine. La biographie bien que très souvent romancée, est également un genre qu'il affectionne et il publie celle de Patiño, De Busch, de Villaroel et de Salamanca dans *Metal del Diablo* ; *El Dictador Suicida* (1956), *El Presidente Colgado* (1958) ; *Salamanca, el Metafísico del Fracaso* (1973) mais aussi un roman *Trópico Enamorado* (1969) et plusieurs essais.
- **Augusto Guzmán Martínez** (Totorá, 1903 – Cochabamba, 1994) est critique littéraire, avocat et historien. Il est professeur d'espagnol, de littérature et de droit social et fait partie tout au long de sa vie de nombreuses sociétés, fondations et académies. Il reçoit en 1961 le Prix National de Littérature. Célèbre pour son premier roman, *Sima fecunda* (1933) et son deuxième à teneur autobiographique sur sa détention au Paraguay pendant la guerre, *Prisionero de Guerra* (1937), il publie également : *Historia de la Novela Boliviana* (1938) ; *El Kolla Mitrado* (1942) ; *Tupac Katari* (biografía 1944) ; *Gesta Valluna* (1953) ; *Cuentos de Pueblo Chico* (1954) ; *La Novela en Bolivia* (1955).
- **Víctor Varas Reyes** (Tarija, 1904 – 1998) est un biographe, un pédagogue mais il est surtout célèbre pour ses études sur le folklore, dont la plus célèbre *Aspectos folklóricos de Bolivia*, publiée en 1947. Il travaille également sur les rites indigènes et sur la tradition de Noël. Professeur de littérature et de philosophie à La Paz, il travaille un temps au Chili puis revient à Tarija définitivement. Son intérêt pour la guerre transparaît dans une biographie d'Armando Ichazo, un colonel du Chaco (1966) puis dans *Ch'ajmidas* un livre hétéroclite qui est divisé en plusieurs parties. Celle qui nous intéresse décrit des épisodes belliqueux ainsi que l'expérience d'emprisonnement vécu par l'auteur³⁰⁵.

³⁰⁴ GUZMÁN Augusto, *Poetas y escritores de Bolivia*, La Paz: Los Amigos del Libro, 1975, p. 240.

³⁰⁵ https://elpais.bo/tarija/20180512_victor-varas-reyes-biografo-pedagogo-y-folklorista-tarijeno.html

- **Óscar Cerruto** (La Paz, 1912 – La Paz, 1981) est écrivain, poète et journaliste. Sa vocation littéraire lui apparaît très tôt comme une évidence et dès sa plus jeune adolescence, il rédige des poèmes et effectue des petites missions comme reporter pour le journal *La Verdad*. Après une formation à l'étranger, il revient travailler à la Chancellerie puis repart exercer différentes fonctions diplomatiques en Argentine. Également directeur de *El Diario* de La Paz, il fonde une revue provocatrice *Bandera roja*. Au Chili et en Argentine comme avec Huidobro, il prend contact avec les avant-gardistes³⁰⁶. Il se tourne davantage vers la poésie mais publie un roman bien reçu par les critiques pendant la guerre, *Aluvión de fuego*, alors que l'auteur a un peu plus de vingt ans. Il est surtout célèbre pour son magnifique recueil de nouvelles *Cerco de Penumbra* publié en 1958. Cerruto ne publie ensuite que de la poésie : *Cifra de las Rosas y Siete Cantares* (1957) ; « Estrella Sagrada » (1973) ; « Patria de Sal Cautiva » (1958) et « Reverso de la Transparencia » (1935)³⁰⁷.
- **Adolfo Cáceres Romero** (Oruro, 1937) est un écrivain, critique et professeur de littérature. Il publie plusieurs travaux sur la linguistique en Espagne et en Uruguay. Il reçoit le Prix National de la nouvelle en 1967. Mais il publie également plusieurs romans et des ouvrages théoriques : *Las Víctimas* (1978), *Nueva Historia de la Literatura Boliviana* (1980), *Copagira* (dont sont issues les nouvelles sur le Chaco, « La Cruz », « Fiestas Patrias » publiées en 1975), *El Qhasiriri*, *Argal*, *La mansión de los elegidos* (1967), *El ángel exterminador*, *Poesía Quechua del Tawantinsuyu* (2000), *Entre Ángeles y Golpes* (2001), *La Saga del Esclavo* (2006), *Octubre Negro* (2007). Un autre roman sur la guerre du Chaco aurait été publié en 2009 sous le nom *El Charanguista del Boquerón*³⁰⁸.
- **Raul Leytón** (s.d.), curé et écrivain, rédige deux livres. Le recueil de nouvelles, *Placer*, publié en 1955 et probablement rédigé plus tôt, ainsi qu'un autre recueil publié en 1966 intitulé *Alko Rancho*³⁰⁹.

Sans revenir en détails sur les mouvances esthétiques des années trente aux années soixante, les influences littéraires des auteurs sont globalement les mêmes et certains la revendiquent. Cette génération du feu se nourrit ainsi du naturalisme français (Zola), des romans pacifiques européens (Remarque, Barbusse), du réalisme russe (Tolstoï), du réalisme social nord-américain (Steinbeck, Faulkner), des romans de la révolution mexicaine et du roman social andin³¹⁰.

Ce groupe d'individus traverse les contingences de la période de sortie de guerre en étant conscient du changement qui était en train de s'opérer et en assumant pleinement la mission d'être l'un des acteurs de cette effervescence. Cela se traduit par une attitude optimiste voire légèrement prétentieuse comme nous pouvons le constater chez Augusto Guzmán dans un article dirigé à *La Calle* le 7/08/1936 dans lequel il explique : « hablamos un lenguaje de hermandad, profundo y

³⁰⁶ MESA GISBERT Carlos D, *La palabra y la trama: ensayos sobre literatura boliviana*, p. 125.

³⁰⁷ GUZMÁN Augusto, *Biografías de la nueva literatura boliviana*, Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1982, p. 160.

³⁰⁸ Il ne figure dans aucune des bibliothèques et des librairies visitées.

³⁰⁹ COELLO VILLA Carlos, VERA Helio (éd), *Doce cuentos de la Guerra del Chaco*, LOM Ediciones, 2000, p. 99.

³¹⁰ ORTEGA José, *Aspectos del nacionalismo boliviano*, p. 116.

eterno » et que ce-dit langage : « fundirá las razas, unificará idiomas, afirmará una unidad geográfica³¹¹ ».

4.1.3. De la mobilisation au récit

Puisque « La "génération" invite donc à mettre en regard l'histoire littéraire et l'histoire sociale, voire l'histoire politique — faute de quoi elle n'aurait aucun sens³¹² », il semble important de rappeler le rapport trivial et réel qui existe entre les auteurs et la guerre et surtout la politique. En effet, leur costume d'écrivain qui aspire à décrire le réel se confond parfois avec leur costume de politicien, de militant ou de diplomate qui consiste à défendre le réel et l'interpréter. La plupart sont des acteurs politiques de renom dont le verbe soigné, issu de leur expérience comme journaliste, est mis au service d'un parti et d'une cause. Au retour de la guerre, s'amorce une activité littéraire, journalistique et politique fébrile, dans laquelle les auteurs de notre corpus interviennent avec passion pour défendre les idées du socialisme, faire avancer les luttes sociales ou former de nouveaux groupes politiques³¹³. Ce travail intellectuel s'enrichit de l'expérience de chacun, dans la lutte ouvrière, minière et l'artisanat³¹⁴. Si pour beaucoup d'anciens combattants la lutte politique représente une pratique nouvelle, la majorité des auteurs cités ne sont pas novices en la matière et connaissent parfaitement les codes et les enjeux.

Certains sont forts d'un savoir-faire diplomatique et non d'une véritable expérience comme combattant, comme Adolfo Costa du Rels, qui, après avoir été ministre à Genève, devient délégué de Bolivie à la Société des Nations pendant la guerre³¹⁵. C'est également le cas de Gustavo Adolfo Otero qui est désigné Consul général en Espagne pendant le conflit³¹⁶ et dont l'œuvre *Horizontes incendiados* est qualifiée par Guzmán de « instrumento de la ofensiva literaria en el exterior para respaldar la campaña nacional del Chaco³¹⁷ ».

Céspedes et Guzmán, issus de familles privilégiées, participent réellement au conflit mais avec un statut spécifique. Céspedes va d'abord au front dans le cadre de son travail comme journaliste reporter pour le journal *El Universal*. En 1934, en raison de son statut de lieutenant de réserve, il retourne dans le Chaco pour cette fois combattre mais reste peu de temps. La politique sera ensuite l'élément central de sa vie active, il sera par exemple secrétaire général de Villaroel en 1944 et

³¹¹ LORINI Irma, *op. cit.*, p. 157.

³¹² VAILLANT Alain, « Génération (littéraire) », p. 97.

³¹³ ÁVILA ECHAZÚ Edgar, *op. cit.*, p. 202.

³¹⁴ CAJÍAS DE LA VEGA Magdalena, DURÁN DE LAZO DE LA VEGA Florencia, SEOANE DE CAPRA Ana María (coordinadoras), *Tomo V. Gestación y emergencia del nacionalismo 1920-1952*, p. 20.

³¹⁵ MAROF Tristán, *Ensayos y crítica: revoluciones bolivianas, guerras internacionales y escritores*, p. 156.

³¹⁶ GUZMÁN Augusto, *Poetas y escritores de Bolivia*, p. 198.

³¹⁷ GUZMÁN Augusto, *Biografías de la nueva literatura boliviana*, p. 184.

ambassadeur au Paraguay en 1945³¹⁸. Guzmán combat véritablement dans le Chaco et est rapidement fait prisonnier. Il reste interné après le cessez-le-feu, comme beaucoup d'autres. Découvrant un jour que les Paraguayens cherchent à l'envoyer dans un camp de travail pensant qu'il avait écrit des atrocités sur eux, il parvient à l'éviter en simulant une tuberculose. Céspedes parvient à le ramener en Bolivie à travers la Société des Écrivains à Santiago qui découvre le roman de Guzmán, *Sima Fecunda*, qui plaît à ses membres³¹⁹. Elle demande donc au président paraguayen de le libérer. Guzmán est ensuite nommé responsable du bureau des anciens combattants jusqu'à l'armistice de 1938. Armando Montenegro se rend également sur le front pour couvrir la guerre pour *El Universal*³²⁰.

Jesús Lara, Victor Vargas et Gastón Pacheco Bellot vivent la guerre du Chaco dans sa dimension la plus violente en combattant au front. Lara est mobilisé en 1933 et y reste jusqu'en mars 1935. Son livre *Repete* sera l'objet d'un duel entre son auteur et un colonel qui se sent insulté par certains propos à son encontre. Profondément marqué par les injustices, il milite pour le parti communiste jusqu'en 1969 et voyage partout dans le monde dans le cadre de rencontres internationales sur ce sujet³²¹. Gastón Pacheco Bellot revendique ouvertement avoir écrit ses nouvelles *Cuentos chaqueños* pendant la guerre.

Enfin, Enrique Saint Loup Bustillo et Raúl Leytón ont une expérience moins directe du conflit mais tout aussi douloureuse. E. Saint Loup exerce comme chirurgien dans l'un des hôpitaux militaires de La Paz puis dirige celui de Cochabamba. Il continuera de siéger dans des commissions de reconnaissance de prisonniers et d'invalidité après la guerre. Raúl Leytón, quant à lui, œuvre comme aumônier au front.

Compte tenu de l'expérience directe de la guerre que la plupart des auteurs ont eue, comment faire la différence entre une simple transcription de leurs contingences et la véritable littérature ? Ces romanciers de circonstances sont-ils en mesure de produire une fiction autonome sans tomber dans le piège de la vitrine politique et idéologique qui n'est jamais bien loin ? Puisque « la représentation du passé est constitutive de l'identité individuelle (la personne présente est faite de ses propres images d'elle-même) mais aussi de l'identité collective³²² », peuvent-ils s'en défaire et l'utiliser à bon escient ? Augusto Céspedes lui-même insiste sur la perméabilité de son militantisme et son écriture : « Mi literatura se ha volcado en la política y la política a su vez, se ha expresado en mi literatura³²³ ».

³¹⁸ *Ibid.*, p. 230.

³¹⁹ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Los dos Augustos de la literatura boliviana: Céspedes y Guzmán*, Kipus, 2008, p. 323.

³²⁰ SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, p. 86.

³²¹ GUZMÁN Augusto, *Biografías de la nueva literatura boliviana*, p. 199.

³²² TODOROV Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 53.

³²³ BARNADAS Joseph M, COY Juan José, *Augusto Céspedes, Sangre de mestizos: Esquema metodológico de aproximación a la narrativa boliviana*, Cochabamba: Editorial Los Amigos del Libro, 1977, p. 65.

Il est donc inutile de croire qu'il est possible d'évacuer la dimension politique dans les récits de ces hommes qui vivent de l'intérieur ces turbulences dans la société. Ils choisissent néanmoins d'effectuer ce petit pas de côté et cette inévitable prise de distance que la littérature permet sans pour autant renoncer à leur prise de position. La mobilisation de la plupart d'entre eux pendant la guerre et les conséquences vécues directement par les auteurs semblent avoir épuisés la force des grands discours et donc mener ces hommes à une autre forme de parole. Ils trouvent leur compte dans les voies détournées la fiction, un espace de liberté d'expression où tout est excusable. La plupart des auteurs s'y complaisent après cette première expérience littéraire et publieront d'autres œuvres de fiction ou de poésie. Quant à Leytón, Saint Loup et Vargas que la guerre mène à l'écriture de nouvelles des années plus tard, il semblerait qu'il s'agisse d'une expérience artistique unique, jamais renouvelée comme si la guerre avait créé en eux un besoin d'écriture à assouvir. Comme si la parole libre ne suffisait plus pour dire la guerre et qu'il fallait raconter des histoires de l'Histoire pour la revivre et ainsi panser les plaies de ce traumatisme.

4.1.4. Les persistances littéraires actuelles

De 1998 à 2018, une série de nouvelles et de romans partagent comme toile de fond la Guerre du Chaco et la période de l'après-guerre. Plusieurs romans lui donnent une place primordiale dans l'intrigue et comme élément catalyseur des événements. Ces romans choisis dans le corpus principal sont les suivants : *Los pozos del lobo* (2008) de Gladys Dávalos Arze, *Hablar con los perros* de Wilmer Urrelo Zárate (2011), *Ahora es que entonces* (1998) et *Los muertos más puros* (2018) de Gonzalo Lema. Un autre roman, *Río fugitivo* d'Edmundo Paz Soldán fait mention de la guerre depuis le personnage du grand-père, ancien combattant, qui collectionne les vieilles reliques de son passé et tente de laisser une trace de son existence dans la mémoire de son petit-fils.

Le format de la nouvelle, très mis à profit par la première génération du Chaco, est à nouveau considérablement réinvesti par des auteurs mais aussi des individus méconnus du paysage littéraire comme c'est le cas de Francisco Bueno Ayala et « *Llegan cuerpos, Matasanos* » (2017), révélée dans l'anthologie de nouvelles de Paul Tellería. Mais c'est aussi un format court apprécié d'auteurs plus connus sous le statut de romanciers comme Gonzalo Lema avec « *Laguna Pitiantuta* » (2016), consacrée intégralement à un célèbre épisode de la guerre. D'autres nouvelles traitent du conflit, mais de façon plus distanciée, sans lui accorder de place prépondérante dans la diégèse ou alors de façon moins originale ou sans apporter une perspective aboutie de la guerre comme « *Arroz, canela y leche* » (2017) de Rosario Barahona Michel, « *El espía que llegó del fuego* » (2018), « *Mariposas amarillas* » (2018), « *Tumbalocos* » (2016) de Gonzalo Lema Vargas, « *Carmelo Cuéllar Jiménez* » (2017) de Darwin Pinto Cascan, « *¿Será este el momento para quemar a quien tanto temo?* » (2015) de Wilmer Urrelo Zárate et « *Retrato de mujer mirando la bandera* » (2004), d'Edmundo Paz Soldán.

Ces nouvelles alimentent notre réflexion sur les représentations de la guerre dans la littérature et leur quantité témoigne d'un réel désir d'investir une thématique nationale depuis la littérature ultra-contemporaine mais elles ne font pas partie de la sélection du corpus principal.

Voici une brève présentation biographique et bibliographique des quatre auteurs et autrices de l'ère contemporaine choisis dans le corpus principal.

- **Francisco Bueno Ayala** (La Paz, 1983) est un écrivain de nouvelles et de romans fantastiques qui ne semble pas faire tout à fait partie du monde académique et qui publie surtout ses récits en ligne. Sa nouvelle « Llegan cuerpos, Matasanos » est publiée dans l'anthologie *Sed y sangre : antología de relatos de la Guerra del Chaco* en 2017.
- **Gladys Dávalos Arze** (Oruro, 1950- La Paz, 2012)³²⁴ est une écrivaine et une chercheuse en linguistique. Elle étudie la pédagogie, la philosophie allemande et la littérature anglaise. Elle se spécialise en linguistique dans l'informatique et la traduction automatique. Elle enseigne ces deux langues en Allemagne et au Brésil. Également passionnée par la littérature, elle se rend à plusieurs congrès pour parler de la littérature bolivienne. Gladys Dávalos Arze écrit de la poésie pour laquelle elle obtient plusieurs prix nationaux et uruguayens. Elle se met quelques années plus tard à travailler sur la littérature de jeunesse et publie plusieurs œuvres très bien reçues par la critique, dont *Helado de Chocolate* (1990). Des nouvelles sont également publiées comme *La Muela del Diablo* (1989), *El paraíso de los Qala pago* (2003), *Qatary y Asiru* (2003), *El rincón del Tigre Azul* (2003). Enfin, *Los pozos del lobo* (2008), l'un des rares romans qu'elle publie, se situe à mi-chemin entre le roman historique et la littérature jeunesse en contant la guerre du Chaco depuis le point de vue d'une petite fille, orpheline de père, qui donne à voir la difficile réalité des femmes restées à l'arrière.
- **Gonzalo Lema Vargas** (Tarija, 1959) est un écrivain et un politique originaire du Chaco. Il fait sa scolarité à Cochabamba puis intègre l'Institut Laredo pour poursuivre des études de droit. Il occupe plusieurs postes publics comme celui de membre de la Corte Nacional Electoral et préside la Corte Departamental de Cochabamba pendant neuf ans puis le Corte Nacional pendant trois ans³²⁵. Il milite quelque temps pour le MAS et se présente en 2004 aux élections municipales de sa ville sous la bannière du parti d'Evo Morales où il arrive en deuxième position mais prend la présidence du conseil municipal. Avec le temps et les agissements du MAS, les divergences entre le parti et Gonzalo Lema se creusent. En 2010, il décide de prendre définitivement ses distances et n'hésite pas à critiquer ouvertement et publiquement les manigances électorales, le parachutage, l'hégémonie et surtout le caractère totalitaire et antidémocratique de la prolongation du mandat présidentiel. Il se consacre actuellement en grande partie à ses activités littéraires mais continue régulièrement de publier quelques analyses politiques. Auteur reconnu en Bolivie, il est l'une des figures de références du paysage littéraire contemporain. Très prolifique, Gonzalo Lema écrit principalement des romans et des nouvelles. Beaucoup de ses intrigues situées dans le village d'Entre Ríos témoignent de l'attachement qu'il éprouve pour le Chaco et la terre natale de son père dont la

³²⁴ https://www.pub.eldiario.net/noticias/2016/2016_10/nt161011/nuevos horizontes.php?n=8&-lic-gladys-davalos-arze-1950---2012

³²⁵ <https://www.paginasiete.bo/nacional/2019/3/17/el-gobierno-del-mas-ha-echado-perder-el-organismo-electoral-212168.html>

ville donnera le nom à l'une de ses rues. Son écriture soignée qui met en exergue la musicalité des mots ne s'inscrit pas dans la nouvelle tendance métalittéraire des jeunes écrivains et écrivaines et privilégie davantage la dimension diégétique que le système actanciel. Avant de se consacrer depuis quelques années au roman policier comme *Hola, mi amor* (2021), il écrit des romans plus traditionnels : *Este lado del mundo* (1984), pour lequel il reçoit le prix Guttentag, *El País de la alegría* (1987), *La huella es el olvido* (1993), *Ahora que es entonces* (1998), *La vida me duele sin vos* (1998), *Un hombre sentimental* (2001), *Los labios de tu cuerpo* (2004), *Dime contra quién disparo* (2004), *Contra nadie en la batalla* (2007), *Si tú encuentras a Mari Jo* (2007), *El mar, el sol y Marisol* (2007), *Los días vacíos del Raspar Ríos* (2012) ou *Los muertos más puros* (2018). Également nouvelliste habile, il publie *Nos conocimos armando* (1981), *Anota que soy un hombre* (1987), *Fue por tu amor María* (2010), *Después de las bombas* (2012), *Tumbalocos* (2016) et *Mariposas amarillas* (2018) dont beaucoup d'intrigues se déroulent dans le Chaco.

- **Wilmer Urrelo Zárate** (La Paz, 1975) est écrivain. Il étudie la communication sociale à l'Université de San Andrés et se consacre exclusivement à l'écriture. Wilmer Urrelo s'inspire principalement de son environnement urbain dans lequel il fait se mouvoir des personnages toujours complexes et ambivalents. Son écriture se caractérise par la violence souterraine qui anime la moindre action de ses personnages auxquels l'auteur ne pardonne rien. Reconnu en Bolivie pour son œuvre étudiée dans les écoles, il reçoit plusieurs prix littéraires. Il est l'auteur de *Mundo negro* (2000), *Fantasmas asesinos* (2006), *Hablar con los perros* (2011) avec lequel il gagne le Premio de Literatura Anna Seghers en 2012. Également nouvelliste, il publie les recueils *Todo el mundo cumple sus sueños menos yo* (2015) et *El Chicuelo dice* (2017).

Les quatre romanciers et nouvellistes, auteurs et autrice des œuvres du corpus principal ultra-contemporain, que l'on retrouve également pour moitié dans le corpus secondaire, partagent un certain profil, bien qu'il s'agisse de caractéristiques communes pour leur génération. Nés entre 1950 et 1983, ce sont des descendants des anciens combattants du Chaco. Leurs grands-parents ont connu directement le conflit, voire y ont combattu mais ce n'est pas une caractéristique unique et spécifique à ces individus puisque la plupart des familles boliviennes ont un membre de la famille lié de près ou de loin à la guerre. C'est le cas d'Urrelo qui raconte que son grand-père paternel, était de la police militaire pendant la guerre et ne se rend probablement pas dans le Chaco contrairement à l'autre qui était un simple soldat³²⁶. Quant à Lema, il semblerait que son grand-père paternel, Lucho, à l'inverse du maternel, ne soit jamais allé au front et que les souvenirs qu'ils racontaient de temps en temps soient des inventions de sa part. *Ahora que es entonces*, qui raconte l'attente et le chagrin d'une mère à la suite du départ accidentel à la guerre de son petit garçon, provient d'une véritable histoire familiale. Natalio, qui porte le même nom que son alter ego, l'oncle paternel de Gonzalo Lema, était parti très jeune à la guerre. Il retournera vivre et fonder une famille au Paraguay. Leurs grands-parents et très probablement tous ceux de la troisième génération ont pu tisser une relation particulière avec

³²⁶ Informations issues d'entretiens personnels réalisés avec Wilmer Urrelo et Gonzalo Lema en juin 2021.

leurs petits-enfants, plus légère et plus complice qu’avec leurs propres enfants, témoins de l’extrême violence que les anciens combattants avaient vue et qu’ils perpétuaient encore trop souvent. Cette troisième génération représentait pour eux un public fasciné et impressionné, débarrassé des jugements et de la honte. Elle recevait donc avec bonheur les souvenirs, les anecdotes, les reliques de l’ennemi ramenées sous le manteau, les photos et les restes du barda du grand-père. Après plus de trente années écoulées, le temps permet de cicatriser doucement les blessures et libère la parole. Soulagés de cette chape de plomb, les anciens combattants semblent s’animer d’un véritable souhait de transmettre aux générations futures. La production littéraire de cette troisième génération serait donc le symptôme de cette relation de filiation à caractère historique.

Enfin, au sein des œuvres du corpus, nous remarquons également une certaine forme de rythme d’une dizaine d’années entre chaque publication et une forme de synchronicité. Pourtant, d’un point de vue historique, ces dates ne correspondent à aucun hommage en particulier ni au centenaire de la guerre. Ce qui laisse croire qu’il s’agit bel et bien de la constitution d’une nouvelle génération. Ces publications pourraient donc être arrivées au terme d’une période de maturité, à la fois extrinsèque (période post-dictatoriale) et intrinsèque (volonté de revenir sur l’histoire nationale autour de l’âge de 40 ans).

Bien que le lien entre l’histoire et l’écriture ne soit plus le marqueur de la littérature contemporaine, le caractère historique des œuvres semble tout de même se pérenniser et témoigne d’un désir réciproque de se réapproprier un discours historique et d’en faire un récit innovant et constructif pour les générations actuelles. Cela se traduit concrètement par l’apparition d’œuvres en rapport avec le conflit, mais aussi par plusieurs anthologies thématiques qui regroupent par exemple des nouvelles paraguayennes et boliviennes sur la guerre comme *Doce cuentos de la Guerra del Chaco* de 2000, *Mar fantasma* de 2018 ou des récits de natures différentes comme dans *Sed y sangre* de 2017. La Foire du Livre de Cochabamba a même mis la Guerre du Chaco à l’honneur lors de son édition 2016 et permet la publication de trois livres dont l’un publié l’année précédente, mettant en lumière des coupures de presse ou des échanges épistolaires pendant les années de guerre et des nouvelles sur le même thème³²⁷. Que les éditions soient nationales ou binationales, elles sont le fruit d’initiatives individuelles mais aussi d’une volonté politique évidente qui, depuis une vingtaine d’années, replace la question nationale au centre du débat et sous toutes ses formes.

³²⁷ RIVANDA MIRANDA René, *Los mejores cuentos de la Guerra del Chaco*, Editorial Fe de erratas, X feria internacional del libro de Cochabamba, 2016; RIVERO ADRIÁZOLA Raúl, ARCE MORENO Carlos, *Huellas de guerra, a 81 Años del Cese de Hostilidades*, Editorial Canelas S.A., Los Tiempos, 2016; ARCE MORENO Carlos, *Epístolas de Guerra*, Editorial Canelas S.A., Los Tiempos, 2015. (Aucun de ces trois livres n’a pu être consulté)

Ces romans et ces nouvelles qui éclairent depuis une nouvelle perspective la guerre du Chaco sont donc les nouveaux véhicules mémoriels de l'histoire bolivienne.

4.2. Questions génériques

4.2.1. Une littérature censurée ?

La question de la censure n'est pas un élément sur lequel les spécialistes ou les auteurs eux-mêmes se sont épanchés. Les lieux de publication des premières éditions de la première génération parlent d'eux-mêmes et laissent penser qu'il semblait être compliqué de mettre à la vente un livre critiquant ouvertement la guerre et surtout la mauvaise gestion des militaires gradés aux commandes des opérations. En effet, les romans et nouvelles *Vuelve mañana*, *Aluvión de fuego* et *Prisionero de guerra* sont publiés au Chili et *Horizontes incendiados* en Espagne, l'auteur y habitant. Les autres seront publiés en Bolivie mais dans les années cinquante. Néanmoins, quelques œuvres dont celles de Claudio Cortez font exception en étant publiées en Bolivie en 1936 et 1939 mais probablement pour deux raisons. Il semblerait d'abord que la nature même du livre, autobiographique et donc sous forme de journal de guerre, lui permette ne pas avoir un potentiel subversif. De plus, il semblerait également qu'en étant probablement publié dans des journaux de façon fragmentée, cela lui permettrait d'être moins soumis au contrôle de l'État.

Cependant, il existe le cas de *Repete* qui est publié en 1937, bien que certainement considéré comme sans danger compte tenu de sa nature de journal de guerre. En effet, au début du livre, quelques livres provenant de l'association des anciens combattants authentifie l'œuvre et atteste de sa véracité puisqu'il ne s'agit pas d'un « producto de la imaginación de un novelista, sino la exposición verídica de los sucesos de la campaña. » Malgré sa posture très critique envers l'État, en étant sous la protection de cette association influente en 1938, il s'évite la censure. Dans les éditions suivantes, Jesús Lara explique qu'un colonel appelé Coronal Peña y Lillo, s'estimant gravement offensé dans le livre, réclame un duel à l'auteur en représailles de ces attaques. Cette scène longuement décrite par Lara aboutit finalement par un non-lieu et aucune victime malgré deux balles de revolver tirées.

Puisque les présidents à la tête du pays à la suite de la guerre étaient tous des anciens combattants et que leur pratique du pouvoir était plus autoritaire que permissive, il est malvenu pour les auteurs de publier sur le territoire national. Il convient d'ajouter qu'il est difficile de savoir à l'heure actuelle s'il ne s'agissait pas également d'une volonté interne aux maisons d'éditions. Enfin,

José Siles Salinas n'évoque pas tant le problème de la censure que le souci de témoigner de l'horreur vécue par les auteurs auprès des pays voisins³²⁸

4.2.2. L'engagement et la thèse dans la fiction

La question de la censure, ou dans une moindre mesure, de la publication extranationale, peut donner un indice sur la nature même des propos des auteurs. Elle suppose en effet une crainte des écrivains à propos des conséquences de la publication du livre qui auraient anticipé une éventuelle réaction ou alors un rejet idéologique pur et simple de l'appareil étatique en œuvre à cette période. Afin de statuer sur l'engagement ou la thèse développée dans les œuvres de fiction du Chaco et d'en ressortir les caractéristiques, nous revenons sur la définition de ce type de littérature.

La notion d'engagement littéraire n'apparaît qu'au XX^e siècle à la suite des cataclysmes que nos sociétés connaissent. Mais le principe de l'argumentation et des débats d'idées investi par la littérature ne date pas d'hier. Que ce soit l'esclavage, la religion, la politiques, les valeurs humaines, la société ou plus récemment le féminisme ou le racisme, ces thématiques ont toujours largement alimenté le roman. Il convient de se demander si la littérature dans ce genre de configurations est au service des idées ou si ce sont les idées qui sont au service de la littérature ?

Étymologiquement, s'engager c'est laisser un peu de soi, s'autoriser un sacrifice. Engager la littérature, « cela semble bien signifier qu'on la met en gage : on l'inscrit dans un processus qui la dépasse, on la fait servir à quelque chose d'autre qu'elle-même³²⁹ ». Cette définition semble plutôt voir la littérature comme un prétexte pour supporter une pensée.

Néanmoins, des pensées, on en trouve partout en littérature. C'est le support de l'argumentation. L'engagement serait-il donc systématiquement associé à l'écriture ? Cette grande question a déjà été ressassée et débattue par une multitude d'intellectuels au début du XX^e siècle. Sartre et Barthes, qui polémiquent sur ce thème pendant des années, nous donnent quelques pistes de réflexion. Pour Barthes, l'art ne doit valoir que pour lui-même alors que pour Sartre, s'engager, c'est donc le dire, et en le disant, le faire. Dans son célèbre ouvrage, *Qu'est-ce que la Littérature ?*, il insiste : « L'écrivain engagé sait que la parole est action », « les mots sont des pistolets chargés³³⁰ » ou assène sa formule « Quand dire c'est faire ». Si sa théorie est en partie applicable à la fiction de la première moitié du XX^e et a fortiori, à la fiction de la génération du Chaco, il conviendrait de s'interroger sur sa pertinence à propos des œuvres de la deuxième moitié du XX^e et surtout de celles du XXI^e. Si tant est que l'on puisse donner un sens ou une interprétation à certaines œuvres

³²⁸ SILES SALINAS José, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, La Paz, Ediciones de la Universidad Católica Boliviana, 1969, p. 5.

³²⁹ BOUJU Emmanuel (dir.), « L'engagement littéraire », p. 30.

³³⁰ BOUJU Emmanuel, *op. cit.*, p. 29.

modernistes, avant-gardistes ou les rénovations artistiques contemporaines, les artistes qui en sont à l'origine se refuseront toujours à y voir un argument³³¹.

L'écrivain engagé se rend parfaitement compte de la teneur de ses propos, voire de la portée qu'ils seraient susceptibles d'avoir. Il entend « participer pleinement et directement, par ses œuvres, au processus révolutionnaire, et non plus symboliquement, par la médiation d'une homologie structurale³³² ». L'auteur ne pense plus à sa fiction comme une fin en soi mais comme le médium pour servir une cause qui dépasse la littérature. Son objectif n'est pas non plus d'être réduit à une posture idéologique, et aussi de se considérer comme « situé » dans le monde et son histoire mais aussi de s'insérer dans le présent. L'inverse l'aurait amené vers un autre type de récit écrit comme les essais ou les pamphlets. En voulant se battre avec des mots, ils acquièrent un potentiel performatif et peuvent générer des actes individuels ou collectifs et lient ou séparent les individus entre eux.

L'engagement va à contrecourant de la mort de l'auteur en lui donnant plus que jamais une figure auctoriale forte. Le narrateur devient la source de l'histoire puisque « c'est sa voix qui nous informe des actions des personnages et des circonstances où celles-ci ont lieu, et puisque nous devons considérer – en vertu du pacte formel qui, dans le roman réaliste, lie le destinataire de l'histoire au destinataire – que ce que cette voix raconte est « vrai »³³³ ». Le narrateur omniscient est donc l'une des caractéristiques de la littérature engagée, tout comme le recours aux présupposés, le conflit entre bien et le mal, les types, les redondances et les antagonismes. Ainsi, le lecteur, cet adjuvant extradiégétique, refuse ou accepte de s'identifier, selon le projet idéologique de l'instance narrative. Tous les déterminants de la mise en récit, le narrateur, la focalisation et la disposition temporelle, veillent à donner la représentation la plus fidèle de l'action que l'auteur avait idéalement en tête³³⁴. Dans les romans de guerre, par exemple, on trouve toujours une parole interprétative sur l'action qui vient de se dérouler et les « scènes de discussion et de réflexion philosophique, stratégique, tactique, sont plus nombreuses et plus mémorables que les scènes de batailles³³⁵. »

Une littérature engagée suppose-t-elle forcément le développement d'une thèse ? Et un roman à thèse signifie-il l'engagement de son auteur ? Susan Suleiman développe cette question dans son ouvrage *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Ces deux genres romanesques, différents mais sensiblement proches, partagent la notion d'exemplarité, l'exemplum, « l'une des plus anciennes figures de l'*inventio* rhétorique³³⁶. » Ils ont donc en commun une dimension didactique et une

³³¹ *Ibid.*, p. 25.

³³² *Ibid.*, p. 24.

³³³ RUBIN SULEIMAN Susan, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983, p. 90.

³³⁴ *Ibid.*, p. 196.

³³⁵ *Ibid.*, p. 224.

³³⁶ *Ibid.*, p. 14.

tendance à mettre la fiction au service démonstration idéologique. C'est ainsi que Suleiman définit le roman à thèse : « un roman réaliste qui se signale principalement au lecteur comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse ». Même si le roman engagé partage cet aspect constitutif du roman à thèse, celui d'être à la fois un genre « rhétorique » et un texte « narratif », il est néanmoins moins univoque et moins binaire que le second.

L'injonction à l'art utile et le culte de l'action s'essoufflent au cours des décennies. Le désir de la fiction narrative engagée et à thèse : « de prouver quelque chose, de manquer de fidélité au réel³³⁷ » et sa tendance à déformer la réalité, attirent moins le lectorat. En refusant d'écrire pour la postérité, l'écrivain engagé voue son œuvre à une obsolescence rapide. Le temps et ses incessantes actualités se chargent de limiter l'espérance de vie de cette littérature³³⁸. En faisant de l'authentique la vérité d'une doctrine et de l'inauthentique tout ce qui n'est pas cette vérité, l'artiste s'oublie dans le projet littéraire et montre ainsi les limites de l'utilisation de la littérature à des fins doctrinaires³³⁹.

Les œuvres de la première génération du Chaco publiées en réponse au traumatisme de la guerre et suscitées par une prise de conscience générale s'inscrivent parfaitement dans cette démarche. Les événements historiques forts et les conflits sociologiques aigus dans des pays avec une tradition d'engagement social et d'intellectuels comme c'est le cas en Bolivie avec le cas du roman *Raza de bronce* issu de ses convictions raciales et sociales, font prospérer la littérature engagée et à thèse. Si nous laissons de côté les considérations esthétiques qui en font des produits plus ou moins agréables pour le lecteur, la démonstration idéologique sous-tend de bout en bout les intrigues. La différence entre les œuvres, qu'il s'agisse de nouvelles ou de romans, réside dans la modulation et la configuration des procédés littéraires au service de la thèse. *Aluvión de fuego*, *Prisionero de guerra*, *La Laguna H-3*, les nouvelles de *Placer*, de *Dimensiones de la angustia* et de *Cuentos chaqueños* sont divisés entre leur condition littéraire et celle de la thèse qu'il souhaite défendre, celle d'une critique de la guerre et d'un désir de reconfiguration nationale, que ce travail s'appliquera à décrire. Moins devant la nécessité de simplifier et de schématiser leurs représentations pour leurs besoins démonstratifs³⁴⁰, les autres nouvelles de la première génération nuancent davantage leur récit et s'attachent à se défaire d'un système de valeurs complètement dénué de toutes ambiguïtés³⁴¹.

³³⁷ RUBIN SULEIMAN Susan, *op. cit.*, p. 9.

³³⁸ BOUJU Emmanuel, *op. cit.*, p. 40.

³³⁹ RUBIN SULEIMAN Susan, *op. cit.*, p. 85.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 33.

³⁴¹ Faute d'outils théoriques qui différencieraient la fonction de la thèse dans un roman et une nouvelle, nous partons du principe que ce sont les mêmes règles qui s'appliquent et que la forme brève est toute aussi sujette à l'argumentation, à l'engagement et aux débats d'idées.

La proximité temporelle et personnelle des auteurs avec l'évènement conté suppose presque immédiatement une forme d'engagement inhérente à leur situation. Ils pensent la littérature traversée par un projet de nature éthique, qui comporte une certaine vision de l'homme et du monde, et ils conçoivent « de ce fait la littérature comme une entreprise, qui s'annonce et se définit par les fins qu'elle poursuit dans le monde³⁴². » Les idées semblent parfois être au service de la littérature. Alors qu'Urrelo, Gonzalo Lema, Bueno Ayala et Dávalos Arce, éloignés radicalement du contexte historique des auteurs de la première génération, semblent être davantage mués par un souci esthétique, celui du mot juste et de la poésie chez Lema et Dávalos Arce et celui de l'expérimental chez Urrelo. Précisons néanmoins, que les individus, et les auteurs n'échappent à cette règle, sont tous des produits de leur époque et sont formatés par un ensemble de paramètres sociaux, éducatifs, culturels, ethniques ou économiques. Bien que le degré d'engagement soit minoré chez les contemporains du Chaco, leur écriture n'est pas exempte de jugements sur la guerre.

Concluons avec Derrida qui nous rappelle l'aspect constitutif du témoignage dans l'engagement en nous signalant que « le lieu de l'engagement se dessine à la croisée du témoignage, qui en constitue le « degré zéro », et de la fiction, qui en est la modalité la plus haute et peut-être la plus authentique³⁴³ »

4.2.3. Le témoignage, un récit factuel ?

L'engagement conditionne fortement le genre du récit choisit par l'individu. Pourquoi faire le pari de la fiction alors que le témoignage résonne, de prime abord, plus authentique et plus sincère ? Les auteurs non-romanciers, qualifiés d'écrivains par Roland Barthes, n'auraient-ils pas tendance à mêler les deux discours et les deux postures ? En effet, beaucoup d'écrivains engagés se sont « tournés, dans les marges du roman, vers une littérature de témoignage à forte composante autobiographique : s'appuyer sur son vécu personnel, c'est à la fois donner des gages de sincérité ou d'authenticité et fonder l'autorité de son intervention sur l'expérience³⁴⁴. » Tâchons de faire le *distinguo* entre ce qui a trait à la mémoire (*locus memoriae*), à l'histoire (*res factae*) et à la pure fiction (*res fictae*).

La grande différence réside dans l'apparente subjectivité et dans la dose du vécu de la mémoire³⁴⁵ et la nécessaire objectivité de l'histoire. « La mémoire est un ensemble de souvenirs individuels et de représentations collectives du passé³⁴⁶ ». Mais en même temps, chaque mémoire

³⁴² BOUJU Emmanuel, *op. cit.*, p. 34.

³⁴³ *Ibid.*, p. 52.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 88.

³⁴⁵ TRAVERSO Enzo, *Le passé, modes d'emploi*, Histoire, mémoire, politique, Paris, La Fabrique, 2005, p. 10.

³⁴⁶ TRAVERSO Enzo, *L'histoire comme champ de bataille*, La Découverte, 2019, p. 252.

individuelle est un point de vue sur la mémoire collective. Le vécu fait appel à des contingences et des existences spécifiques :

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérables à toutes les utilisations et manipulation, susceptibles de longues latences et de soudaine revitalisation³⁴⁷.

A l'inverse, l'histoire « est un discours critique sur le passé : une reconstitution des faits et des événements écoulés visant leur examen contextuel et leur interprétation³⁴⁸ ». L'histoire suppose donc un regard rétrospectif sur les événements sans faire le procès de quiconque ni chercher à interférer sur le cours des choses, c'est « la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus³⁴⁹ ». Elle suppose donc elle aussi des choix arbitraires quant à la sélection des *res factae* qui mériteraient l'attention du futur. Mais l'un n'existe pas sans l'autre et leur intérêt est mutuel. L'élaboration du récit historique passe par la convergence d'une multitude de discours sur un événement ou une période. On en tire un semblant d'authenticité après leur croisement et leur vérification. Mais ces discours restent fondamentalement des témoignages individuels ou collectifs altérés par la sensibilité du locuteur.

Cependant, si les erreurs du témoignage n'étaient déterminées, en dernière analyse, que par les faiblesses des sens ou de l'attention, l'historien n'aurait guère, en somme, qu'à en abandonner l'étude au psychologue. Mais par-delà ces petits accidents cérébraux, d'une nature assez commune, beaucoup d'entre elles remontent à des causes autrement significatives d'une atmosphère sociale particulière. C'est pourquoi elles prennent souvent, à leur tour, comme le mensonge, une valeur documentaire³⁵⁰.

Le *distinguo* entre le témoignage et la fiction est tout autre tant l'un prend parfois la forme de l'autre et la vice-versa. Leur concomitance se produit lorsque le narrateur-personnage choisit parfois un ton confessionnel et peu de distance personnelle. « À différents niveaux d'échelle, l'élaboration du témoignage écrit résulte d'un drame spécifique dont la scène met en dialogue le singulier, le particulier et un global confus où s'entrechoquent ce qui vient de l'expérience vécue (le front, le camp, le ghetto...) et ce qui arrive de la société³⁵¹ ». Néanmoins, nous pourrions attribuer les mêmes caractéristiques à la fiction et par exemple aux récits *Prisionero de guerra et Los pozos del lobo*. Le témoignage, s'il est immédiat et écrit par définition par un témoin, concilie une proximité temporelle et personnelle. La fiction historique, qui normalement « se trouve à distance temporelle et personnelle maximale voudrait se prévaloir de la double proximité de la chronique et des mémoires dans sa re-

³⁴⁷ Pierre Nora cité in LE GUELLEC-MINEL Anne (dir.), *La mémoire face à l'histoire : traces, effacement, réinscriptions*, Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 8.

³⁴⁸ TRAVERSO Enzo, *L'histoire comme champ de bataille*, p. 252.

³⁴⁹ Pierre Nora cité in LE GUELLEC-MINEL Anne (dir.), *La mémoire face à l'Histoire*, p. 8.

³⁵⁰ BLOCH Marc, « Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien » (1941), *L'Histoire, la guerre, la résistance*, préf. d'Annette Becker, Paris, Gallimard, « Quarto », 2006, p. 842- 985, p. 923.

³⁵¹ MESNARD Philippe, *La littérature testimoniale, ses enjeux génériques*, SFLGC, 2017, p. 15

présentation [...] des détails de mœurs et de caractère³⁵² ». Elle peut cependant faire le choix d'une proximité temporelle comme dans *Aluvi3n de fuego*, *Horizontes incendiados*, *Prisionero de guerra*, *Sangre de mestizos* et *La Laguna H-3* ou d'une distance comme c'est le cas pour les autres. Cela s'applique 3galement dans son rapport personnel avec le fait historique, ce qui contribue 3 cataloguer le roman et la nouvelle comme nous le verrons dans le sous-chapitre suivant.

Le t3moignage et la fiction divergent dans la plupart des cas 3 l'heure de repr3senter l'3v3nement. Le t3moignage, plus charg3 en 3motion, a tendance 3 ne donner 3 voir qu'un pan de l'histoire, alors que la fiction se charge de nuancer et d'avoir une vision plus totalisante. Cela change la r3ception du r3cit selon les al3as de la p3riode, plus susceptible ou non, d'accueillir une parole « brute ». Par exemple, en France et pendant la d3cennie suivant la premi3re guerre mondiale, le public ressent de la m3fiance et un d3sint3r3t global pour la litt3rature de guerre et se tourne davantage vers le t3moignage³⁵³. On y lit ce type de commentaires :

Nul n'est plus qualifi3 qu'un ancien combattant –officier ou simple soldat– pour parler d'elle ou pour s'en inspirer. La guerre leur sert de cadre, ou de toile de fond, pour faire s'y d3rouler une action dramatique. La guerre leur permet de pr3senter des individus et de camper des caract3res tremp3s dans le creuset bouillonnant du combat ou dans le limon des tranch3es inactives³⁵⁴.

Nous savons d3sormais que la fiction peut aller au-del3 de cette question de l3gitimit3 gr3ce 3 sa libert3 d'invention. En Bolivie, il semblerait que ce soit plut3t produit l'inverse. C'est-3-dire qu'il y a eu une r3elle app3tence vis-3-vis des 3uvres de fictions ou des romans 3 teneur autobiographique dans la p3riode post-guerre. En revanche, depuis une trentaine d'ann3es, des historiens et des particuliers s'emploient 3 chercher des restes de t3moignages 3crits de la guerre du Chaco, des journaux, des cahiers, de simples anecdotes, des photos annot3es ou des lettres envoy3es 3 l'arri3re. On commence 3 valoriser les archives de la micro-histoire pour compl3ter et nuancer l'histoire officielle.

Les romans et les nouvelles historiques, comme nous l'avons dit, ont bien souvent utilis3 les normes narratologiques et la forme du t3moignage, ce qui donne parfois du fil 3 tordre 3 l'heure de diff3rencier de la fiction, de l'autobiographie ou du t3moignage. En attestent les nouvelles qui prennent la forme de carnets de bord de combattants. En revanche, l'autobiographie et le t3moignage ont syst3matiquement en commun l'identit3 du narrateur qui doit co3ncider avec celle de l'auteur : « Le t3moignage stricto sensu est le r3cit autobiographique certifi3 d'un 3v3nement pass3³⁵⁵ ». Et

³⁵² GENGEMBRE G3rard, *Le roman historique*, Paris : Klincksieck, 2006, p. 98.

³⁵³ BEAUPRE Nicolas, « De quoi la litt3rature de guerre est-elle la source ? T3moignages et fictions de la Grande Guerre sous le regard de l'historien », *Vingti3me Si3cle. Revue d'histoire*, 2011/4 (n3 112), p. 41-55, p. 45.

³⁵⁴ NOTER Henri de, *La litt3rature et la guerre*, Paris : 3ditions de l'Union des intellectuels pacifistes, 1934, p. 52.

³⁵⁵ DORNIER Carole, DULONG Renaud (dir.), *Esth3tique du t3moignage*, Paris, Edition de la maison des sciences de l'homme, 2005, p. 91.

l'autobiographie selon Philippe Lejeune est un « récit rétrospectif qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité³⁵⁶ ». Bien que l'auteur puisse revenir sur le cours de sa vie dans une œuvre hybride ou à forte teneur autobiographique, si le récit donne accès à la vie intérieure de personnages qui ne sont pas narrateurs alors il s'agit de fiction.

Le témoignage, qu'il soit personnel ou non, doit être un outil au service du propos de l'auteur et respecter le pacte de référentialité, c'est-à-dire que le texte de l'Histoire doit fonctionner comme hypertexte à l'intérieur de la fiction³⁵⁷. Guzmán, en choisissant un protagoniste appelé Villafuerte et un narrateur à la troisième personne, prend le parti de la fiction bien que son expérience personnelle et donc son témoignage alimentent en très grande partie son récit. C'est également le choix de *Sujnapura* qui oscille entre fiction et témoignage³⁵⁸. Ils répondent pourtant tous les deux à la définition de Philippe Lejeune sur l'autobiographie et la question de la personnalité mais brisent le pacte autobiographique en y ajoutant une grande dose de politique et en mettant en scène des personnages de fiction. C'est probablement aussi le cas de Gastón Pacheco Bellot dont le faux ne saurait être démêlé du vrai dans ses nouvelles. Finalement, les mensonges, la distance et la subjectivité inhérente à la fiction historique ne seraient-ils pas plus révélateurs qu'un témoignage authentique ?

4.2.4. Roman historique, histoire romancée ou roman de guerre

Les œuvres littéraires du corpus principal partagent une constante narrative, celle de disposer en toile de fond un évènement historique précis, la guerre du Chaco. Plus qu'un simple appareil spatio-temporel, le conflit et les paradigmes de la période, conditionnent autant le système actantiel et leur trajectoire que le dispositif narratologique. Nous avons également vu que c'est un évènement traumatique qui appelle forcément une forme d'engagement ou une posture idéologique. Bien que parfois contournée, revisitée ou décentrée, la guerre a une fonction qui va au-delà d'un simple décor fictionnel. Il ne s'agit pas seulement d'une ambiance ou d'un contexte qui permettrait au lecteur de s'imaginer la scène et les décors comme ce serait le cas des romans de chevalerie par exemple. Nous verrons plus précisément dans les deux prochaines parties comment chaque composante et chaque motif de la guerre sont traités au prisme de la littérature et par le filtre de l'entité auctoriale.

Voyons à quel degré les écrivains et les nouvellistes conforment leur échelle chronologique en fonction de l'évènement véritable.

³⁵⁶ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14

³⁵⁷ SY Kalidou, *Structures et signification dans le roman historique*, l'Harmattan, DL 2015, 2015, p. 15.

³⁵⁸ FISBACH Erich, *La Bolivie ou l'histoire chaotique d'un pays en quête de son histoire*, p. 134.

- Le narrateur choisit parfois d'utiliser l'intégralité du conflit comme une unité de temps absolue pour y faire évoluer son ou ses personnages à la manière d'une quête initiatique que la guerre rendrait possible avec un véritable avant / après comme dans *Horizontes incendiados*, *Los pozos del lobo*, *Sujnapura* ou « Héroes de amor ».
- L'action démarre parfois au moment de la mobilisation depuis l'arrière-garde du protagoniste et se termine au moment de sa mort ou de sa démobilisation comme dans *Aluvión de fuego*, *La laguna H-3*, *Prisionero de guerra*, « Una misión estratégica », « Enajenada », « Humo de petróleo » ou « Las ratas ».
- Les péripéties des personnages s'amorcent souvent *in medias res* jusqu'à leur mort comme dans « La cruz », « Llegan cuerpos, matasanos », « Que haya un solo sobreviviente », « Delirio », « Navidad », « Seis muertos en la campaña », « La coronela », « La paraguaya », « Mi diario de campaña », « Sarcasmo », « La retirada », « Los patrulladores » ou « Navidad ».
- Les mêmes péripéties débutent également *in medias res* dans d'autres cas mais cette fois jusqu'à la démobilisation, la capture ou la convalescence à l'hôpital de champagne du personnage comme dans « El pozo », « El milagro », « Indio bruto », « Fusilado », « Perdidos », « Se pervitieron », « La carpa de los aislados », « Herido », « Ricardo Ortega », « Patrullaje » ou « Que haya un solo sobreviviente ».
- Enfin, dans d'autres situations, toujours racontée *a posteriori*, la guerre n'est rendue visible et palpable pour le lecteur que par des bribes de récits, des souvenirs heureux (*Hablar con los perros*) ou douloureux (« Deuda », *Ahora que es entonces*, *Los muertos más puros*), des blessures physiques (« La luz ») ou psychologiques (« Mutilados ») ou des objets (« Fiestas patrias »).

À la lueur de ces commentaires, nous remarquons que la littérature utilise principalement les ruptures de l'Histoire pour son histoire à elle et amène souvent son personnage d'un bout à l'autre de la guerre, qu'elle se termine à l'hôpital, dans son foyer ou six pieds sous terre. Peu de nouvelles ou de romans n'abordent qu'un épisode ou qu'un moment dans la vie du combattant bien que ça soit le cas dans « Laguna Pitiantuta », « Opiniones de dos descabezados », « Fortín Saavedra », « El héroe », « La venganza de Santos Anahua » et « Ojo por ojo ». Il semblerait donc qu'il y ait un besoin de clore le récit et donc de boucler un épisode de l'histoire, qu'elle soit individuelle, c'est-à-dire par la mort, la maladie ou la démobilisation ou qu'elle soit collective c'est-à-dire par le cessez-le-feu ou la fin d'une bataille.

La littérature et l'Histoire partage un élément essentiel, celui de pouvoir considérer tous les moments de la vie de l'humanité, qu'ils soient collectifs ou individuels, comme des éléments

susceptibles de produire un récit. Ils ont donc en commun cette considération de la capacité narrative et historique. Le potentiel fictionnel de l'Histoire et la ressource historique de la fiction, puisque tout est Histoire et que toute histoire est littérature, se traduit par ces fameuses expressions : « L'Histoire est un roman qui a été; le roman est de l'histoire qui aurait pu être³⁵⁹ », celle de Marion de Lorne : « l'histoire est un roman dont le peuple est l'auteur³⁶⁰ » ou le dicton populaire « La réalité dépasse la fiction ». Nous voyons alors à quel point l'Histoire et la fiction s'apparentent et se font écho surtout lorsque certaines considérations historiographiques comme la théorie de la rétrofiction de Paul Veyne, prône l'Histoire comme un récit et non comme une science.

Comme le roman, l'histoire trie, simplifie, organise, fait tenir un siècle en une page et cette synthèse du récit est non moins spontanée que celle de notre mémoire, quand nous évoquons les dix dernières années que nous avons vécues³⁶¹.

Cela rapproche encore plus les professions, bien que les écrivains et les historiens sachent à quel point leurs métiers sont différents. Nous insistons donc sur le caractère d'inter-pénétrabilité qui existe entre les deux disciplines. Même si cette dernière est davantage unilatérale et en direction des formes littéraires, l'historiographie a su puiser dans la fiction et les arts en général, de la matière historique. Adossée à l'Histoire et voyant en elle une ressource infinie, la fiction propose un autre système de valeurs et d'autres échelles de repères en marginalisant l'histoire officielle. Le roman permet d'éclairer l'Histoire et lui apporte une certaine considération romantique dans son rapport au temps. Néanmoins, il s'agit d'un temps multidimensionnel et parfois éclectique.

Bien que la littérature ait toujours utilisé des événements fondateurs et des périodes historiques précises pour sa toile de fond narrative et son souci de la vraisemblance qui a régné longtemps dans les récits, l'intérêt pour l'Histoire en tant que telle est plus tardif. Les spécialistes s'accordent à dire que le premier roman historique, c'est-à-dire quand l'Histoire devient un sujet littéraire, qu'elle fait sens et même donne sens à la destinée humaine³⁶², date de 1814 à la publication de *Waverley* de Walter Scott³⁶³. Dès lors, elle ne devient plus qu'un simple accessoire dans la boîte à outils des auteurs mais un paramètre capital dans la réflexion de l'intrigue et l'élaboration des personnages : « L'histoire est au centre, le roman s'accorde à elle. Il s'intéresse à ce que celle-ci néglige³⁶⁴ ». Les grands tourments du XX^e siècle avec son lot de guerres, de massacres et de dictatures

³⁵⁹ Goncourt dans son journal cité in DURAND-LE GUERN Isabelle, *Le roman historique*, Armand Colin, 2008, p. 11.

³⁶⁰ GENGEMBRE Gérard, *Le roman historique*, p. 60.

³⁶¹ VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1971, p. 14.

³⁶² GENGEMBRE Gérard, *Le roman historique*, p. 39.

³⁶³ LUKACS György, et MAGNY Claude-Edmonde, *Le roman historique*, Traduit par Robert Saille, Payot, 1977, p. 17.

³⁶⁴ PEYRACHE-LEBORGNE Dominique (dir.), PEYRONIE André (dir.), *Le romanesque et l'historique : marge et écriture*, Nantes : C. Defaut, 2009, p. 12.

et les questions inhérentes au statut de victime et de témoins, se chargeront d'installer de façon pérenne la remise en question de l'histoire des individus dans l'Histoire.

Enfin, la fin du XX^e siècle verra apparaître dans la fiction un rapport au temps alternatif et distordu. On y conteste l'histoire officielle, on y rajoute des anachronismes ou on la traite de façon ludique³⁶⁵. Au-delà de l'utilisation des mémoires, de points de vue différents, de l'exhibition des procédés de l'hypertextualité ou d'une abolition générale des mythes et des marques d'historicité, on choisit parfois comme contexte historique une société future imaginaire comme la contre-utopie ou la dystopie ou à l'inverse, on reconstruit un évènement historique depuis un point de base fictif, comme c'est le cas des uchronies. Bien que défaite et décousue, l'Histoire reste toujours un terreau fertile pour la littérature et « los objetos históricos se transmutan en objetos artísticos³⁶⁶ ».

Largement débattu, le roman historique a été interrogé par les spécialistes littéraires pour en déterminer les spécificités. Afin de recevoir le qualificatif d'historique, le roman doit répondre à des paramètres précis. Néanmoins, à des fins commerciales, les maisons d'édition s'affranchissent aisément de ces définitions et qualifient bien souvent d'historique toute œuvre littéraire dont le contexte remonte à plusieurs dizaines d'années. Le lecteur non initié ne saurait voir avec la différence avec les œuvres qui répondent aux critères ci-dessous.

Nous partons des typologies et des caractérisations inhérentes à la « novela histórica » de Robin Lefere, entre autres, traitant principalement le paratexte et la maturité temporelle de l'objet historique.

- Un paratexte additionnel informant sur l'évènement historique traité.
- Un pacte plus ou moins explicite attestant de l'authenticité du cours de l'Histoire décrite.
- Une esthétique mimétique (une forme de poésie référentielle³⁶⁷).
- Une relation d'exactitude ou de vraisemblance avec la réalité.

« Il y a roman historique quand l'auteur vit dans une époque distante de celle qu'il a choisi de représenter (au moins soixante ans). Les « vrais » romans historiques sont ceux qui inscrivent et problématisent une aventure individuelle dans un devenir historique³⁶⁸ », ce que Scott s'accorde également à dire. Le nombre d'années n'a pas une importance cruciale pour certains, l'essentiel est de raconter « una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista³⁶⁹ », de ne pas avoir vécu

³⁶⁵ CICHOCKA Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinventions, relectures, écritures*, l'Harmattan, 2007, p. 162.

³⁶⁶ LEFERE Robin, *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*, Madrid, Visor Libros, coll. « Biblioteca Filológica Hispana » 149, 2013, p. 21.

³⁶⁷ LEFERE Robin, *op. cit.*, p. 21.

³⁶⁸ PEYRACHE-LEBORGNE Dominique (dir.), PEYRONIE André (dir.), *Le romanesque et l'historique : marge et écriture*, Nantes : C. Defaut, 2009, p. 11.

³⁶⁹ LEFERE Robin, *op. cit.*, p. 21.

personnellement le fait historique ou de laisser une ou deux générations passer. Pour qualifier l'œuvre d'historique, dans la conception traditionnelle du terme, elle ne peut se nourrir d'une expérience personnelle et donc uniquement se construire sur la base de représentations élaborées par l'auteur³⁷⁰. « Il faut que le référent ait été appréhendé par l'auteur comme objet historique déjà constitué, autrement dit qu'une part de sa thématique soit liée, non à son expérience directe, mais à une connaissance indirecte, médiatisée par l'historiographie³⁷¹. »

Quant au système actantiel, il doit faire coexister des personnages purement fictifs et des personnages historiques dans des lieux « procedentes de la historiografía³⁷² ». Il amène à faire coïncider le conflit historique et les tensions de l'époque racontée avec le conflit privé et la quête personnelle. Cela passe par la participation des personnages au destin collectif et aux crises sociales³⁷³. Les romans historiques n'ont pas vocation à contredire l'histoire officielle et ne tolère aucun anachronisme puisque la compatibilité entre la logique de la réalité et son récit fictionnel doit être totale³⁷⁴. Ils cherchent à calquer une image fidèle de la période reproduite, dans les personnages, les mentalités, des comportements ou des lieux. Pourtant, le genre de la littérature historique comme les œuvres de Victor Hugo ou d'Alejo Carpentier, qualifié ainsi par Robin Lefere, ne répond pas aux mêmes critères.

Celui qui ne répond pas non plus aux mêmes paramètres, c'est le roman de guerre. Ce dernier comprendrait trois spécificités :

- Un aspect confessionnel, c'est-à-dire une vision individuelle d'un événement pour créer un lien d'intimité avec le lecteur.
- Un haut degré de ressemblance car l'expérience est vécue ou connue par l'auteur. Roland Dorgelès estime par exemple qu'un roman de guerre c'est en quelque sorte de la réalité recréée³⁷⁵.
- Une perspective rétrospective du récit avec la volonté de la part de l'auteur de démontrer une complaisance, une dénonciation ou une simple réflexion critique à propos de la guerre³⁷⁶

Ce sous-genre narratif apparaît principalement après la première guerre mondiale suite au besoin des écrivains combattants d'inventer une nouvelle parole capable de faire entendre les silences de

³⁷⁰ LEFERE Robin, *op. cit.*, p. 45.

³⁷¹ ZONZA Christian, « Le roman historique : un « art de l'éloignement » ? », *Acta fabula*, vol. 12, n° 6, « Faire & refaire l'histoire », Juin-Juillet 2011, p. 280.

³⁷² LEFERE Robin, *op. cit.*, p. 26.

³⁷³ DURAND-LE GUERN Isabelle, *Le roman historique*, Armand Colin, 2008, p. 81.

³⁷⁴ CICHOCKA Marta, *op. cit.*, p. 147.

³⁷⁵ MCINTOSH-VARJABEDIAN Fiona, TAKEMOTO Toshio, PRUNGNAUD Joëlle, GIRALDI DEI CAS Norah, *Écrire la guerre, écrire le conflit*, Collection Travaux et recherches : UL3, Université Charles de Gaulle (Lille), 2016, p. 24.

³⁷⁶ MILKOVITCH-RIOUX Catherine, PICKERING Robert, *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 145.

l'Histoire. Ce récit de guerre prend une nature fictionnelle modérée mais adopte également bien souvent la forme du journal en soignant la narration linéaire et chronologique. Il assume aussi la même vocation herméneutique de l'essai, la volonté d'expliquer. Enfin, si ce sous-genre disparaît progressivement au profit d'un roman qui assumerait davantage sa dimension fictionnelle, « c'est peut-être, comme le pensait Walter Benjamin, parce que le récit de témoignage au sens étroit s'était avéré, malgré les espoirs de Jean Norton Cru, impuissant à rendre vraiment compte de ce qu'avait été l'expérience de guerre³⁷⁷ ».

La différence principale entre les romans dits « historiques » et les romans dits « de guerre » réside donc dans la maturité temporelle nécessaire entre un événement et sa réécriture par la fiction et le caractère politique et politisé de celui ou celle qui rend compte de la guerre dont il a été témoin. En revanche, les deux sous-genres partagent le souci de la vraisemblance, l'un pour attester de sa participation et l'autre pour donner l'illusion du réel au lecteur. Les divergences et les convergences de ces items nous permettent de situer nos œuvres romanesques dans une catégorie. Cependant, le rapport personnel que la plupart des auteurs entretiennent avec le conflit fausse toute tentative de les situer dans une étiquette littéraire qui les soustrairait à leur histoire de vie.

Les romans sur la guerre du Chaco, semblent-êtré les seuls romans de guerre en Amérique. Même si cela s'explique par le fait qu'une seule guerre de ce type s'est déroulée sur le territoire américain, cela lui donne un statut d'unicité intéressant dans l'histoire littéraire de l'Amérique hispanique.

Dans *La Laguna H-3*, *Prisionero de guerra*, *Sujnapura* et *Horizontes incendiados*, l'histoire décrite est conforme à l'histoire, elle est l'effet de l'Histoire et reste pour toujours un simple récit plein d'informations. Elle condense l'historicité d'un événement et calque une part de la réalité. Le héros n'utilise ni des idées abstraites ni des sentiments flous³⁷⁸. Le narrateur hétérodiégétique dans *La Laguna H-3*, *Sujnapura* et *Horizontes incendiados*, homodiégétique dans *Prisionero de guerra*, à l'aide de son point de vue omniscient, décrit l'intérieur de la guerre, c'est-à-dire, le front et les camps d'emprisonnement. L'auteur lui-même de *Prisionero de guerra* en prologue de son récit alimente cette appartenance à ce sous-genre en insistant sur la dimension mémorielle et véridique, mais revendique aussi sa part de romanesque : « Este libro es mi novela, la que me ha sucedido y ha sucedido a muchos hombres de mi tempo. » Le sous-titre *Novela de un soldado del Chaco* fait également appel au genre romanesque et à la fiction pure avec le substantif « novela » et l'article indéfini « un » mais le titre entre en contradiction avec cette phrase puisque le narrateur-personnage parle à la première personne et que le paratexte indique son expérience comme prisonnier de guerre

³⁷⁷ BEAUPRE Nicolas, « De quoi la littérature de guerre est-elle la source ? Témoignages et fictions de la Grande Guerre sous le regard de l'historien », p. 54.

³⁷⁸ MILKOVITCH-RIoux Catherine, PICKERING Robert, *Écrire la guerre*, p. 146.

dans la plupart des éditions. À lumière des définitions précédentes, nous choisissons de les définir comme romans de guerre. *Aluvión de fuego* aurait été dans la même catégorie si l'auteur n'avait pas préféré situer son personnage à la périphérie du conflit, c'est d'ailleurs ce qui en fait sa richesse, mais ce choix d'intrigue ne peut nous laisser dire qu'il s'agit d'un roman de guerre. C'est pourquoi il est préférable de le taxer de récit ou de roman sur la guerre du Chaco. Compte tenu de la contemporanéité des auteurs vis-à-vis de la guerre, *Los pozos del lobo*, *Ahora que es entonces*, *Los muertos más puros* et *Hablar con los perros* entrent dans la catégorie officielle des romans historiques. Les deux romanciers et la romancière sont distants du conflit de deux générations.

Nous précisons que le roman *Chaco* de Luis Toro Ramallo, qui aurait été intéressant de choisir dans le corpus principal car l'auteur ne s'est pas rendu sur le front et aurait donc oscillé entre le roman historique et le roman de guerre, peine à soigner la vraisemblance. L'artificialité et la vulgarité, que par exemple Enrique Finot lui reproche car selon Toro Ramallo dans la bouche des soldats du Chaco, « no había otra forma de expresarse que la de escupir interjecciones abyectas³⁷⁹ », nous contraint à le reléguer dans le corpus secondaire.

Enfin, il conviendrait de s'interroger sur la nature à part de *Hablar con los perros* en comparaison avec les trois autres romans, d'un registre plus traditionnel. Urrelo ne modifie en rien le cours des événements historiques et respecte ainsi parfaitement la définition du roman historique mais il y ajoute un élément original, voire contre-nature, dans le comportement de ses personnages soldats, soit l'anthropophagie. À la limite de pouvoir être considéré comme un roman fantastique tant cet acte cannibale nous semble aujourd'hui inhumain, ne serait-il pas en réalité le propre du nouveau roman historique ?

Roman de guerre	Récit sur la guerre du Chaco	Roman historique (auteur-auteurice contemporain-e)
<i>La Laguna H-3</i>	<i>Aluvión de fuego</i>	<i>Los pozos del lobo</i>
<i>Prisionero de guerra</i>		<i>Ahora que es entonces</i>
<i>Sujnapura</i>		<i>Los muertos más puros</i>
<i>Horizontes incendiados</i>		<i>Hablar con los perros</i>

Pour terminer, nous revenons sur le problème de l'inhérente maturité temporelle que requiert le roman historique et sur laquelle nous reviendrons dans le cas de la forme brève dans la sous-partie

³⁷⁹ FINOT Enrique, *Historia de la literatura boliviana*, México: D.F., Librería de Porrúa hermanos y compañía, 1943, p. 351.

suiuante. Les spécialistes ne font pas toujours de cas de cette question de génération et résumant le définit surtout à travers sa teneur et son caractère historique : « Lo que le da el carácter histórico a una novela es la presencia de personajes y episodios históricos³⁸⁰ ». Ce serait donc le cas de *Sujnapura*, de *Horizontes incendiados* et de *La Laguna H-3*. Celui de *Prisionero de guerra* est plus nuancé car d'un côté il assume son aspect autobiographique et d'un autre, envoie un message clair au lecteur pour lui signifier qu'il s'agit de fiction en dotant le personnage-narrateur d'un autre nom que le sien. Luis Alberto Sánchez précise le registre d'un récit de guerre selon la période traitée et affirme qu'écrire sur un conflit lointain fait appel à un registre historique, mais que s'il s'agit d'un conflit très proche, voire immédiat, alors c'est du registre de la politique³⁸¹. Désigner les œuvres de la première génération comme des romans historiques mais politiques et sociaux résoudrait notre problème puisque « Ce qui est valable pour l'œuvre d'art en général trouve aussi son application à l'aspect extérieur de la réalité historique représentée³⁸² ». Enfin, il existe aussi le terme de littérature mémorielle désignant les écrivains n'ayant pas vécu l'évènement que l'on pourrait également qualifier de post testimoniale. En participant à la construction mémorielle et en héritant d'un récit historique, ce type de fiction « assure de multiple façon le passage d'une mémoire communicationnelle à une mémoire culturelle³⁸³ » et pallierait notre problème terminologique. Siles Salinas se débarrasse de ce dernier en qualifiant de testimoniales les œuvres qu'il choisit d'étudier dans son livre, c'est-à-dire attachées à la représentation de la réalité³⁸⁴.

4.2.5. La forme brève : quid de la nouvelle du Chaco ?

Afin d'intégrer dans un genre littéraire précis et codifié les formes brèves de la génération du Chaco, qui constituent la moitié du corpus, nous procédons à un rappel des spécificités de la nouvelle.

La forme brève est avant tout issue d'un récit oral sur un thème en particulier et ayant comme vocation d'être transmise d'un destinataire à une multitude de destinataires. Créée à partir d'autres genres et étant la forme narrative moderne par excellence après un reflux à la fin du XIX^e siècle³⁸⁵, elle flirte avec l'interview, la lettre, le journal, l'inventaire, la parabole ou l'interrogatoire tant elle est un lieu fort de connivence culturelle et d'intertextualité³⁸⁶. Cela lui donne une élasticité conséquente

³⁸⁰ LEFERE Robin, *op. cit.*, p. 25.

³⁸¹ SÁNCHEZ Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela Hispano-americana*, Madrid: Gredos, 1968, p. 393.

³⁸² Hegel cité in LUKACS György, et MAGNY Claude-Edmonde, *Le roman historique*, Traduit par Robert Saille, Payot, 1977, p. 56.

³⁸³ MESNARD Philippe, *La littérature testimoniale, ses enjeux génériques*, SFLGC, 2017, p. 24.

³⁸⁴ SILES SALINAS José, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, p. 4.

³⁸⁵ KIRPALANI Marie-Claudette, « Approche d'un genre : la nouvelle. », In *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°107- 108, 2000, p. 161.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 153.

mais surtout un haut potentiel d'évolution et d'adaptation. La porosité entre les genres qui en découle donne parfois lieu à des difficultés pour la situer dans un genre et registre littéraire précis.

La nouvelle se différencie principalement du roman par sa brièveté. Caractérisée par un nombre de pages réduit, elle doit pouvoir être lue « de una sentada » ou « at one sitting ». Cela suppose donc plusieurs paramètres spécifiques, tant narratologique que diégétiques.

Maniée avec adresse par les écrivains hispano-américains comme Julio Cortázar ou Jorge Luis Borges, la nouvelle a longtemps été pour eux un sujet passionnant. Pour tenter de la définir par images, empruntons les métaphores ingénieuses de l'auteur argentin Cortázar. Pour lui, la nouvelle est une analogie d'autres arts et il associe la nouvelle à la photographie et le roman au cinéma. La forme brève comme la photographie se joue esthétiquement des limites et décrit un fait narratif avec le plus de densité possible et en moins de pages possibles³⁸⁷. Julio Cortázar utilise également souvent dans ses livres l'image de la boxe, la nouvelle ayant comme objectif de mettre KO le lecteur. C'est une œuvre que l'on peut lire d'une traite et en moins d'une heure et dont l'essence réside dans sa verticalité, contrairement au roman dont la diégèse s'étire bien souvent de façon horizontale.

Les trois piliers sur lesquels doivent reposer une nouvelle et que la brièveté elle-même suppose sont donc le sens, l'intensité et la tension. Les trois combinés donneront à la nouvelle un puissant pouvoir performatif. À ces trois qualités, ajoutons, selon Kirpalani, la dimension monothématique et donc la présence d'une séquence de lecture unique et un évènement inouï³⁸⁸ qui en fait un univers autonome et clos, ainsi que l'inévitable chute.

L'économie de moyens appelle forcément une forme d'unité dans la focalisation, dans l'intrigue, dans le point de vue, dans la linéarité du récit ou dans la temporalité. Les mots doivent se faire écho, c'est pourquoi un système de réseau se met en place pour que tout s'imbrique à la fin comme un puzzle : « Chaque terme trouve sa résonance du fait que le lecteur garde en mémoire un grand nombre de données³⁸⁹ ».

Dans l'intensité résident également la force de suggestion et la capacité allusive dont se prévalent les présupposés et les sous-entendus. L'ingéniosité réside dans la capacité à « aludir, eludiendo ». L'auteur connaîtrait ainsi dès le premier mot, la direction vers laquelle il se dirige et quels seront les trois derniers mots de l'histoire. Le procédé *d'incipit in medias res* privilégie ce résultat. Cet envol de l'imagination propice au récit court et que permet sa force performative donne une valeur supplémentaire à l'écriture. C'est par exemple le cas de la nouvelle « El Pozo », le puits

³⁸⁷ José Maria Merino cité in PEÑATE RIVERO Julio, *El cuento literario hispánico en el siglo XX: variaciones teóricas y prácticas creativas*, Madrid: Visor Libros, 2016, p. 10.

³⁸⁸ KIRPALANI Marie-Claudette, « Approche d'un genre : la nouvelle. », In *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°107- 108, 2000, p. 153.

³⁸⁹ GROJNOWSKI Daniel, *op. cit.*, p. 37.

en tant qu'objet symbolique et la nouvelle elle-même qui dépassent le paradoxe manifeste de leur forme : c'est-à-dire feindre de montrer qu'un fragment de la réalité mais le faire de telle manière que cet échantillon ouvre la porte à une réalité beaucoup plus vaste. L'auteur cherche à concentrer le sens poétique pour viser un effet unique et l'une de ses figures rhétoriques privilégiées est la synecdoque pour son exigence d'économies de moyens extrêmes.

Forte de toutes ces qualités, l'Amérique hispanique a vu nombre de ses auteurs déployer leurs talents au service de la nouvelle. Loin d'être un parent pauvre du roman, le genre a su se faire une véritable place dans le paysage littéraire et surtout auprès du lectorat.

Pendant la première moitié du XIX^e siècle, les auteurs trouvaient un intérêt financier certain dans les nouvelles car publier dans les journaux, gourmands de ce type de format, pouvait rapporter un peu d'argent. Au début du siècle, l'ancrage historique était majoritaire. Pendant la période du boom latino-américain, plusieurs conceptions de la nouvelle et plusieurs registres littéraires coexistaient. Désormais, bien que principalement réaliste avec un ancrage social, la nouvelle s'affranchit progressivement des normes précédentes. À l'aune du XXI^e siècle et l'ère du tout numérique, les formes brèves ne sont pas en reste et peuplent les forums et les blogs littéraires en ligne. Ce regain de vitalité peut peut-être s'expliquer par la tendance de l'individu moderne à se diriger vers une forme littéraire supposément plus abordable et plus rapide à lire qu'un roman traditionnel.

De façon plus mesurée, la Bolivie vit également ces changements et la présence d'un tiers de nouvelles sur l'ensemble de notre corpus est significative de l'importance du genre depuis le début du XX^e siècle. Manuel Vargas Severiche, dans l'anthologie de nouvelles la plus récente, classe chronologiquement et thématiquement son histoire littéraire³⁹⁰.

- Fin du XIX^e et début du XX^e : traditionalistes, romantiques, modernistes
- Début du XX^e : réaliste, naturaliste et *costumbristas*
- Moitié du XX^e : avant-garde, la magie, le rêve, la violence
- Fin du XX^e : entre tradition et modernité, autres espaces, nouveaux langages
- Début du XXI^e : les contemporains, le réalisme sale, le fantastique, l'intimisme

En parallèle des romans, les nouvelles reprennent à leur compte les mêmes thématiques sociales comme la mine (René Poppe, Óscar Soria Gamarra), le monde rural (Paz Padilla Osinaga) ou la ville (René Bascopé, Jaime Nisttahuz), mais en utilisant d'autres modes d'expression et en s'éloignant des paramètres du réalisme sale et du tellurisme. Céspedes avec « Opiniones de dos descabezados » avait pris de l'avance sur le plan fantastique et comique face aux nouvelles de Raúl Teixidó, de Blanca

³⁹⁰ VARGAS SEVERICHE Manuel, *Antología del cuento boliviano*, La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional, 2016, p. 19.

Elena Paz, de Germán Araúz Crespo, de Wilmer Urrelo ou celles d'Adolfo Cárdenas³⁹¹. Au XXI^e siècle, la production artistique continue de tenter d'offrir une réponse à la réalité de laquelle les auteurs sont entourés et utilisent parfois le biais de l'humour noir, la violence, la fantaisie ou la peur³⁹².

En Bolivie, depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, une série d'anthologies retracent le parcours de la nouvelle et celles qui ont marqué en particulier le paysage littéraire. On trouve l'anthologie de Saturnino Rodrigo, *Antología de cuentistas bolivianos contemporáneos* de 1942, celle de Soriano Badani, *Antología del cuento boliviano*, celle de Manuel Vargas Severiche *Antología del cuento boliviano* de 1995 ou celle de César Verduguez Gómez *Los mejores cuentos de Bolivia* de 2014. D'autres se focalisent sur des régions ou des thèmes spécifiques.

Les nouvelles de la première génération du Chaco et celles de la génération contemporaine du Chaco n'échappent pas à la règle et proposent un autre format pour évoquer la guerre. Compte tenu du nombre réduit de nouvelles du XXI^e siècle choisies pour notre corpus (« Llegan cuerpos, matasanos » et « ¿Será éste el momento para quemar a quien tanto temo? »), nous pouvons en déduire que phénomène a surtout été conséquent jusqu'en dans les années 70.

La plupart des écrivains de notre corpus écrivent indifféremment des formes brèves et des romans comme Céspedes, et se définissent comment étant autant nouvellistes que romanciers, comme ce dernier et Gonzalo Lema ou encore Urrelo. Pour Gonzalo Lema, écrire des nouvelles lui permet d'assouvir et d'exploiter des pulsions d'écriture que lui procurent toute une série de thèmes qui lui traversent la tête régulièrement. La forme brève, moins énergivore et moins chronophage que le roman le soulage ainsi et vide son réservoir à idées qui se remplit au fil des rencontres et du quotidien.

Certaines œuvres défient tout cadre formel. C'est le cas de *Copagira*, *Placer*, *Andrajos*, *Un pueblo en la cruz*, *Charlas de café* et *Chaj'midas* que nous qualifierons d'hybrides. Elles s'articulent en effet en plusieurs sections ajoutées à un propos liminaire. La première partie prend généralement la forme d'un essai à teneur autobiographique et précède les nouvelles.

Alors pourquoi choisir de formater un récit dans une nouvelle au lieu de s'épancher sur une forme longue, a priori plus adaptée à la description d'un évènement historique ? A l'heure de parler de la guerre, quelle valeur ajoutée donnent au récit la densité, la brièveté et la tension ? En effet, il peut sembler paradoxal d'associer un genre vertical à une histoire horizontale. Nous pourrions qualifier la nouvelle selon son appareil thématique et son registre, comme c'est le cas pour le roman, et être donc en mesure de les qualifier d'historiques. On pourrait croire que la tendance de la nouvelle historique serait donc de décrire en quelques ligne un épisode majeur de l'évènement historique en

³⁹¹ *Ibid.*, p. 25.

³⁹² *Ibid.*, p. 26.

question, comme c'est le cas de « Laguna Pitiantua » ou de « Fortín Saavedra ». Mais en réalité, les auteurs font principalement le choix de décrire les contingences d'un personnage pendant ou après la guerre, qu'il soit une figure héroïque ou antihéroïque, pour faire valoir à titre d'exemple ou non, la micro-histoire dans cette macro-guerre. Nous verrons plus loin plus loin à quel titre ces personnages fonctionnent comme les fers de lance de la démonstration didactique des auteurs.

La question de l'historicité des nouvelles se heurte aux mêmes problématiques que celles du roman, soit la maturité temporelle et le pacte avec le lecteur. Nous arriverons à la même conclusion en qualifiant les nouvelles d'historiques celles publiées par des individus n'ayant pas vécu l'illustre évènement en question, ni à la même période.

Les nouvelles optant pour la forme d'un journal et suivant scrupuleusement la chronologie des évènements s'apparenteraient aux récits de guerre, au croisement entre le témoignage, l'essai et la fiction. Nous choisirons d'inclure également dans cette dernière catégorie les récits axés sur un fait de guerre ou une série d'activités propres à un conflit armé se déroulant sur le territoire en litige. Celles sortant du cadre de la vraisemblance sont qualifiées de fantastiques. Enfin, les récits du Chaco engloberont les nouvelles dont le contexte diégétique se décentre de la guerre en tant que tel, même si elle subsiste comme toile de fond narrative, et tâchent de réécrire l'histoire des hommes et des femmes éloignés du front ou celle des soldats dans les années suivant le conflit.

Quand il s'agit de nouvelles, les maisons d'éditions se gardent bien de toute considération générique et donnent indifféremment l'appellation de « relatos de la guerra del Chaco » ou de « relatos del Chaco ». Nous aboutissons à la même conclusion que pour le roman, le terme « historique » obéit à un cadre très précis qui ne fait aucun cas des récits publiés par des auteurs peu de temps après l'évènement et non autobiographiques. Le dictionnaire ne s'embarrasse pas de la distance temporelle inhérente à la fiction historique attribuée par les spécialistes et définit ainsi le caractère historique d'une œuvre : « Se dit d'une œuvre de fiction dont le sujet s'inspire de près ou de loin d'événements historiques³⁹³ ». Il serait peut-être plus facile d'élargir les critères littéraires d'une fiction historique et détailler davantage les sous genres.

Voici un récapitulatif des spécificités terminologiques des nouvelles du corpus principal.

Nouvelle de guerre	Récit sur la guerre du Chaco	Nouvelle historique (auteur contemporain)	Nouvelle fantastique
---------------------------	-------------------------------------	--	-----------------------------

³⁹³ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/historique/40092>

« El pozo » « La coronela » « Seis muertos en la campana » « El milagro » « Humo de petróleo » « Las ratas » « La paraguayana » « Indio bruto » « Fusilado » « Perdidos » « La carpa de los aislados » « Delirio » « Fortín Saavedra » « Heridos » « El héroe » « La venganza de Santos Anahua » « Tres cartas » « Ricardo Ortega » « Ojo por ojo » « Mi diario de campaña » « Sarcasmo » « La retirada » « Los patrulladores » « Navidad » « Patrullaje » « Una misión estratégica » « Que haya un solo sobreviviente »	« La luz » « Se pervitieron » « Mutilados » « Vuelve mañana » « Deuda » « Héroes de amor »	« Llegan cuerpos, matasanos » « Fiestas patrias » « La cruz » « ¿Será éste el momento para quemar a quien tanto temo? »	« Opiniones de dos descabezados »
--	--	---	-----------------------------------

5. Conclusion de la première partie

Revenir sur les grands bouleversements historiques qui se sont produits depuis l'Indépendance de la Bolivie permet de rendre compte des difficultés rencontrées pour se construire comme État-nation. Faire partie des pays ayant connu le plus de coups d'État illustre bien les dissidences systématiques des forces en présence, dont des individus souvent issus de l'armée ont su tirer profit. Des indépendantistes aux conservateurs, des libéraux aux républicains, le pouvoir n'a jamais cessé d'osciller et de passer de mains en mains, ne laissant aucune chance de réformer le pays en profondeur.

Les populations qualifiées de « minorités », pourtant majoritaires, composées de tribus indigènes, la main d'œuvre de l'économie extractive excessive et la communauté paysanne, n'ont pas vu comment le progrès, tant vanté par la révolution industrielle, aurait amélioré leur qualité de vie. Pire encore, jusqu'aux années 50, elle régressa à partir du moment où l'Indépendance modifia leur statut à part pour en faire des citoyens de seconde zone. Seule une partie de la jeunesse universitaire issue de la classe moyenne émergente commença à y être sensible. La Guerre du Chaco se chargera de faire émerger les barrières sociales, linguistiques et culturelles en réunissant les jeunes générations venant de tout le pays.

Remonter aussi loin dans l'histoire bolivienne peut sembler disproportionné compte tenu de la teneur littéraire de ce travail, mais la guerre tire ses origines à l'époque coloniale et révèle des problématiques très anciennes. Néanmoins, même si la littérature post-guerre se compose de récits divers, voire hybrides, ils sont tous réalistes et animés par un besoin de témoigner et de raconter des événements historiques partagés par tous. Ce sont, par excellence, des produits de leur époque.

Enfin, nous ne pouvons manquer de souscrire au principe de dissociabilité entre un artiste et son œuvre, et surtout son contexte de production : « L'art est une activité sociale ; l'œuvre esthétique

ne s'isole pas d'un environnement religieux, politique, culturel, économique, voire technique, bref d'un ensemble d'institutions, de mentalités, d'idéologies, de savoirs, d'attitudes proprement sociaux³⁹⁴ ». Le texte et le contexte jusqu'à la période postrévolutionnaire sont difficilement séparables, c'est pourquoi il nous semble important d'accorder cette place conséquente aux remous historiques.

La littérature de guerre bolivienne du XX^e siècle tout comme celle du XXI^e siècle s'inscrit dans la lignée d'une tradition littéraire majoritairement réaliste. Il est d'ailleurs difficile d'utiliser le terme de tradition avant les années quarante compte tenu du nombre de publication de fictions. C'est en revanche moins le cas des essais divers et variés, à qui la fiction emprunte bien souvent des caractéristiques et qui constituent une base idéologique commune à beaucoup d'auteurs et qui sera particulièrement durable.

Les théories sociales, politiques et culturelles de Mendoza, Tamayo ou Arguedas sur la place et la fonction de l'Indien dans une société principalement habitée par des populations autochtones, influencent fortement les récits de la guerre du Chaco jusqu'à la Révolution de 1952 et modèlent, d'une façon ou d'une autre, la posture de l'auteur, les différents types de personnage et l'argument. En plus du protagonisme de l'Indien dans les fictions, de sa présence sur le front chaquéen qui constitue l'une des matières premières des auteurs pour ébaucher leur démonstration idéologique, la relation de la Bolivie avec son environnement donne lieu à un traitement particulier de la nature. En effet, les analogies entre l'homme et le végétal ainsi que la puissance de l'environnement qui fait de l'homme son pantin et sa victime favorite, proches du naturalisme, sont des lieux communs dans toute la littérature du XX^e et du XXI^e siècle. Cette dernière, malgré le souci de Wilmer Urrelo par exemple de se détacher des études de personnages traditionnels et bivalents, ne sont pas exempts de cette influence. Hormis quelques exceptions, les productions littéraires du XX^e et parfois du XXI^e, peinent à se défaire de l'héritage conceptuel fortement indigéniste, si tant est qu'on puisse parler de littérature nationale. Globalement très faible en comparaison avec ses pays voisins, le rythme de publication d'œuvres de fictions en Bolivie tend à progresser dans les années 80 pour accélérer dans les années 90. *Los deshabitados* en 1959 marque un hiatus dans la fiction. Il s'agit du début de la fin de l'indigénisme littéraire ingénu et excluant, et les balbutiements d'une rénovation esthétique influencée par le boom latinoaméricain et le nouveau roman européen. Ce dernier cherchant à se défaire de l'écriture d'une aventure pour aspirer à (faire) vivre l'aventure d'une écriture.

La littérature du Chaco connaît une forme d'existence autonome en étant à rebours de l'évolution littéraire nationale. C'est en cela qu'elle fait système car de nombreux points communs

³⁹⁴ BRUNEL Pierre (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris : Presses universitaires de France, 1989, p. 105.

dans les représentations persistent, de 1933 à 1998, ce qui permet cette étude panoramique. La guerre du Chaco a tellement marqué la société que la thématique est omniprésente dans les fictions boliviennes jusqu'à la Révolution, puis de façon ponctuelle dans les années 60 et 70 pour revenir régulièrement à partir de la fin des années 90. Être à rebours ne signifie pas pour autant qu'elle est absente des œuvres innovantes, elle apparaît donc de façon parcellaire ou épisodique comme dans *Rodolfo el descreído* ou *Felipe Delgado* (qui constituent deux œuvres du corpus secondaire) ou comme environnement catalyseur dans *Hablar con los perros*. La guerre s'inscrit donc dans le genre du roman dans lequel elle apparaît, tous réalistes, exceptions faites des trois œuvres au-dessus, mais elle évolue de registre selon l'auteur, son idéologie et son militantisme.

La région du Chaco, comme composante environnementale, en revanche, est systématiquement décrite avec les codes du naturalisme, c'est-à-dire avec un souci du détail, une minutie du réel et une étude plus ou moins précise de son anatomie végétale et animale. Toutes ces caractéristiques sont présentes dans les œuvres mais plus spécifiquement dans celles de la période post guerre. Cela consiste l'un des traits constitutifs de cet ensemble d'œuvres, qualifié comme générationnel. Le paradoxe soulevé à propos de l'écart entre la quantité de publications et de sa carence dans les histoires littéraires contribue à donner un caractère exceptionnel à cet ensemble. Si le caractère générationnel des fictions des années 30, 40 et 50 ne semblent laisser aucun doute compte tenu de la proximité temporelle, idéologique, politique et culturelle et des similitudes de motifs, il en va autrement des fictions contemporaines. Les auteurs contemporains ne se connaissent pas personnellement et, hormis un réel intérêt historique autour de la guerre du Chaco ainsi qu'une même époque, ils ne partagent pas grand-chose. La valeur de ces œuvres ne réside pas tant dans leurs spécificités à l'une et à l'autre que dans leur simultanéité. Néanmoins, ce travail sur la littérature de la guerre du Chaco se veut à la fois diachronique, car l'évolution du traitement littéraire est intéressante pour ce qu'elle dit de la société et ce qu'elle dit de la littérature, et à la fois synchronique car les variations et les similitudes au sein d'une même période permet d'embrasser la question de la représentation de la guerre dans sa globalité et ses nuances. La littérature de la guerre du Chaco se trouve donc être un récit consensuel qui permet l'étude panoramique que les deux parties suivantes³⁹⁵ tâcheront de développer.

³⁹⁵ Afin de circuler plus aisément d'une référence à l'autre et d'œuvre en œuvre, il nous a semblé bienvenue de résumer chaque fiction du corpus principal à la fin de ce travail.

Deuxième partie : la mise en récit de l'émergence d'une critique sociale et politique

La mise en récit d'un évènement historique pose forcément des problèmes de représentation (que montrer, quelle part donner au réel ?), mais aussi des problèmes de posture de l'auteur à l'heure d'interroger depuis la littérature un drame de son histoire nationale vécue plus ou moins récemment (comment dire la guerre ?). La question de la subjectivité des auteurs du corpus principal du XX^e siècle est conjoncturelle mais reste un fait incontestable. En effet, plusieurs paramètres se chevauchent : tout d'abord esthétique, la période se veut résolument traditionnelle sur le plan de l'écriture (plutôt réaliste avec un souci de montrer les maux de la société) ; politique (moment de crise profonde avec une démocratie mise à l'épreuve) ; et socioculturelle (un pays mis face à beaucoup de ses contradictions mais qui tente de les assumer). Tout ceci conduit irrémédiablement à une posture subjective de l'auteur qui critique la guerre, sa conduite et les politiques désastreuses qui l'ont provoquée. Bien évidemment, la guerre comme concept mortifère de suicide collectif est remise en question et fermement condamnée dans toutes les œuvres, mais celles de la fin du XX^e et du XXI^e misent davantage sur le potentiel poétique et symbolique que sur le simple pouvoir de dénonciation directe, ouverte et ciblée. L'essence de tous les récits quels qu'ils soient, qu'ils mettent l'histoire au service de l'écriture ou l'écriture au service de l'histoire, rend compte de cette période barbare et des conséquences pour les Boliviens. Il s'agit donc ici de signaler une multitude de paradigmes qui ont vocation à alimenter une critique profonde de la guerre du Chaco.

1. Chapitre 1 : La fabrique des héros ?

« ¡Como si la palabra patria significase el exterminio del hombre por el hombre!¹ »

Lorsqu'on met en fiction un conflit d'une telle ampleur, l'on pourrait s'attendre à une concurrence de personnages héroïques et bien attentionnés, de victimes et de grandes épopées, surtout dans le cadre d'une écriture relativement traditionnelle comme celle de la période de l'après-guerre. Néanmoins, c'est loin d'être le cas et beaucoup d'entre eux questionnent la notion d'héroïsme, de sacrifice et de courage dans un contexte où seule la survie compte. Les personnages composent donc une myriade de héros anonymes et non conventionnels et d'antihéros. Le discours critique passe par la remise en question de la définition de la patrie, voire de son existence. Cela convoque la réappropriation du discours historique auquel la fiction tente parfois de se substituer.

1.1. S'engager : défendre sa vie ou la patrie ?

« On croit mourir pour la patrie, on meurt pour des industriels² »

Alors que certains récits se déroulent a posteriori de la guerre comme *Los muertos más puros* ou « Fiestas patrias », ou alors débute *in medias res*, comme « La Paraguaya » ou *La Laguna H.3*, d'autres s'ouvrent sur les semaines précédant le conflit et offrent au lecteur tout le processus psychologique et administratif qui conduira le protagoniste sur le front chaquéen. Cela n'empêche pas les autres récits de revenir sur les conditions de départ du soldat ou que celles-ci soient implicites. Les circonstances de l'enrôlement déterminent souvent le profil social et idéologique du personnage même ce dernier ira parfois à contre-courant du déterminisme.

Comme dans toutes les guerres, le départ au front démarre sur la base du volontariat parmi la société civile. Les militaires de profession n'ayant de toute façon d'autre choix que de partir au combat et prennent la plupart des responsabilités comme c'est le cas pour Sirpa dans « La coronela ». Quand le conflit s'officialise et se précise, l'appel se fait à partir de l'année du service militaire, effectué entre 17 et 22 ans, ce qui conduit généralement les 22-29 ans à partir en premier. Au fur et à mesure des besoins en hommes, le ministère des armées élargit la fourchette de l'âge. En Bolivie, il n'y a pas de tradition militaire profonde, ni de préoccupation pour la défense de la nation parmi la population, compte tenu de sa composition ethnique et des distances géographiques. C'est pourquoi, en 1932, il faut rapidement procéder à la mobilisation obligatoire.

La question de l'engagement volontaire fait appel à plusieurs paramètres, affectif, économique, socioculturel ou politique. Tous les hommes n'auront pas la même sensibilité vis-à-vis

¹ LEYTON Raúl, *Placer*, La Paz: Editorial Canata, 1955, p. 181.

² Anatole France en juillet 1922.

de l'appel du gouvernement à défendre la nation ni les mêmes raisons pour le faire. Parmi les œuvres qui suivent le cheminement du personnage quant à sa décision de se porter volontaire, *Horizontes incendiados* et *Aluvi3n de fuego* s'attardent sur leur relation avec la guerre et donc n3cessairement avec la patrie. Le principal argument avanc3 par le protagoniste bolivien de *Horizontes incendiados*, Jos3 Padilla, mais aussi le soldat paraguayen anonyme de « Navidad », c'est l'importance du sens du devoir. Ce serait l'une des valeurs basiques du citoyen, qui doit d3fendre son pays dans les moments difficiles. Mais le prisonnier d'un Bolivien lui dit sans animosit3 ni aucune fibre patriotique, à l'inverse de Padilla : « Vine como usted ha venido: a cumplir un deber³. »

Jos3 Padilla r3fl3chit à sa place dans la soci3t3 bolivienne puisqu'il est n3 en France, de parents binationaux, c'est-à-dire un p3re bolivien avec qui il vit et une m3re paraguayenne, repartie dans son pays avec son autre fils, le fr3re de Jos3, Andr3s. Jos3, jeune 3tudiant, est un fervent d3fenseur du pacifisme, un militant communiste r3volutionnaire connu par les services de police et qui condamne fermement dans un long discours l'imp3rialisme car les nations devraient aspirer « a la revoluci3n universal a la dictadura del proletariado a la lucha contra el imperialismo y su odio a la guerra⁴. » Apr3s son retour de Buenos Aires, le jeune homme revient, chang3 par l'ambiance nationaliste, changement sur lequel le texte se charge d'insister en 3voquant une transformation spirituelle⁵ due à la ville et à ses discussions avec l'historien Mendieta, un avatar de Mendoza sur le plan th3orique. Il comprend alors l'importance de se sentir bolivien et tient alors le n3gatif du discours pr3c3dent lors d'une r3union de comit3 d'3tudiants. Jos3 Padilla fait alors l'3loge du patriotisme et reprend à son compte tous les st3r3otypes mensongers diffus3s par l'3tat pour justifier la guerre : « La guerra que no provocamos es una honra, es una guerra salvadora⁶ ». Il affirme que la paix internationale est hypocrite et sert les grandes nations qui s'assurent leur domination sur les petits pays et que la paix n'est possible qu'à travers la guerre. Le jeune homme choisit donc de s'engager afin de mettre en application ses nouvelles id3es et devenir ainsi le parfait patriote, support de la d3monstration id3ologique de l'auteur. Otero offre m3me au lecteur la notice pour devenir comme son personnage dans le chapitre « C3mo se hace un patriota ». Bien que critiqu3e, la guerre du Chaco est vue comme n3cessaire pour la Bolivie et t3moigne d'un v3ritable esprit nationaliste chez l'auteur. Le roman est un peu l'extension de la m3me question mais à l'3chelle de la Bolivie, c'est-à-dire, que *Horizontes incendiados* d3montre comment rendre le pays patriote en utilisant l'all3gorie du personnage de

³ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *Dimensiones de la angustia*, Bolivia: 3d. Universitaria, 1964, p. 28.

⁴ OTERO Gustavo Adolfo, *Horizontes incendiados*, Barcelona: Imprenta Layetana, 1933, p. 99.

⁵ *Ibid.*, p. 207.

⁶ *Ibid.*, p. 211.

Padilla. La ville de La Paz est donc décrite comme se transformant sous l'effet de l'entrée en guerre et du patriotisme et de sa vision naïve :

Los estudiantes fueron los primeros en recabar sus puestos de honor en las filas. Al lado de ellos figuraban los empleados, los obreros y los indígenas. La guerra fundía en el crisol de la igualdad y de la democracia, bajo el mismo ideal de defender la patria, a todos los jóvenes ciudadanos de Bolivia⁷.

C'est l'évolution inverse pour Mauricio Santacruz, le protagoniste dans *Aluvión de fuego* qui, issu d'un cadre familial bourgeois et de notoriété, se sent momentanément attiré par les promesses de victoire et la perspective d'une reconnaissance éternelle. Néanmoins, durant les premières rumeurs de la guerre, la contemplation du ciel, sa désinvolture et sa relation avec Clara Eugenia l'éloignent des préoccupations nationales : « Son cosas que no me interesan mayormente⁸ ». Pensant en savoir plus que les autres sur le monde, du haut de son jeune âge il divague sur les désastres d'une guerre qui serait une calamité pour les Boliviens. Alors que tout le roman est à la troisième personne, quelques verbes nous signalent le courant de pensée assumé par le personnage qui s'adresse à lui-même lorsqu'il voit dans la guerre un moyen de distraire les pauvres de leur misère : « Veo que pierdes el control. Exageras⁹. » Après ce dialogue intérieur et en entendant les cris de la foule depuis sa maison, il descend dans la rue. On lui demande si l'ennemi a avancé, ce à quoi il répond, toujours dans le déni et la négation : « No sé... ¿Qué enemigos¹⁰ ? ». La voix narrative reproduit en emphasiant presque de façon ridicule le discours pompeux et patriotique que Mauricio entend en s'approchant de la foule : « La ola de infamia invasora marcha pisoteando la dignidad de la Patria, ensangrentando su inmaculado albor¹¹ ... » Dans un premier temps, il s'en moque, puis Mauricio semble petit à petit être sensible à la puissance oratoire des individus qui apparaissent sur scène, à leur verbe hégémonique et à l'émulation de la foule : « Mauricio se sintió arrastrado por esa oscura fuerza que emana de lo multitudinario y que a manera de tumultuosa marea tironeaba su sangre¹². » Il se retrouve même sur la scène, poussé par la foule qu'il compare longuement à un océan sur lequel il navigue errant entre les balbutiements de son discours. La manifestation prend de l'ampleur car les esprits s'échauffent et les jeunes réclament de prendre les armes. Ils décident de s'inscrire sur une liste en promettant qu'ils se porteront volontaires. En descendant physiquement dans la rue, Mauricio descend aussi de classe sociale et vient se fondre parmi la population, toutes catégories confondues. La manifestation tourne court lorsqu'une averse s'abat sur eux, éteignant métaphoriquement aussi bien les ardeurs de la foule que la fièvre patriotique de Mauricio. En effet, contrairement à José Padilla

⁷ *Ibid.*, p. 216.

⁸ CERRUTO Óscar, *Aluvión de fuego*, Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1935, p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹¹ *Ibid.*, p. 43.

¹² *Ibid.*, p. 44.

dans *Horizontes incendiados* dont le patriotisme continuera de grandir pour arriver à son paroxysme lors de son sacrifice à la dernière page du roman, Mauricio se retourne finalement très rapidement contre les revendications nationalistes pour accéder quelques mois après à la figure parfaite du révolutionnaire. Il regrettera « su atropellada decisión¹³ » de s'enrôler qu'il justifiera dans sa lettre à son ami Sergio Benavente où il explique avoir ressenti la même soif d'aventures que celles vécues lorsqu'ils étaient jeunes.

Le personnage anonyme de « Mutilados », bon orateur, partage une expérience similaire dans les premiers jours du conflit. Seul le lecteur aura accès à ce souvenir, le protagoniste ayant trop honte de le partager. En effet, il s'en veut d'avoir certainement entraîné des jeunes à s'enrôler avec son discours motivant, les arrachant ainsi des bras protecteurs de leur mère pour se diriger vers une mort presque certaine, ainsi que des frères ou des pères de famille. La culpabilité d'avoir succombé à la ferveur patriotique pèsera sur lui plus encore qu'un membre qui lui aurait été mutilé¹⁴.

Le discours officiel transmis par la propagande qui laisse croire à une victoire rapide et facile face à un ennemi guarani mal organisé et peu nombreux pousse une multitude de jeunes hommes à embrasser cette illusion d'héroïsme assuré : « Los estrategas de la prensa se asignaban un plazo de tres meses para hacer la entrada triunfal en asunción. Los coroneles y generales marchaban como si desde el Chaco les sonriera una óptima cosecha de laureles¹⁵. » Dans *Sujnapura*, les personnages assistent à un engagement massif de la population qui cède aux « proclamas incitando al heroísmo » et « reclamando la contribución de sangre de las juventudes¹⁶. » Mais Lanchicu et Aldana, les deux protagonistes du roman, désensibilisés à la propagande patriotique par leur activité politique et leur prédication antimilitariste, ne tombent pas dans la tentation de l'appel. Deux autres personnages témoignent d'un besoin viscéral de faire leurs preuves et de mettre à l'épreuve leur sens de l'héroïsme, notion remise en question par la fiction sur laquelle nous reviendrons. Ricardo Vargas dans « Sarcasmo », convaincu d'être né sous le signe de Mars, le Dieu des guerriers, voit dans la guerre le moment unique pour prouver sa valeur¹⁷. C'est également le cas d'Enrique Maidagán dans « El Héroe » de se tailler et de se faire tailler un costume de héros par les autres personnages de façon artificielle et illusoire, après s'être engagé au début de la guerre « Arrastrado por el entusiasmo de los primeros momentos¹⁸ ».

¹³ *Ibid.*, p. 77.

¹⁴ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 181.

¹⁵ LARA Jesús, *Sujnapura*, Cochabamba, Ed. Los Amigos del Libro, 1971, p. 96.

¹⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷ PACHECO BELLOT Gastón, *Cuentos chaqueños*, La Paz: Ed. Andes, 1946, p. 44.

¹⁸ *Ibid.*, p. 72.

Ces deux dernières caricatures n'existent que dans l'image que les autres soldats renvoient d'elles et ne soucient donc pas du caractère national de leur enrôlement. Pourtant, s'interroger sur son engagement dans la guerre et sur sa fonction de bras armé de la patrie, c'est questionner la valeur de sa propre vie par rapport à la nation. Certains personnages de la littérature de la guerre du Chaco émettent au bout d'un moment une forme de questionnement qui n'aboutit pas encore à une critique construite vis-à-vis des institutions boliviennes mais parfois même à un encensement de la nation dans le cas de *Horizontes incendiados*. Ce doute sur la valeur de l'être humain qui va volontairement au-devant de la mort se produit de façon presque ingénue dans les yeux de Carmen, la fiancée du frère paraguayen de José, Andrés : « ¿Crees tú que vale tanto el Chaco como para que maten a Andrés¹⁹? » Alors que José arrive à la conclusion suivante après avoir pris sa décision de partir : « ¿Yo que he luchado conmigo mismo para olvidar la idea de la patria, habré de acabar de comprender que la única fuerza que anima a la humanidad es el patriotismo²⁰? »

L'interrogation du personnage anonyme de « La cruz » face à la mort prend une teinte négative même si elle restera de l'ordre du constat : « Hablar de hombres, de civismo, cuando ni el Himno Nacional nos conmueve. Defendemos la patria. ¡Jah!, pero ¿qué Patria? ¿Cuál, si aquí hay chilenos, argentinos, alemanes, de todo²¹? ». Mais enfin, des années après la guerre vécue par Juan dans « Fiestas patrias », sous la plume du même auteur Adolfo Cáceres Romero, l'illusion se rompt le jour de la commémoration et du traditionnel défilé militaire lorsque le personnage n'est plus qu'un vieil homme. Néanmoins, l'auteur montre ainsi qu'il n'est jamais trop tard pour sortir de l'illusion. Juan ne supporte plus la mise en scène hypocrite de ce prétendu héroïsme et n'arrive plus à vivre dans l'imposture et le mensonge. Il réalise que la patrie n'existe que dans les défilés, les discours et les médailles. Le seul élément qui reçoit les cris de ceux qui ont vainement essayé de défendre la patrie, c'est le sable du Chaco, sur lequel agonisent les soldats. Alors qu'il trinque avec ses camarades anciens combattants comme chaque année, son voile intérieur se lève et brise le plafond de verre. Juan se lève et insulte ses camarades : « ¡Carajo, machos de pacotilla ! », « ¡Todos ustedes se van a la mierda !²² » Ses souvenirs ne parviennent plus à être noyés dans l'alcool. Il veut mettre un point final à la comédie de se complaire dans la gloire et les éloges, mais elle ne cessera que pour lui, puisqu'il meurt sous les coups de ses prétendus camarades, sa médaille serrée dans le poing comme la seule reconnaissance jamais reçue de sa nation. Alors que la guerre n'aura pas eu raison de lui, ce

¹⁹ OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 156.

²⁰ *Ibid.*, p. 146.

²¹ CÁCERES ROMERO Adolfo, *Copagira: cuentos marginales*, Cochabamba: Ed. Arol, 1990, p. 65.

²² *Ibid.*, p. 118.

sont ceux qui se prennent pour des héros et des sauveurs de la patrie, vexés par la cruauté de la vérité, qui mettront fin à sa vie.

Néanmoins, le choix de s'engager dans les listes de volontaires n'appartient pas vraiment à tous les personnages. La société, les codes de la masculinité propre à la société patriarcale, machiste, leur impose de sauver leur honneur et surtout l'honneur de leur famille avant tout. Face à l'appel de la patrie, un refus représente un acte de couardise, de lâcheté et même de trahison face à la nation et surtout face à ses compatriotes. Quand ce n'est pas le père ou le grand-père, c'est la fiancée ou les connaissances haut placées qui réclament à ces jeunes individus de partir au front. C'est surtout le cas pour les classes moyennes, si tant est qu'elles existent dans les romans. En effet, les familles aristocratiques, riches ou bourgeoises, trouvent le moyen de s'éviter cette peine. En revanche, les familles pauvres paysannes, commerçantes ou alors ouvrières n'ont d'autre choix que de partir sous peine d'être humiliées, quand elles ne sont pas obligées par la force d'envoyer leur jeune fils au combat ou alors quand elles se retrouvent financièrement dans la nécessité de percevoir la pension militaire. Le cas des Indiens enrôlés de force lors des battues organisées par la police militaire fera l'objet d'une étude spécifique dans la quatrième partie.

La question de l'honneur et du « qu'en dira-t-on » pousse donc plusieurs personnages à s'engager au début du conflit, de peur de perdre le respect de leurs proches mais au risque de les perdre pour toujours. Dans « La carpa de los aislados », Telmo doit partir pour assurer sa relation avec sa petite-amie, après avoir reçu une lettre anonyme l'accusant de lâcheté. La jeune fille, sensible aux apparences, le pousse à partir en lui disant : « Un cobarde no merece mi amor²³. » Quelques semaines plus tard, lorsque les premiers blessés commencent à affluer à Santa Cruz, ville des amoureux, elle comprend son erreur et sa naïveté d'avoir cédé aux chantages de la pression sociale. Il sera trop tard pour Telmo. Dans *Los pozos del lobo*, la sœur la plus âgée entame une relation avec un jeune homme qui, accompagné de son groupe d'amis, décide de s'engager et de prendre sa part dans la défense du pays²⁴. Mais le destin là aussi, avec sa mort dans le Chaco et le suicide de la jeune fille, enceinte qui plus est, rappelle au lecteur, que jamais rien de fertile n'émergera de la guerre. Enfin, c'est la même triste fin qui attend Julio dans « Una misión estratégica » après s'être engagé de crainte de passer pour un lâche alors que son oncle est le Ministre de la Défense : « ¿Qué dirían todos los Chávez al saber a uno de ellos emboscados?²⁵ »

D'autres personnages ne cèdent pas au diktat de ce code d'honneur social et subissent bien malgré eux la mobilisation obligatoire. *Prisionero de guerra* s'ouvre sur la contemplation réflexive

²³ LEYTON Raúl, *op. cit.*, p. 198.

²⁴ DÁVALOS ARZE Gladys, *Los pozos del lobo*, Bolivia: Signo, 2008, p. 165

²⁵ SAINT LOUP B. Enrique, *Charlas de café*, Universo, La Paz, 1955 p. 150.

du personnage Villafuerte à propos de sa nouvelle condition de soldat. Devant le miroir, il s'observe en uniforme militaire : « Se ve que no he nacido para soldado²⁶ ». Mais le sujet de cette tournure impersonnelle est à la fois le lecteur qui le découvre en même temps que lui et qui comprend son départ imminent malgré l'ellipse et le narrateur-personnage et Augusto Guzmán qui utilise la fiction pour raconter son expérience de la guerre. Cette fusion d'autorités supérieures accuse le coup de sa mobilisation : « Jamás he deseado la guerra. Es la guerra que me envuelve en su vorágine²⁷ ». S'il refuse, il sait qu'il va en prison ou sera considéré comme déserteur. Un peu plus tard, lorsqu'il part pour prendre le train, son régiment est essentiellement composé d'Indiens, tristes et hermétiques, ce qui enlève complètement la dimension joyeuse et romantique des départs à la guerre et rend Villafuerte encore plus accablé.

D'autres désillusions attendent également deux membres du corps médical qui partent aider dans les hôpitaux de campagne. Dans la nouvelle « Llegan cuerpos, Matasanos », le médecin se rend progressivement compte que sa mission est vaine, voire contradictoire avec sa fonction originelle et qu'il ne sert qu'à remettre sur pied des soldats pour les renvoyer sur le front comme chair à canon. Il se sent comme tous ces hommes qui sont tombés dans cette imposture et « quienes alguna vez se alistaron para defender a la patria, el petróleo y quién sabe qué otro inconmensurable tesoro natural escondido bajo el suelo que pisamos y juramos proteger²⁸. » Sa fin tragique et définitive, presque inéluctable, ne lui donnera pas une deuxième chance de sauver d'autres vies. C'est également le cas d'Adolfo, étudiant en médecine, dans « Enajenada » qui tombera au front alors qu'il travaillait pour la Croix Rouge et qui montre que les balles ne font pas de discriminations.

Arrivés dans la dernière ville de l'arrière du Chaco, ces hommes, pour la plupart soldats seulement parce qu'ils portent l'uniforme, cherchent un moyen de se donner du courage avant d'atteindre la zone de guerre. Dans *Aluvión de fuego*, des soldats dépensent leurs maigres sous à Villamontes dans les tavernes et les maisons closes. « Se lanzaban, confundidos, a apagar su fiebre en las casas blancas, en los círculos del alcohol y en los alcoholes de la carne mercenaria, que les abre sus brazos desfallecientes²⁹ », comme si la guerre viciait le moindre élément qui l'entoure et que ce cercle rendait des hommes malades qui ne peuvent trouver que d'autres souffrances pour soigner la leur.

²⁶ GUZMÁN Augusto, *Prisionero de guerra, La novela de un soldado del Chaco*, Santiago de Chile: Nascimento, 1937., p. 9.

²⁷ *Ibid.*, p. 9.

²⁸ BUENO AYALA Francisco, « Llegan cuerpos, matasanos », in *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, Compilador: Paul Tellería Antelo, editorial 3600, 2017, p. 160.

²⁹ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 195.

Enfin, se rendre dans le Chaco peut parfois s'avérer utile comme c'est le cas de Pampino dans « Humo de petróleo » qui devient chauffeur de camion d'eau sur le front pour s'éviter des poursuites judiciaires.

Ne pas s'engager dans un conflit jugé absurde, inutile et désastreux pour la nation, est également une forme d'engagement. Mais s'engager avec l'objectif de diffuser ses idées au plus grand nombre et de sensibiliser à une conscience politique ne permettrait-il pas un meilleur résultat ? Ou ne vaut-il pas mieux y renoncer et préserver ainsi l'intégrité de ses idées, au risque d'y laisser sa vie ? Certaines fictions tentent de proposer un début de réponse à ces questions. La littérature sur la guerre du Chaco étant presque systématiquement utilisées à des fins politiques, on assiste à une dialectique entre l'art et l'engagement dans la plupart des fictions analysées ici. Bien que l'engagement idéologique soit la raison d'être de certaines œuvres comme *Sujnapura*, *Placer*, *Horizontes incendiados* ou *Cuentos chaqueños*, les personnages ne sont pas soumis directement à cette question artistique. En revanche, c'est le cas dans la diégèse de la nouvelle « Héroes de amor » dans laquelle le protagoniste se retrouve explicitement face à cette problématique. En effet, Carlos, artiste sculpteur, hésite à s'engager. Confortablement installé avec sa femme dans une croisière à Cuba, ils entendent les premières rumeurs sur le conflit : « No es posible que, mientras allá en el Chaco mis compatriotas sufren mil privaciones y se hacen matar, yo esté tranquilamente acá disfrutando de la belleza y de la placidez de este vergel [...] siento vergüenza de mí mismo³⁰. » Pour Carlos, au début du moins, ce n'est pas une question d'honneur et de pression sociale mais plutôt l'injustice de vivre dans une forme de nature luxuriante et abondante tandis que ses compatriotes se font tuer sur un sol stérile et hostile. Puis, le personnage, artiste accompli et renommé, commence à changer de discours et se rend compte qu'il ne supporterait pas d'assister à une nouvelle amputation de la Bolivie par un pays voisin sans essayer de l'en empêcher. Sa femme lui reproche de pêcher par vanité et par fierté mal placée. Son idée de patrie, idéal illusoire reçue après des années de discours creux et démagogue, lui fait croire en un mirage. Son beau-père, la probable voix narratrice de l'auteur, tente de comprendre ses motivations :

Lo que hay es que Carlos es un romántico que, con su imaginación de artista, se ha forjado una patria como puede ser Francia para los franceses, y que en holocausto a esa deidad imaginaria está decidiendo el sacrificio³¹.

Son beau-père et un ami essaient surtout de le convaincre que l'art est une forme de résistance : « Sería un sacrificio estéril. Carlos con el cincel y el martillo, hace mucho más por su patria que lo que haría con un fusil en la mano » car des « artistas como él, no nacen todos los días³². » Afin

³⁰ SAINT LOUP B., *op. cit.*, p. 31.

³¹ *Ibid.*, p. 33.

³² *Ibid.*, p. 31.

d'étayer son discours, preuve d'une argumentation rondement menée par l'auteur, il donne l'exemple d'une œuvre écrite sur les Indiens de Nuñez Silva qui explique que la patrie bolivienne n'existe pas car les Indiens qui la composent n'ont rien en commun et dont l'œuvre en question aurait suscité plus d'engouement que tous les autres textes écrits par de grands écrivains. Personne ne parvient à le convaincre de rester afin de lutter depuis son domaine artistique et Carlos finit par se rendre dans le Chaco. La suite est prévisible. Le personnage revient des mois plus tard, blessé au bras. La blessure n'est pas récupérable et son beau-père le met face aux enseignements de la vie : « ¿Cree Ud. que al sacrificar por su patria su mano de artista, la ha servido mejor que cuando la tenía creando obras³³? » Mais il est désormais trop tard pour Carlos, et après sa main, il perdra son art et sa femme. Face à la destruction massive de la guerre, seule la main du sculpteur, de l'écrivain ou de l'artiste est en mesure de construire et non de déconstruire. Cette main du sculpteur Carlos qui a plus de portée et de force dans son atelier qu'en tenant une arme, représente en réalité la projection de la main de l'auteur de la fiction. On assiste à la mise en abyme de l'acte performatif de l'écriture d'Enrique Saint Loup Bustillo qui choisit d'écrire la guerre du Chaco pour la dénoncer depuis la distance que permet l'arrière et non depuis le théâtre tumultueux des opérations. Cet acte littéraire d'autolégitimation se retrouve également chez Oscar Cerruto. Ce dernier ne se rend pas dans le Chaco et son œuvre *Aluvión de fuego* se pose comme support de son argumentation. En effet, au-delà de la dimension politique sur laquelle nous reviendrons, l'art est aussi au centre d'une polémique. Le protagoniste Mauricio et son ami Estanislao discutent de l'intérêt de la poésie révolutionnaire. Estanislao pense que le message sera toujours détourné par l'art et donc moins puissant et moins direct alors que Mauricio est convaincu qu'il est en train de s'opérer une transition artistique dans la société. C'est-à-dire que le prolétariat est en mesure de créer un art révolutionnaire auquel il aura accès, contrairement à l'art bourgeois qui ne se nourrit que de la contemplation et non de l'action. À la fin du roman, Mauricio voit dans l'art un moyen efficace d'avoir accès à la sensibilité et donc à la conscience : « ¡El arte también puede ser un arma ! ¡Y lo es! Con él se llega a la sensibilidad; y revolucionar la sensibilidad para disponerla a favor de una nueva emoción social, ya es una bella misión³⁴. » Cerruto justifie ainsi son travail d'écrivain et de poète dans la bouche de Mauricio. Il met en lumière la force performative de l'art qui vit pour la postérité, à travers la raison d'être de sa fiction, et la force de l'action militante et de la désobéissance à travers la modélisation du personnage d'Estanislao. Mauricio, en mourant en pleine manifestation, échoue dans son acte de résistance éphémère mais réussit sa transcendance sociale. Ces deux facettes réunies à travers le roman se posent comme démonstration politique de la nécessité d'une révolution totale et transversale.

³³ *Ibid.*, p. 39.

³⁴ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 178.

1.2. Le prix à payer des « izquierdistas » et des « recomendados »

Le terme « izquierdista » est le surnom donné aux soldats qui se tirent volontairement dans le bras gauche pour échapper au combat. En effet, la plupart étant droitiers, c'est dans la main gauche ou le bras gauche qu'ils peuvent tirer avec un minimum de précision. Ils sont rapidement identifiés grâce à cette caractéristique mais aussi en raison des traces de poudre particulières laissées par le tir à bout portant. Cette stratégie d'évitement était monnaie courante pendant la guerre. Un « izquierdista » étant désigné comme un traître à la nation, il reçoit immédiatement la peine capitale. Il ne faut pas confondre avec la catégorisation politique puisque les individus de gauche sont qualifiés dans les romans de communistes.

Bien qu'il soit légitime, voire logique, de décrire ou de mentionner un fait de guerre comme celui de l'exécution d'un « izquierdista » dans un récit réaliste qui privilégie la vraisemblance, cela témoigne néanmoins une volonté de donner la part belle au côté obscur de la guerre, celui qui n'apparaît pas dans les livres d'histoire. Donner une place dans la fiction à ces individus absents des discours officiels et qui, par peur viscérale, choisissent de s'infliger une blessure grave, permet de visibiliser leur existence et cette pratique militaire. Chaque récit s'emploie différemment à les faire exister. *Prisionero de guerra* prend le parti de l'humour et, tout en prétendant jouer sur les mots de façon presque satirique, il témoigne d'une réalité. En effet, deux gradés se questionnent tout en se moquant de façon semi-absurde :

creo que ya no hay izquierdistas...

_ Ahora hay izquierdistas de la derecha.

_ ¿Cómo derecha...?

_ Se pegan el tiro en la derecha, es decir en la mano o en el pie derecho pero el castigo es por izquierdistas.

_ ¿Quién les pondría ese nombre, no?

_ Quién sería; es chistoso³⁵.

La visibilisation de ces exécutions entre compatriotes dans *Prisionero de guerra* ne permet néanmoins pas de comprendre et de s'identifier à ces individus puisqu'elle reste extérieure et superficielle. Dans la nouvelle « Llegan cuerpos, Matasanos », le médecin voit arriver un jour sur sa table d'opération son ami Roña :

Un disparo en su mano izquierda me da una pista de sus intenciones y caigo en cuenta que, si el muy bastardo planea desertar, ocurrirá algo serio, muy feo y muy pronto. [...] voy por mi arma y le disparo en el hombro derecho; el muy imbécil se queja y lloriquea sin entender que lo acabo de salvar de la Corte Marcial³⁶.

³⁵ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 24.

³⁶ BUENO AYALA Francisco, *op. cit.*, p. 162.

Cette forme de non-dit qui, malgré les insultes apparentes, témoigne d'une réelle solidarité de la part du médecin, permet de rendre commun un excès de panique. Bien que l'on ne connaisse pas véritablement les motivations et les émotions qui ont traversé Roña, le lecteur peut s'identifier et faire preuve d'empathie. Benavente, dans sa lettre à Mauricio Santacruz accède à un niveau supérieur de compassion et surtout de compréhension. Il explique d'abord que certains de ses camarades sont « izquierdistas », puis décrit les autres manières que les soldats trouvent pour être évacués comme ne manger que des conserves, s'injecter du sang d'un camarade qui souffre de la malaria, boire de l'eau stagnante, feindre d'être fous ou laisser une blessure s'infecter. Il tente de trouver une explication, bien plus humaniste que les précédentes :

¿Cobardía? ¿Temor a la muerte, de la que tratan de huir por los mismos caminos a que ella conduce? Hum... Fatiga, más bien. Terror a la monotonía, a los corrosivos del aburrimiento, y que hacen desear ardientemente la batalla, la lucha cuerpo a cuerpo, la carnicería feroz y cavernícola³⁷.

Il prête ainsi sa parole et son sens critique à ces hommes en essayant de comprendre ce type d'agissement. Néanmoins, il ne rend pas pleinement compte de la violence des exécutions. Céspedes, en revanche, opte pour un propos cru et descriptif, et non un questionnement intérieur. Dans « Seis muertos en campaña », le narrateur-personnage raconte un passage de la vie d'Aniceto, son sergent qui, un jour, est désigné pour exécuter un Indien qui s'est tiré dans la main, l'un des six morts du titre. Le blessé n'a que très peu la parole. Tout est fait pour le rendre insignifiant et le réifier au maximum pour rendre la tâche de l'exécution plus facile. L'officier préfère donner l'exemple à la troupe avec un homme déjà inconscient : « En el estado en que está, es para lo único que puede servir este indio³⁸. » Aniceto ne révèle pas ce qu'il pense : « ni para eso, porque daba asco matarlo³⁹ ». Aniceto doit s'y prendre à deux fois. L'anecdote se termine en une phrase qui vient contraster radicalement avec la scène de violence qui vient de s'écouler et témoigne de la complexité et les contradictions émotionnelles de la guerre. En effet, les hommes présents, ainsi que le narrateur, se voient proposer des cigarettes pour avoir simplement été là.

Bien qu'ultra réaliste, le récit de Céspedes ne donne pas accès à la pensée de cet Indien. Son hermétisme symbolise sa méconnaissance symptomatique de cette période. En revanche, Raúl Leytón, tente de percer sa conscience dans la nouvelle « Fusilado » bien qu'avec une certaine maladresse dans la construction narrative. Soucieux de produire des microfictions qui mettent en lumière des personnages oubliés de la guerre, Leytón consacre cette nouvelle à l'exécution d'un jeune Indien accusé de s'être volontairement tiré dans la main. Dénoncé par l'un de ses camarades, Salustio Mamani cherche à expliquer qu'il s'agit d'un accident. Mais le sous-officier ne fait preuve d'aucune

³⁷ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 200.

³⁸ CÉSPEDES Augusto, *Sangre de mestizos. Relatos de la Guerra del Chaco*, La Paz, Ed. Juventud, 1969, p. 111.

³⁹ *Ibid.*, p. 111.

empathie. Le narrateur-personnage, un soldat qui s'exprime à la première personne et le médecin, tous les deux très jeunes, assistent impuissants à la mise en place de la condamnation à mort. Alors que la narration oscille entre la première personne du singulier et du pluriel, on assiste à une approche de son courant de pensées. Le jeune Indien ne reconnaît pas cette main qui est censée faire partie de lui :

Tal vez se avergonzó de sí mismo. ¡Nunca creyó ser capaz de semejante cosa! Pareció medir, con el pensamiento, todo el alcance de su precipitación. Esa mano que antes jamás tomó para nada el fusil, esa áspera y callosa mano de labrador que se había curtido sobre el rústico arado con el que, uncido a los bueyes, removía pacíficamente los campos, ya no servía para nada... ¡Para nada! ¿Qué significaba para él -un agricultor, un indio apegado a la tierra más que a los de su sangre-, qué significaba para él la vida? ¡Ya no tenía ningún atractivo!

Elle semble ressembler davantage la projection du narrateur et donc être plutôt muée par son idéal de l'Indien paysan, travailleur immuable de la terre qui le fait vivre, lui et ses animaux, et non un véritable tableau des angoisses qui le traversent à cet instant présent. Malgré les représentations caricaturales de l'Indien qui vit pour la terre et non les hommes, on ressent l'empathie du narrateur qui, là-aussi, tente de mettre des mots sur ces maux. Il ne comprend pas pourquoi cet être humain devrait payer de sa vie le fait d'avoir refusé de tuer et considère barbare d'exécuter un individu sans dette envers la nation :

¿Qué obligación podía tener el indio, esclavo abyecto, con una Nación que en más de un siglo de vida independiente nada hizo por la regeneración de su raza? ¿No es el indio en Bolivia un proscrito en el seno mismo de su patria⁴⁰?

Il compare cette situation avec celle d'un criminel, Nicasio Luna, condamné à la peine capitale quelques années plus tôt mais finalement pardonné par le président, alors que l'Indien, innocent et à qui « no parecían asistirle ni el juicio, ni la razón, ni el sentimiento⁴¹ » est froidement assassiné. « Fue la primera vez que en mi vida vi morir⁴²! » : c'est le premier mort du narrateur-personnage qui sonne comme un aperçu de la violence extrême de la guerre et de ses lois, où l'ennemi n'est pas toujours celui qu'on croit. Enfin, le rapport de l'exécution est expédié en une seule phrase et clôt la nouvelle : « ¡Al archivo! » comme si la valeur d'une vie humaine pour l'administration de guerre se résumait à un simple numéro.

Placer, Aluvión de fuego, Prisionero de guerra et Sangre de mestizos semblent chercher à s'établir comme une forme de contre-récit qui combat le discours de haine de la guerre en mettant en lumière les pratiques les plus obscures de cette discipline absurde et inhumaine. Mais l'artificialité des mises en scène, hormis celle de « Llegan cuerpos, Matasanos » et l'absence quasi systématique

⁴⁰ LEYTON Raúl, *op. cit.*, p. 101.

⁴¹ *Ibid.*, p. 99.

⁴² *Ibid.*, p. 105.

de la parole de l'Indien ne rendent pas justice à l'esprit de dénonciation qui anime pourtant les œuvres. Les fictions se contentent donc de survoler la question des exécutions des « izquierdistas », qu'ils soient métis ou indiens et d'en faire un constat amer mais toujours largement superficiel.

L'autre façon pour le pouvoir militaire d'exercer une forme de pression menaçante revient à envoyer au front les individus recommandés, c'est-à-dire les opposants au gouvernement en place, qu'ils soient de simples militants antimilitaristes, communistes, politiciens, intellectuels de gauche ou syndicalistes⁴³. Afin de camoufler leur assassinat, ils partent dans le Chaco avec une cible dans le dos et à destination des premières lignes. Dans *Sujnapura*, Lanchicu et Aldana sont tous deux des étudiants révolutionnaires et communistes impliqués dans des activités militantes et antimilitaristes. Repérés par la police, ils finissent en prison. Lanchicu est envoyé en captivité dans un village perdu de Bolivie alors qu'Aldana trouve refuge dans une communauté mais retourne en prison. Alors que Lanchicu finit au front sous une autre identité, son supérieur le fait venir et lui promet de devenir caporal s'il réussit à tuer discrètement Aldana, un « bichito perverso » selon lui, car « es una orden que viene desde arriba y es también mi orden⁴⁴ ». Il lui recommande la façon de faire : « Mejor será pegarle por la espalda, sin que se dé cuenta, en un combate⁴⁵... » La lâcheté de son supérieur est triple, il refuse de faire le sale travail lui-même, se cache derrière une supposée directive des supérieurs et lui demande de tirer dans le dos d'Aldana. Le truchement manichéiste prend véritablement forme dans le récit entre l'ignominie du major et sa soumission face au courage des deux antimilitaristes et leurs idéaux politiques qui ne cesseront jamais de les animer. Un autre cas de ce type d'exécution programmée est mis à profit dans *El signo escalonado*, l'une des œuvres du corpus secondaire. Le protagoniste, Damián Surco qui est communiste et dissident syndicaliste, se retrouve devant le peloton d'exécution pendant la guerre pour être accusé d'antipatriotisme. Mais des amis le reconnaissent et font semblant de l'abattre. Ce type de personnage révolutionnaire, ennemi de l'État oppressif qui le condamne à mort, condense les qualités du révolutionnaire martyr prêt à se sacrifier pour la cause et vient étayer les théories politiques des auteurs en question.

1.3. La déconstruction de l'histoire officielle

La démonstration de force des auteurs se poursuit à des niveaux de lecture différents. La plupart procède à une déconstruction minutieuse de ce que l'on pourrait qualifier d'histoire officielle. Nous entendons par là tout propos ayant comme vocation de justifier la guerre comme action militaire nécessaire et bénéfique. Cela englobe les discours patriotiques des politiciens de la période de

⁴³ ORTEGA José, *Aspectos del nacionalismo boliviano*, J.P. Turanzas, 1973, p. 28.

⁴⁴ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 162.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 162.

mobilisation, les chiffres et résumés mensongers des batailles de l'État mais aussi de la presse et son organe central de communication, et enfin, les fausses complaisances de la défaite.

La littérature emprunte parfois des caractéristiques argumentaires aux médias journalistiques comme l'énumération d'éléments factuels et objectifs, ce qui donne une impression générale de passage très critique, envers la guerre en elle-même, mais aussi envers ses commanditaires. D'autres optimisent les ressources symboliques plus subtiles de l'écriture comme les métaphores et les allégories.

Le registre linguistique inclut nécessairement un panorama lexical autour du négatif. Les adjectifs employés sont souvent similaires d'une fiction à une autre et qualifient cette guerre de maudite⁴⁶, de stupide⁴⁷, d'inutile et d'absurde⁴⁸, de sauvage et d'inhumaine⁴⁹. Si pour certains son caractère absurde vient du motif de la guerre, *Cuentos chaqueños* fait référence aux affinités existantes avec le pays voisin : « guerra absurda entre hermanos que se baten sin conocer la causa de tanta destrucción que dejará, además, millares de inválidos de cuerpo y de almas ignorantes del triste destino a que fueron arrastrados por frases bellas, demasiados bellas⁵⁰ » parce que « tantas cosas raras, muy raras se ven en este Chaco y en esta guerra absurda⁵¹ » et ajoute dans « Mi diario de campaña » qu'elle est cruelle et étrange⁵². Dans *Aluvión de fuego*, dès le début, le personnage d'Alvizuri tente de diffuser ses idées antimilitaristes en reprenant à son compte le même adjectif : « nos estamos embarcando en una aventura estúpida al ir a la guerra con Paraguay⁵³ ». Villafuerte dans *Prisionero de guerra* la compare aux autres guerres de l'humanité : « no hay personas sensatas que no aprecie esta guerra como las más estúpida de cuantas pudieron producirse en la historia⁵⁴ ». Il qualifie ainsi indirectement tous ceux soutenant le conflit d'insensés, voire d'aussi stupides que la guerre du Chaco.

Puisque la plupart des œuvres sont des diatribes antimilitaristes, la grande majorité du propos littéraire consiste à décrédibiliser le principe de l'action militaire de grande envergure et donc celle d'armer la population civile pour tuer d'autres civils. La dénonciation la plus synthétique est développée dans *Aluvión de fuego* à travers l'éloge d'une anti-patrie depuis la voix innocente d'une enfant qui, par définition, ne peut être contredite. La petite sœur du héros, Isabel, qui comprend mieux que personne l'absurdité mortifère de la guerre, s'interroge sur le sens du conflit : « ¿para qué se

⁴⁶ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, Kipus, 2018, p. 12.

⁴⁷ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁸ COSTA DU RELS Adolfo, *La Laguna H.3*, La Paz: Los amigos del libro, 1938, p. 18.

⁴⁹ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁵¹ *Ibid.*, p. 129.

⁵² *Ibid.*, p. 38.

⁵³ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁴ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 22.

matan los unos a los otros ? [...] Matar y matar. ¡Qué horror! ¿Somos acaso salvajes⁵⁵? ». Laissons ici de côté la référence aux « sauvages », qui eux, à l'inverse des Boliviens civilisés, seraient réputés pour commettre des actes barbares, notion toujours polémique dans un pays qui n'a pas fini d'assumer sa multiethnicité. Contrairement à *Sangre de mestizos* et *La Laguna H-3* qui versent davantage dans le « lirismo humanista de rechazo a la barbarie »⁵⁶, *Aluvión de fuego* est le roman le plus offensif sur le plan de la critique militaire, Jesús Lara l'étant sur le plan de l'indianité, : « Lo importante es matar... no pensar ¡Anonadarse⁵⁷! » La guerre produit des êtres sans pensée critique et sans esprit, ce qui est l'inverse du sujet national dans le dogme marxiste, cher à Cerruto. Enfin, la manière de mettre en concurrence des petits et grands récits dans *Aluvión de fuego* est également une forme de détournement de l'esprit romanesque attendu dans un récit de guerre. En effet, alors que le lecteur a la certitude que le roman va porter sur la guerre du Chaco, puisque tout l'y amène, et donc sur les prouesses de Mauricio Santacruz et que le récit va autant s'enflammer que s'enflamme son esprit patriotique⁵⁸, il tombe sous le charme ironique du narrateur qui envoie son personnage très loin du Chaco.

Paradoxalement les fictions de la guerre du Chaco sont pour la plupart des apologies de la paix. Elles choisissent donc de montrer des composantes du conflit qui ne permettent pas un éloge quelconque des forces armées mais plutôt des instants de solidarité, de courage et de faiblesse de la part des hommes qui forment le gros de la troupe. En revanche, les commanditaires du conflit, quand ils sont nommés, les puissances capitalistes et les hauts gradés ne bénéficient d'aucune complaisance et réunissent bien souvent les pires maux qui puissent exister et jouissent de l'entière responsabilité du conflit et surtout de la défaite. Les deux personnages morts-vivants de la nouvelle « Opiniones de dos descabezados » dont la dimension explicitement pédagogique sera approchée un peu plus loin, sont l'incarnation rhétorique de la réflexion de l'auteur et de la société sur la guerre. L'une des deux personnifications de l'oxymore revient longuement sur les responsables politiques du conflit et tente d'ouvrir les yeux de son interlocuteur sur la portée internationale des conflits d'intérêts en dressant un portrait acerbe des dirigeants :

No ven que la guerra del Chaco es una empresa de carnicería en que Bolivia y Paraguay se matan trabajando en beneficio de un trust anónimo que ha afilado la flecha del Paraguay. Desde allá Ayala, Guggiari y los bellacos de Asunción, llevados por apetitos electorales, intervienen en la carnicería con la participación de sangre de proletariado paraguayo, a falta de dinero. Por su parte, el pueblo boliviano es entregado por sus caudillos los zorros políticos que permitieron, con su acuerdo tácito o expreso, a su símbolo Don Daniel Salamanca acotarse a la matanza con la materia prima y la sangre bolivianas.

⁵⁵CERRUTO Augusto, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁶ GARCÍA PABÓN Leonardo, *El Paseo de los sentidos: estudios de literatura boliviana contemporánea*, La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, 1983, p. 188.

⁵⁷ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁸ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 48.

[..] Hay algo más: la oligarquía conservadora argentina que por medio de sus conductores Justo y Saavedra Lamas encendió el motor de la penetración territorial con vistas al petróleo⁵⁹

Le président bolivien en prend donc pour son grade dans « Opiniones de dos descabezados » ainsi que don Rudecindo, personnage arriviste et ambitieux dans *Aluvión de fuego*, qui se voit félicité pour son massacre des Indiens par un président anonyme colérique et incompetent⁶⁰. Mais laissons de côté le traitement employé vis-à-vis des personnages historiques pleinement identifiés et directement critiqués ainsi que celui des hommes qui parviennent à faire marcher leur réseau pour ne pas se rendre sur le front pour deux autres paragraphes qui leur seront pleinement consacrés. Ce sont surtout les officiers et les capitaines, plus que les généraux, les ministres et les présidents, qui sont véritablement les visages visibles de la campagne et donc les individus sur lesquels reposent le plus de reproches. Cela se traduit par un traitement différencié de ces personnages, souvent tournés en ridicule ou agissant en décalage par rapport aux autres. Dans « El pozo », après avoir creusé quarante-cinq mètres de profondeur pour trouver une eau qui n'arrivera jamais, les hommes sont assoiffés et exténués et commencent à souffrir de malaises. Le protagoniste demande alors de l'aide au colonel à l'initiative du puits car le soldat qui creuse au fond du puits n'est plus en mesure d'entendre les changements de tours. Il pense ainsi le mettre face à l'absurdité du projet et l'inciter éventuellement à l'abandonner ou à leur donner plus de moyens. Le prenant au pied de la lettre, le colonel lui envoie donc un clairon⁶¹. Sa réponse, disproportionnée par rapport à la tragédie vécue par ces sapeurs, donne le ton du mépris des autorités vis-à-vis de la troupe. À la limite du ridicule dans cette situation qui n'appelait qu'un geste altruiste, le clairon représente l'ordonnance militaire, l'injonction et la discipline. Dans un autre registre, *Horizontes incendiados* met en scène une situation presque risible d'un groupe d'officiers qui feint d'avoir été envoyé en éclaireurs en échange de vacances par le commandant à qui l'ordre d'attaquer du gouvernement lui « parece un disparate⁶² ». Ils se dirigent en réalité « a la casa de algún indio⁶³ » pour patienter, boire et jouer aux cartes. Alors que les rapports de ces hommes, dirigés par le lieutenant paraguayen Andrés Perales, ne contiennent que des demandes d'envois de plus de bouteilles d'alcool et de prostituées, le commandant envoie en échange et en parallèle dans le texte de faux rapports d'activités au Ministère de la guerre : « Nuestras tropas hicieron derroche de heroísmo⁶⁴ », conduisant ainsi la population masculine à s'engager en masse.

Ce récit de nature comique, à remettre dans son contexte de rédaction et sous la plume de Gustavo Adolfo Otero diplomate pendant la guerre, reste évidemment une preuve de soutien indéfectible à

⁵⁹ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 221.

⁶⁰ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 126.

⁶¹ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 31.

⁶² OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 179.

⁶³ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 179

⁶⁴ OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 181.

l'armée bolivienne mais témoigne néanmoins d'un caractère méfiant envers les autorités. C'est une anecdote notable qui entre en résonance avec d'autres épisodes semi-burlesques sur les autorités. On remarque un véritable goût pour le discours creux et la rhétorique patriotique chez certains personnages qui apparaissent plus ou moins furtivement dans les fictions. En effet, la fiction se nourrit allégrement de la démagogie des capitaines qui ne discourent que pour s'entendre parler. Dans « Mi diario de campaña » trois généraux anonymes presque fantomatiques viennent faire un discours à la troupe, ce qui surprend et amuse de façon sarcastique le protagoniste et l'amène au sophisme suivant : « Tres generales que desean decirnos palabras de aliento y emoción patriótica. Tres generales para tres discursos. Decididamente ganaremos la guerra. Si para un discurso tenemos tres generales, ¿Cuántos serán los que dirigen las operaciones⁶⁵? » Un peu plus loin, l'auteur du journal n'a plus le même degré de tolérance :

Otro general nos hablará. ¿Para qué tanto discurso si sabemos muy bien lo que tenemos que hacer? Vencer o morir con honor. [...] Estamos cansados de discursos, de palabrería inútil y vacía. Ya hemos escuchados varios, muchos, de generales, de un ministro de la guerra, de un jefe de etapas, del comandante de regimiento, de oficiales, y no han faltado tampoco soldados que gustaban de pronunciar frases huecas, sin sentido ni ilación⁶⁶.

Le narrateur-personnage, par rejet peut-être de ce type de rhétorique, s'exprime dans le reste de la fiction par des phrases courtes et concises. Opter pour la forme de la nouvelle illustre sans doute le désir de Pacheco Bellot, Céspedes ou Saavedra Nogales d'aller à l'encontre de l'emphase habituelle des discours officiels ou en tout cas, peut-être inconsciemment, d'afficher leur discordance.

Alors que dans *Los muertos más puros*, Augusto et Heriberto se souviennent de la débandade de l'armée après l'échec de Muñoz, de la fuite des soldats, et de celles des gradés qui ne faisaient pas exception : « Los propios oficiales caminaban despojados de sus estrellas y eran quienes más aceleraban el paso », d'autres, à l'inverse, ne se privent pas de faire du zèle en termes de discipline. En effet, de nombreux cas de soldats fusillés rythment les récits et soulèvent l'indignation du narrateur. Parfois, il s'agit de cas d'insubordination comme pour Mauricio dans *Aluvión de fuego* qui refuse avec ses camarades de tirer sur les Indiens rebelles et qui devra s'enfuir pour rester en vie⁶⁷. D'autres fois, en proie à une forme de sadisme autoritaire, des gradés assassinent leurs compatriotes qui font preuve de faiblesse. Dans « La coronela », après avoir découvert que sa femme le trompait, l'attitude du colonel Sirpa devient violente et cruelle. Lors d'une manœuvre militaire qui tourne mal, dans un excès de panique mêlée à de la rage Sirpa tue un soldat sans fusil qui cherche à s'enfuir : « Se encajó por el matorral a un lado del sendero para huir, pero Sirpa no le dio tiempo. Disparó dos veces

⁶⁵ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁶ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁷ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 133.

la Colt contra él y el soldado cayó de cabeza⁶⁸. » Enfin, les soldats fusillés pour « izquierdismo » font également l'objet de plusieurs nouvelles mais seront examinés plus en détail dans la troisième sous-partie.

À l'inverse, pour montrer symboliquement le contraste entre le prestige de leur fonction et leur incompetence, les fictions *La Laguna H-3*, *Ahora que es entonces*, *Prisionero de guerra* ainsi que certaines nouvelles de *Copagira*, *Dimensiones de la angustia* et *Placer* choisissent de ne pas représenter les autorités ou alors très peu. Leur absence dans la modélisation narrative met paradoxalement en valeur la réalité vécue par la troupe et le sentiment global d'injustice et de rancœur vis-à-vis des corps armés supérieurs et des politiques. Il arrive néanmoins que les auteurs prennent parti de mettre en exergue des actions remarquables de la part de certains gradés qui se sont montrés, selon eux, dignes de leur fonction. C'est le cas du colonel Francisco Manchego dont la mort au combat, grenade à la main, est explicitée en note de bas de page⁶⁹ dans « La coronela ». Le statut du narrateur glisse ici de façon ambiguë vers celui d'historien.

Après le zèle disciplinaire, ce sont surtout les excès des officiers qui sont au cœur des conversations de la troupe. En effet, les privilèges des gradés suscitent souvent la discussion et multiplient le sentiment d'injustice qui règne parmi les soldats vis-à-vis de leurs supérieurs. Parfois fantasmés ou exagérés mais souvent réels, les avantages des gradés ou leurs passe-droits jaillissent dans tous les récits. Le lieu-commun consiste à décrire la quantité d'alcool ingérée par ces individus, à tel point que dans « Ojo por ojo », le fortin des commandants est surnommé « botellas ». Mais la référence ne suppose aucune marque d'humour, plutôt un profond désabusement :

si nuestros jefes, los del alto mando fuesen más responsables jamás podrían vencernos, y que ellos no habrían bautizado con el nombre de Fortín Botellas aquel tristemente famoso puesto del comando de nuestras fuerzas por la montaña de botellas de cervezas vacías que encontraron después de nuestra retirada, porque reconocían nuestro temple de soldados guerreros⁷⁰.

Dans *Sujnapura* aussi, le narrateur pointe le manque de responsabilité des officiers qui ne se rendent pas compte de la gravité de la situation militaire du moment et préfèrent célébrer un anniversaire en grande pompe, provoquant ainsi la mort de nombreux soldats et un siège :

acaba de regresar el capitán ecónomo con su camión cargado de fardos de cervezas hasta los topos. El cumpleaños se celebró con un festín destinado a marca época. Junto con los parabienes corrieron ríos de bebidas⁷¹.

Nous remarquons ici l'insistance du narrateur sur le caractère abondant de la boisson dans la région la plus aride de Bolivie (« hasta los topos » « ríos ») et la démesure d'un simple anniversaire au milieu

⁶⁸ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁹ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁰ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 163.

⁷¹ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 184.

de la guerre (« marca época » « parabiennes »). Les gradés pèchent également d'excentricités diverses et variées. La plus commune, influencée peut-être par les manies hygiéniques de Napoléon pendant la guerre, consiste à se doucher à l'excès dans une région où l'eau manque cruellement. Dans *Los muertos más puros*, Heriberto et ses camarades critiquent l'attitude individualiste d'un de leur chef qui : « nunca dejó de bañarse de madrugada, aun cuando el agua no alcanzaba para llenar media caramañola de la tropa⁷². » C'est également le cas de Niqui, le personnage anti épique par excellence qui, obligé de se rendre sur le front malgré tous ses recours, ne perd néanmoins pas son statut de privilégié, lui permettant ainsi de nombreuses digressions :

alimentarse con exquisitas conservas, poseer una ducha portátil que religiosamente le llenaban dos asistentes cada mañana, recibir diarios y revistas de Buenos Aires, licores de San Juan y atravesar alguna vez la frontera y llegar a Tartagal, donde había camisas de seda, cigarrillos habanos y mujeres⁷³.

Certains officiers, se croyant revenus au temps des shérifs, ne se privent pas de laisser libre cours à leurs pulsions, surtout sous l'influence de l'alcool : « Los oficiales eran los dueños de las cantinas y comenzaban a disparar al techo a partir de la medianoche⁷⁴ ».

La littérature développe un autre procédé lui permettant subrepticement de décentrer la guerre et, d'une certaine façon, de la rendre invisible sous son aspect traditionnel. La diégèse se focalise très peu sur les combats et ne rend pas l'évolution des personnages tributaires de tel ou tel fait d'arme. La guerre comme on l'entend, et par extension l'ennemi, ne sont ressentis par les personnages que comme des éléments lointains et en arrière-plan. Par exemple, Gastón Pacheco Bellot assume que son objectif était d'écrire sur l'envers du décor de la guerre et non ses grandes batailles et ses moments glorieux. Il écrit dans l'introduction du fruit de son expérience :

Este libro –que fue escrito en el Chaco, desde el año 1932 hasta la fecha de mi evacuación, en febrero de 1935– no es *ningún* intento de pintura de las miserias de la guerra con el Paraguay. Los cuentos que contiene son escenas de las menos sangrientas y penosas de la campaña⁷⁵.

Cela se traduit par des bruits à l'horizon, perceptibles mais non visibles dans « El pozo » : « Lejanas, se escuchan, de cuando en cuando, detonaciones aisladas⁷⁶. » Également dans *Sangre de mestizos*, un comité féminin rend visite à l'avant-garde et, curieuses d'être enfin confrontées à du sensationnel, les jeunes femmes réclament à voir l'ennemi de leurs yeux. Un soldat lui répond : « Allá... Y les señaló la masa lejana y gris de la arboleda del horizonte⁷⁷. » Un peu plus loin dans « Seis muertos en campaña », ils tirent sans savoir : « se extendía el monte asfiriado de malezas y a través de ella

⁷² LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 56.

⁷³ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 186.

⁷⁴ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 41.

⁷⁵ Le commentaire est issu de l'introduction de la première version incomplète de *Cuentos chaqueños* publiée en 1935.

⁷⁶ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 207.

tirábamos a ciegas⁷⁸ ». Et encore une fois, dans « La coronela », la forêt est le seul horizon visible et reconnaissable des soldats : « sólo calculaban que allí, detrás del muro vago y grisáceo del horizonte de árboles tibios, había unos invisibles enemigos desconocidos⁷⁹. » Céspedes prend le soin de ne pas incarner l'ennemi, ou alors très peu. C'est-à-dire de l'associer presque de façon synecdotique à un horizon végétal et ainsi éviter de les personnifier. Il rend donc les Paraguayens flous et avec eux, le concept d'ennemi dans la guerre du Chaco. Et s'il n'y a pas d'ennemi alors la guerre n'a plus de raison d'être.

Pour terminer, la déconstruction du discours officiel accède à un potentiel supérieur dans la nouvelle « El pozo » de Augusto Céspedes grâce à sa force allégorique et ses différents niveaux de lecture. En effet, le symbole mythique du puits et toute la charge connotative qui en découle, fait de lui la représentation physique de la quête absurde et mortifère qu'incarne la guerre. La nouvelle met en scène deux quêtes aussi vaines que celle de la guerre que ces hommes sont en train de mener.

La première quête est celle d'une voie carrossable, appelée *picada*, c'est-à-dire un chemin pour faire passer des camions à travers l'enfer vert inextricable : « permanecemos desde hace una semana aquí, en las proximidades del fortín Loa, ocupados en abrir una picada⁸⁰ ». Les hommes souffrent éminemment de la chaleur et de l'aridité : « el calor nos cerró como un traje de goma caliente⁸¹ ». Déjà, les soldats ressentent que le labeur entamé est vain et absurde : « somos simplemente unos camineros que tajamos el monte en línea recta, abriendo una ruta, no sabemos para qué, entre la maleza inextricable que también se encoge de calor⁸². » Les fusils, qui « quedan semienterrados bajo el polvo⁸³ » sont comme les soldats, dépourvus de leur fonction première, celle de tuer. Et presque de façon prémonitoire, ils anticipent la destinée fatale des hommes devenus cantonniers. Cette première quête se termine comme elle avait commencé, sans raison : « Nos trasladan 20 kilómetros más adelante. La picada que trabajamos ya no será utilizada, pero abriremos otra⁸⁴. »

Puis, la deuxième quête démarre, la principale. Ce puits stérile, cette bouche qui n'apportera que la mort, symbolise la guerre et le Chaco. Ce puits est sans eau comme cette guerre est sans patriotisme et sans vie. L'autorité supérieure, tout comme les simples soldats, pensent au début que le puits peut apporter un bienfait à la troupe, comme lorsqu'ils croyaient que la guerre allait régénérer le pays : « Parece que encontramos agua⁸⁵. » Mais la déchéance arrive ensuite. Le narrateur perçoit enfin que

⁷⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁰ CÉSPEDES Augusto, op. cit., p. 18.

⁸¹ *Ibid.*, p. 20.

⁸² *Ibid.*, p. 20.

⁸³ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 24.

ce travail d'extraction est absurde et déraisonnable : « Debemos detener este trabajo inútil⁸⁶ » car c'est « Es una pesadilla. Esta tierra del Chaco tiene algo de raro, de maldito⁸⁷. » Les soldats sont suspendus entre la vie et la mort dans ce puits sans fond⁸⁸, tels les hommes perdus dans ce conflit, comme des morts-vivants. Le puits est comme la guerre un lieu d'entre deux, les soldats savent qu'ils vont à la mort, mais ils s'accrochent à l'instinct de survie qui les anime.

La guerre, cette entreprise collective à l'instar de celle de creuser le puits, est ainsi vivement critiquée : « Aquí arriba el pozo ha tomado una fisionomía de algo inevitable, eterno y poderoso como la guerra⁸⁹. » Elle est critiquée pour ses raisons d'être, par voie métaphorique : « Ya no se cava para encontrar agua, sino para cumplir un designio fatal, un propósito inescrutable⁹⁰. » mais il y a « Siempre nada, igual que la guerra⁹¹. » La stérilité de cette mission s'impose comme une forme inversée du tonneau des Danaïdes : « No sirve para nada⁹². »

Elle est critiquée également pour sa gestion de la part du haut Commandement, son hypocrisie et sa violence. L'ironie de la réponse du capitaine, peu adaptée aux demandes de Miguel, et suivant une logique irrationnelle, le démontre. En effet, quand les hommes arrivent aux trente mètres de profondeur et que le narrateur sollicite la fin de l'extraction, il répond : « Sigan no más abriendo el mismo. Dos pozos de 30 metros no darán agua. Uno de 40 puede darla⁹³. »

Enfin, comme pour la « picada », le puits est abandonné, aussi stérile que le désert, que la guerre ou que les puits de pétrole, motif pourtant officiel du conflit : « Hay orden de suspender la excavación. En siete meses de trabajo no se ha encontrado agua⁹⁴. » Le puits reste ouvert au milieu du camp : « abandonado, con su boca muda y terrible y su profundidad sin consuelo. Ese agujero siniestro es en medio de nosotros siempre un intruso, un enemigo estúpido y respetable, invulnerable a nuestro odio como una cicatriz⁹⁵ ». Une cicatrice qui reste gravée dans leur chair et dans leur mémoire, à l'image de la cicatrice de la guerre du Chaco dans le corps de la nation bolivienne.

Après l'attaque des Paraguayens, à qui la rumeur du puits profond était parvenue, la plupart des sapeurs, à nouveau soldats, perdent la vie. Le puits recouvert de terre finit par dévorer les combattants boliviens et paraguayens tombés au combat, dans la quiétude irrémédiable de la mort, là où plus aucun ordre des supérieurs les atteindra. Et c'est là que le message politique, social, antimilitariste de

⁸⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁸ FREUDENTHAL OVANDO Jessica, *El Chaco, país insepulto: la metáfora del espacio-cuerpo en Sangre de mestizos*, p. 4.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁹¹ *Ibid.*, p. 33.

⁹² *Ibid.*, p. 34.

⁹³ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁵ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 34.

l'auteur s'épaissit et fait sens. L'alliance du mythe, de la fiction et de la poésie permet ainsi de représenter de façon consensuelle et plurivoque ce drame collectif.

1.4. Les stratégies des embusqués et les intérêts capitalistes

Les têtes pensantes de la guerre du Chaco ne sont pas les seules à se voir refaire le portrait dans les romans et la nouvelle. Des individus plus discrets mais qui ont su profiter du conflit pour gagner de l'argent ou ceux qui ont réussi à user de leur situation pour se voir octroyer un certificat d'inaptitude ne sont pas exemptés d'une critique acerbe de la part des auteurs à travers des portraits ridicules ou tournés en dérision. Qualifiés d'embusqués pour leur manière de s'assurer en amont, par quelque moyen que ce soit, de ne pas être en contact avec le front de la campagne militaire et donc de la mort, ils se divisent dans le corpus principal en deux catégories : ceux fuyant le danger par peur et ceux employés à se générer des revenus supplémentaires grâce à la guerre. Ils ont néanmoins en commun d'appartenir à la classe moyenne, voire supérieure pour la plupart et possèdent donc des ressources économiques non négligeables leur permettant d'échapper à la mobilisation.

Les romans et les nouvelles reprennent à leur compte les critiques courantes pendant la guerre et pendant l'après-guerre sur l'interventionnisme de l'Argentine et ses intérêts dans l'issue du conflit armé. Dans « La coronela », le narrateur ne cache pas sa franche hostilité envers les manigances des autorités, cachées derrière leurs responsabilités :

detrás de los indicios objetivos de ese avance, se esconde una poderosa oligarquía capitalista que desde los bufetes y oficinas de Buenos Aires se apresta a sacar castañas con la mano de los semidesnudos paraguayos y, a su tiempo, usar los mismos caminos trabajados por los soldados bolivianos para llegar hasta el petróleo estancado en los repliegues de las montañas de Bolivia⁹⁶.

Le profil type de l'individu qui prend le soin d'éviter le front tout en tirant un bénéfice de la situation fait spécifiquement l'objet d'une nouvelle. Niqui dans « Las ratas » incarne ce personnage antihéroïque qui sera analysé un peu plus loin et représente l'univers hypocrite de ceux qui se font de l'argent sur le dos des morts de la nation c'est-à-dire : « Los vendedores de armamentos ; los capitalistas extranjeros que nos toman el pelo..., se enriquecen a costa nuestra⁹⁷... ! » Le lecteur comprend seulement à la moitié du récit la comparaison animale qui donne lieu au titre. La souris représentant des hommes rusés et fourbes qui parviennent à se glisser entre les mailles du filet de la mobilisation. Cette métaphore apparaît également dans *Prisionero de guerra* dans une énumération qui s'intensifie : « Las ratas de retaguardia, tan grandes, tan gordas, tan osadas⁹⁸. » Niqui parvient à éviter la mobilisation grâce à un certificat médical mentionnant des troubles cardiaques. Deux anciens

⁹⁶ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 56.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 184.

⁹⁸ GUZMÁN Augusto, *op.cit.*, p. 22.

combattants, handicapés, remettent violemment en question son alibi médical et cherchent à le conduire à la caserne. S'identifiant naturellement à ce pauvre jeune homme qui semble de bonne foi face au visage impassible de : « dos soldados evacuados del Chaco, convictos de heroísmo : el uno por carecer de dos dedos de la mano derecha y el otro por la expresión desdeñosa de un ojo paralítico y convergente⁹⁹ », le lecteur ne peut s'empêcher de plaindre le sort de Niqui. Les deux hommes décrits comme deux bêtes de foire n'attirent en revanche, aucune sympathie. Mais le récit laisse apparaître petit à petit la réalité et prend de court le lecteur qui ressent un sentiment de honte d'avoir laissé une simple adjectivation influencer son jugement. Il s'avère que Niqui :

negociaba con el gobierno, vendiéndoles materiales, pero su penetración objetiva se detenía en las oficinas financieras, con ventanillas semejantes a los de los Bancos, y en los despachos de los altos empleados¹⁰⁰.

Nous remarquons ici l'usage concentré du vocabulaire de l'administration en une seule phrase, permettant ainsi d'élaborer les contours de la caricature de l'embusqué. Le lecteur découvre que Niqui commercialise une multitude de produits pendant la guerre, tellement nombreux que la liste devient presque une preuve de la charge de l'écrivain sur les embusqués : avions, sous-vêtements, vêtements, farine et sucre. Après quelques mois, les journaux commencent à dénoncer la présence de ces individus qui profitent de leur situation. Ils réclament la présence au front de Niqui, homme en bonne santé, et pourtant exempté de mobilisation. Niqui inverse la situation et se plaint que la presse locale le harcèle et qu'on ne le laisse pas respirer. Le ministre trouve une solution pour qu'il continue de gérer son business mais depuis une zone sûre du Chaco. Niqui récupère donc son uniforme et parade dedans pendant quelques jours dans la ville. Arrivé à Villamontes, les insectes ne le laissent pas vivre en paix mais c'est surtout sa peur viscérale des souris qui lui rend la vie impossible. En comparaison avec un soldat du front, son combat contre les rongeurs semble être d'un niveau de dangerosité bien supérieur. La métaphore filée conduit à une double lecture systématique lorsqu'ils parlent des souris. Ces dernières se glissent partout : « Se instalaban en los almacenes de aprovisionamiento, ocuparon los puestos de comando y adquirirían cada vez mayor audacia ante la presencia del hombre¹⁰¹. » Pendant que Niqui travaille à Villamontes, il ne peut s'empêcher d'avoir une vision économique de tous les éléments qu'il croise et surévalue les conditions de vie des soldats. Par exemple lorsqu'il voit les camions de ravitaillement, il se dit : « Ahora sí que los soldados engordan¹⁰² », alors qu'il boit du vin Château Margaux en plein Chaco. C'est pourquoi, dans son intérêt, le conflit est une aubaine qui doit durer : « vamos a seguir aunque sea cinco años más, por el honor del país y del gobierno¹⁰³ ».

⁹⁹ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 169.

¹⁰⁰ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 172.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 184.

¹⁰² *Ibid.*, p. 186.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 188.

Son chiffre d'affaires augmente au prorata du nombre de mobilisés et atteint le comble de l'hypocrisie en demandant pourquoi l'État n'envoie pas plus d'hommes, « como si nadie se ha movido de las ciudades¹⁰⁴ ». Le portrait ridicule du personnage de Niqui est parachevé par sa relation interpersonnelle ambiguë avec son ami et associé argentin Laurenzana dont le nom est étrangement féminisé. Dans un pays où la masculinité est traditionnellement associée à l'hétérosexualité, Laurenzana, qui boit son maté dans un geste fortement connoté, semble apprécier Niqui au-delà de la simple camaraderie : « Laurenzana, alternando sus frases con chupadas a la bombilla de mate, elogiaba la intervención de Niqui¹⁰⁵. » Si l'on ajoute tout ceci au tapis offert par Laurenzana à Niqui¹⁰⁶, le narrateur semble s'amuser avec les ambiguïtés de leur relation et les contradictions inhérentes à ce personnage.

Dans *Horizontes incendiados*, il s'agit de faire un portrait à charge des Paraguayens et surtout des ambitions mercantiles des grandes entreprises. C'est Toribio, un avocat de la famille Casado et le père de Carmen qui incarne cette caricature. Bien à l'abri chez lui, il se réjouit de l'avancement du conflit : « Verás tu como prosperaremos después de la guerra¹⁰⁷ », puisque « El Chaco nuestro lo venderemos a los yanquis, a los ingleses, a los argentinos¹⁰⁸... »

Les embusqués qui parviennent à rester à l'arrière par peur en utilisant leur fonction font partie d'une deuxième catégorie. Il s'agit souvent du personnel de la haute administration et des bureaucrates qualifiés de « doctor » ou de « intelectual ». Un autre terme circule dans les récits, celui de « etaperos » défini comme « los que nunca irán al frente, los predestinados, los hombres de suerte, los que tienen un pariente militar o un político de influencia¹⁰⁹ » ou plus simplement dit « esos cobardes conocidos como emboscados¹¹⁰ ». Dans « Se pervitieron », le personnage Altamirano raconte le parcours de trois individus qui finissent embusqués alors qu'ils étaient les premiers à réclamer le sang des Paraguayens. Appelés par la première lettre de leur nom de famille, assurant ainsi une forme de faux anonymat, alors que la fiction l'octroie pourtant naturellement, ils font l'objet d'une énumération qui prend fortement le caractère de délation. Il s'agit du procureur C., à la tête de toutes les manifestations patriotiques qui, finalement, « se quedó en Tarija, emboscado en la Pagaduría de Guerra, con seiscientos pesos de sueldo mensual, pagados el día¹¹¹...! », puis d'un orateur R. qui jurait défendre le Chaco au prix de sa vie, rentre à La Paz : « esquivando el concurso

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰⁵ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 187.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 185.

¹⁰⁷ OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 155.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 156.

¹⁰⁹ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 124.

¹¹¹ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 146.

de su sangre azul¹¹²...! »), et enfin d'un Monsieur T., qui prétend être médecin pour éviter d'aller au front¹¹³ ». C'est également le cas de l'avocat Tinterillas, qui ressemble étrangement au dernier embusqué critiqué, et qui finit par s'emparer de la maison d'Altamirano après avoir soutiré ses informations personnelles pendant son hospitalisation. L'onomastique ici, ne prend pas de chemin détourné, le substantif étant repris dans la plupart des textes, et met en évidence le mépris du narrateur envers les « gratte-papiers » cachés pendant la guerre.

Dans *Horizontes incendiados*, Andrés Perales, qui parvient au début du conflit à s'éviter le labeur et l'angoisse permanente du front en étant dans un fortin sécurisé d'Isla Poy, hérite de toutes les caractéristiques ridicules d'un homme qui n'accomplit rien par lui-même. C'est donc sa mère qui se rend au bureau du ministre de la Guerre pour l'implorer de ne pas envoyer Andrés au front car : « El clima es muy malo en el Chaco, los caimanes, los jaguares, los monos, los mosquitos mataran a mi Andresito que es un chico acostumbrado a todos los mimos¹¹⁴... » Alors qu'on aurait pu croire qu'elle allait faire appel à la peur de mourir de son fils face à la violence des armes et les conditions de vie difficiles, sa mère fait allusion au climat, à la faune et la flore du Chaco. Ses représentations d'une jungle dangereuse démontrent à quel point elle n'est pas en phase avec la réalité. Concernant le personnage d'Andrés, absent car substitué dans cette scène par sa figure maternelle, il est réduit à celui d'un petit garçon, assisté et dépendant de sa mère. Ajoutons à cela l'effet infantilisant procuré par le diminutif de son prénom, le choix du substantif « chico » et les « mimos ».

La façon de déresponsabiliser et de décrédibiliser les personnages d'embusqués vont de pair avec des caractéristiques précises. En effet, la plupart de ces types d'individus sont décrits par le narrateur souvent de façon exagérée, comme en surpoids, propres sur eux et vêtus d'un uniforme neuf et reluisant. Cette façon de les dépeindre par opposition avec leur propre condition donne ainsi le moyen de se décrire et de dénoncer l'écueil existant dans le traitement des hommes mobilisés. Dans *Sujnapura*, les employés de bureau sont plusieurs fois la cible des personnages. Un jour, un groupe de bureaucrates visite le front :

Estos, con las caras lavadas y afeitadas, las manos pulcras y el uniforme como de fiesta, pertenecen a un mundo esplendoroso y resultan un contrasentido en esta zanja sórdida donde solo se debaten cuerpos esmirriados, rostros escuálidos, uniformes en jirones y espíritus castigados por el rigor de todas las fuerzas adversas¹¹⁵.

L'antagonisme des adjectifs met en exergue le contraste entre la réalité vécue des uns et des autres. La déprivation de l'état des soldats donne un aperçu presque de façon synecdotique des conditions

¹¹² *Ibid.*, p. 147.

¹¹³ *Ibid.*, p. 147.

¹¹⁴ OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 125.

¹¹⁵ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 154.

de vie, tout comme la primeur des employés administratifs. Leur propreté est vécue comme un outrage aux soldats qui vivent assoiffés dans la poussière depuis des mois. Dans « Fortín Saavedra », les soldats se reposent dans un hôpital après dix jours de marche et tombent sur la sortie d'un groupe d'officiers du casino : « Era un grupo de hombres gordos y rechonchos, sonrosados y de tez brillante, que no han sufrido privaciones ni los azotes de la inclemencia en las trincheras que solo conocen de oídas. Vestían uniformes nuevos¹¹⁶. » Leur apparition, souvent en groupe, semble symboliser l'absence d'individualités parmi ces personnages de second plan.

Ces hommes cherchent pourtant à justifier leur fonction. Dans *Sujnapura*, alors que le groupe de Lanchicu tente d'aller chercher du *sipoy*¹¹⁷ pendant le siège, ils tombent sur un groupe de bureaucrates assoiffés qui sembleraient s'être échappés du siège et qui tournent en rond et se présentent ainsi : « Somos oficinistas de la division. Yo soy intelectual. » Et à l'inverse des soldats qui risquent leur vie : « Nosotros combatimos con la cabeza¹¹⁸. » Le sergent se moque de l'un d'entre eux en l'affublant du petit surnom « mi héroe » alors que ce dernier, en contrepartie, l'appelle « Sargentito », comme une preuve de sa soumission dans un environnement que ces hommes ne maîtrisent en rien. Ils finiront par les trahir en s'enfuyant le lendemain matin et achèvent ainsi de se ridiculiser et de prouver leur couardise aux yeux d'Aldana, Lanchicu et les soldats qui les accompagnent.

Enfin, que ça soit Jesús Lara, Gastón Pacheco Bellot ou Adolfo Cáceres Romero, les auteurs s'emparent de la notion du « héros » et jouent allègrement avec ses caractéristiques pour faire, défaire et refaire le portrait de ces hommes qui se targuent d'être les sauveurs de la nation alors que : « Las medallas de los héroes de Guerra del Chaco tintinean en varios pechos de retaguardia¹¹⁹. »

1.5. L'épopée pathétique : un héros malgré lui ?

L'émergence d'une critique sociale et politique passe par le démantèlement minutieux de toutes les caractéristiques qui composent un récit patriotique et démagogique. Le pilier de ce type de récit se situe souvent dans la conception de héros dotés de valeurs ultra-nationalistes, patriarcales et conservatrices. Véridiques ou mensongères, ces micro-histoires permettent aux gens de s'identifier au modèle bien précis que cherche à imposer le système. C'est pourquoi, la force majeure des fictions de notre corpus principal réside principalement dans sa capacité à inverser la hiérarchie du système actantiel sans pour autant renier complètement certains types et certaines conceptions propres au contexte de production. En effet, les protagonistes diffèrent des types habituels dans les épopées,

¹¹⁶ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 127.

¹¹⁷ « Planta de tallo débil, semejante a un bejuco, de raíz tuberculosa, enorme y esponjosa, que retiene agua. » in *Diccionario de americanismos* : <https://www.asale.org/damer/sipoy>

¹¹⁸ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 188.

¹¹⁹ CÁCERES ROMERO Adolfo, *op. cit.*, p. 118.

voire étonnent, en sortant des carcans traditionnels des personnages et offrent une multitude de profils distincts les uns des autres. Ils partagent tous une forme d'intensité dramatique dans la diégèse qui termine soit ridiculisée, soit retournée, soit assumée complètement dans le but de servir un propos particulier : « sus obras se dejan llevar a ratos por un marcado tono patético, producto quizás del anhelo de dar un testimonio veraz de los sufrimientos¹²⁰ ».

Revenons sur les concepts des personnages héroïques avant de décrire les catégories auxquelles font appel les auteurs. Dans le cadre de la littérature traditionnelle, le réalisme rompt avec les traditions du romantisme héritées de la culture du conte, en octroyant la possibilité d'avoir une attitude héroïque à monsieur et madame tout-le-monde. C'est la fin d'un héroïsme noble ou aristocrate toujours limité à une certaine classe socio-économique. Le héros n'est plus reconnu pour ses qualités physiques ou sa morale irréprochable mais pour ses actions sur un temps long, ses failles et ses faiblesses qui font de lui un être singulier et attachant. Le héros naturaliste renforce cette idée d'individu banal, voire tristement commun et ordinaire. C'est dans sa capacité à engendrer la sympathie et l'identification du lecteur, qui trouve chez lui des ressemblances, qu'il accède à ce statut privilégié. La signification du terme héros glisse petit à petit vers celui de protagoniste et n'est plus associé à ce camaïeu nécessaire de vertus. Le XX^e siècle voit évoluer le concept à travers une multitude de personnages qui ne sont pas pourvus des qualités basiques du héros, mais sont immoraux, détachés de la morale occidentale ou alors marginalisés. Puis dans le nouveau roman, les auteurs déconstruisent même le principe de personnage en ne lui attribuant aucun élément de psychologie, voire de nom. Parmi la série de types de héros existants (le héros classique, le héros de tous les jours, le super héros, le héros épique), nous constatons la présence de l'anti-héros, du faux héros ou héros raté et du héros tragique.

Ce qui caractérise la grande majorité des œuvres sur la guerre du Chaco, c'est leur capacité à éliminer toute source d'exaltation, de buts, voire d'opposition. Ce n'est pas toujours exempté de relent patriotique comme nous l'avons vu mais cette forme d'épopée pathétique tend à s'éloigner d'un schéma littéraire conventionnel. Les romans et les nouvelles revisitent la figure du héros. En effet, ils soumettent au lecteur « una imagen desvalorizada y sarcástica del concepto tradicional del héroe¹²¹ ». Céspedes, Urrelo, Cáceres Romero, Costa du Rels et Saint Loup Bustillo remettent en question les composantes littéraires du héros traditionnel, en revanche, Pacheco Bellot le rejette complètement. C'est chez lui que se ressent avec plus de force son inspiration anti-épique en renvoyant systématiquement l'image déformée du héros traditionnel.

¹²⁰ ALCÁZAR V. Reinaldo, *op. cit.*, p. 140.

¹²¹ SILES SALINAS José, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, p. 34.

Par définition, la guerre et le culte de la mort en masse ne produit pas de quoi rendre un individu fier, moralement louable et donc héroïque pour ses pairs. Cela conduit Cerruto à évacuer cette dimension victorieuse, bruyante et lumineuse : « El enemigo está ahí, en esa masa que se le opone; y empieza el combate, sin heroísmos y sin ruido, sin lumbradas; un combate de peones¹²². » Leytón rappelle à son tour le caractère antihéroïque d'un conflit armé d'une telle envergure dans *Placer* : « ¿héroes en una guerra así? ¡Nunca! ¿Héroes? ¡No! ¿Salvajes? ¡Sí!¹²³ » Et enfin, la distorsion du personnage héroïque survit et ressurgit dans *Hablar con los perros* en 2011 : « ¿por qué a los que fuimos a la guerra nos dicen héroes si solo matamos gente¹²⁴? »

Les protagonistes à caractère héroïque se divisent en quatre catégories, les antihéros, les faux héros, les héros tragiques et les héros modernes.

La plupart des personnages auxquels ont recours les auteurs mentionnés ci-dessus composent les visages de l'anti-nation, ces antihéros anonymes et silencieux que la patrie a envoyés malgré eux au front et qui ne sont pas pourvus des attributs conventionnels. Le terme anti-nation ne signifie pas qu'ils poursuivent un objectif politique contre le système mais simplement que ce sont des individus traditionnellement en marge de celui-ci, déphasés ou décentrés de leur communauté. Parfois, il est même question d'une agentivité en marge dans la narration.

L'Indien, invisible et silencieux est le héros de prédilection de Céspedes mais se retrouve également chez Costa du Rels dans *La Laguna H.3*. À l'instar du Général Hans Kundt qui vantait la robustesse physique des Indiens et les comparait aux soldats allemands de la Première Guerre Mondiale, il est apprécié par les écrivains pour son instinct salvateur face aux obstacles de la nature : « es un ser abnegado y fiel, representa, en esta guerra atroz, la figura del héroe humilde pero no por ello menos valioso y digno de atención, que ha sido capaz de doblegar estos parajes siniestros poniendo en su acción un sentimiento de piedad, un halito de esperanza¹²⁵. » Il sera le martyr malmené, vertueux, mais de façon exceptionnelle, il sait qu'il est promis au sacrifice, compte tenu de sa condition sociale, d'où le fondement tragique de la personnalité de l'antihéros. Céspedes, Leytón et Costa du Rels se retrouvent sur le fait d'attribuer des caractères héroïques à certains personnages qui accomplissent anonymement leur mission comme les chauffeurs de camion, les infirmiers, les guides ou les sapeurs.

Les guides sont souvent des soldats indigènes recrutés dans la région pour leur capacité à se repérer et à survivre dans cette jungle. Dans « El milagro » de Céspedes, Poñé se pose comme

¹²² CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 193.

¹²³ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 221.

¹²⁴ URRELO Wilmer, *Hablar con los perros*, p. 32.

¹²⁵ SILES SALINAS José, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, p. 27.

l'émanation humaine de la boussole. Pourtant, dans un premier temps, son portrait par le narrateur fait appel à plusieurs stéréotypes sur l'Indien : « un camba chiquitano, mestizo de blanco y de salvaje, de cara redonda, mirada de pájaro, tez mate y pie desnudo¹²⁶. » En réalité, ce héros silencieux guide les soldats perdus dans le Chaco et veille sur le groupe en lui fournissant des racines humides à suçoter : « Poñé indeclinable, permanente e invalorable como un dios, con su cuerpo de mono harapiento¹²⁷ ». Alors que le groupe s'amenuise, que beaucoup sont déjà morts de soif, que les derniers pensent également que leur sort est scellé, la pluie se met à tomber. Ce miracle de la pluie, qui donne le titre de la nouvelle, ne serait-il pas finalement adressé à Poñé et son courage ? Mais un antihéros ne peut espérer la gloire et n'est pas autorisé à vivre dans la lumière. La machine infernale de la guerre met fin à sa vie quelques jours après le miracle de survie et en quelques mots, son existence éphémère se termine dans la chute, sous forme de prolepse dans le récit au passé. Poñé « a quien despedazó una granada en el bombardeo del fortín Muñoz, tres días después¹²⁸ » n'aura ni reconnaissance ni médaille. *La Laguna H.3* constitue d'une certaine façon l'extension narrative de la nouvelle « El milagro », en effet, ce roman reprend le motif de la patrouille perdue sous la forme d'un huis clos qui débute et termine, à quelques pages près, dans la jungle chaquéenne. La présence de Kaku, un personnage indien, dont les caractéristiques physiques sont similaires à celle de Poñé, la déroute, l'errance et les ravages de la soif, rappellent sensiblement la nouvelle. À l'inverse de Poñé, Kaku symbolise la pulsion vitale et croit en Dieu. Il est le seul à garder espoir et à sourire. Comme Poñé en revanche, il permet à Contreras, le protagoniste du roman, de survivre, en lui amenant du *sipoy* et en croyant en lui. Kaku trouve même le moyen de récolter les quelques gouttes de la rosée pour Contreras en grim pant à la cime des arbres juste après l'aube. Cet antihéros finit par mourir par balle lui aussi, le visage toujours souriant alors que sans lui, Contreras et ce qu'il reste du groupe, seraient morts de soif.

Mais alors que Contreras survit à l'enfer du Chaco grâce à l'Indien Kaku, lui aussi disparaît sur le no man's land. Sa mort métonymique est succincte : « un disparo, aislado, sordo, como un tiro de gracia¹²⁹. » Il se fait tuer dans l'indifférence puisque la renommée et la gloire dans le Chaco sont inutiles : « ¿Qué venía a ser, en esta trampa del monte, donde nada de humano sustituía, aquel símbolo de valentía y de autoridad, sino una baratija absurda¹³⁰ ? »

¹²⁶ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 129.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 144.

¹²⁸ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 146.

¹²⁹ GUZMÁN, *op. cit.*, p. 219.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 72.

Pampino et Aniceto dans « Humo de petróleo » et « Seis muertos en campaña », partagent le même destin tragique, voire pathétique, puisqu'ils n'ont « nada de extraordinario, de heroico¹³¹ ». Leur apparente individualité n'est qu'une illusion : « Le parecía ser el último hombre en el último camión¹³². » Pampino, antihéros par excellence du fait de son antipathie, accepte de travailler comme chauffeur de camion d'eau à la guerre pour éviter des poursuites judiciaires et donc la prison : « le apresaron a consecuencia de una sangrienta pelea¹³³. » Après avoir vécu au Chili, Pampino commence à se croire chilien, ce qui donne lieu à ce surnom, et s'invente tout un passé aux yeux de ses camarades et des femmes pour se donner de la contenance : « este pasado imaginario y su presente altanero y cosmopolita le vestían de prestigio ante las mujeres¹³⁴ ». La guerre lui semble finalement être l'option idéale pour démontrer sa valeur et accéder à ce statut transcendé de héros. Bien qu'il soit habile et audacieux, Pampino est également un menteur invétéré et un orgueilleux : « su prestigio de « macho » le imponía ser de los primeros. » Pendant longtemps, son seul palmarès se résume à un vol de bottes et d'autres accessoires, ce qui n'améliore pas sa réputation auprès des autres soldats. Tous ces éléments brossent un portrait négatif et antipathique de sa personne. Alors qu'il est choisi pour la mission suicide, il continue d'avoir une confiance débordante en lui lorsque les autres lui demandent ce qu'il va faire s'il se fait attaquer. Il répète cette phrase comme un mécanisme de défense psychologique : « Les toco bocina pa que se hagan a un lao, pu¹³⁵. », comme si un simple klaxon pouvait faire peur à des Paraguayens armés. Son destin prend fin tragiquement, à l'instar de Kaku et Poñé, quand l'ennemi l'attaque et provoque son accident mortel : « la frente del Pampino, clavada sobre el contacto de la bocina que empezó a sonar [...] el Pampino había obtenido vía libre al otro mundo, para su carro de fuego¹³⁶ ». Il terminera donc bien par klaxonner les Paraguayens, comme il le disait, mais ce klaxon sonnera finalement le glas de Pampino.

Au vu des spécificités communes, banales, voire pathétiques des personnages de Céspedes qui meurent tous dans l'exercice de leur fonction militaire, qui n'est néanmoins pas un véritable choix pour eux, nous pouvons affirmer que ce ne sont « pas des héros, dans le sens où ils ne sont que des hommes simples, ordinaires, mais leurs actions acquièrent un caractère héroïque par le fait qu'elles transcendent le non-sens et l'absurdité de la guerre pour donner un sens à la vie¹³⁷. » Ajoutons cependant, qu'à travers cette absence d'attributs conventionnels, leur fin tragique et malgré toute la

¹³¹ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 158.

¹³² CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 165.

¹³³ *Ibid.*, p. 153.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 151.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 154.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 167.

¹³⁷ FISBACH Erich, « Destins croisés ou l'héroïsme absurde dans quelques nouvelles du Bolivien Augusto Céspedes », in *Destins, destinations, destinataires (héros et images)*, Nantes, Centre International des Langues, 2001, p. 289.

portée de leurs actions, ils transcendent ce statut de héros pour devenir le double de l'ombre de ce dernier, l'antihéros.

Wilmer Urrelo, quant à lui, prend un malin plaisir à doter d'une part d'obscurité plus ou moins grande tous ses personnages et ainsi déchirer les patrons standardisés des types de personnalité. Néanmoins, son personnage El Perro Loco (José Luis Zurita), malgré ses intentions louables d'aider Alicia dans sa quête, sa fin tragique et sa vie faite de déceptions, d'échecs et d'humiliation, ne parviendra pas à accéder totalement au statut d'antihéros. En effet, toutes ses actions auprès d'Alicia s'avèrent être au service du mal. Pourtant, son amour pathétique et disproportionné procure au lecteur une sensation mêlée de compassion et de malaise.

Tous ces antihéros, y compris Aniceto dans « Seis muertos en campaña » qui s'en approche, meurent en exerçant le devoir qu'on leur a imposé, esclaves d'une guerre absurde. En revanche, les faux héros, ces hommes soit embusqués, soit lâches ou cruels, comme Niqui, Sirpa, Maidagán sont décorés ou reconnus par leurs pairs. La gloire ferait-elle preuve de discrimination ?

La deuxième catégorie de personnages de ces épopées pathétiques de la guerre du Chaco est le faux héros, ou le héros raté, c'est-à-dire, celui qui tente d'accéder au statut romantique de héros en pensant naïvement être un sauveur de la nation mais que le narrateur ramènera à la réalité.

Habituellement ce personnage est courant dans les contes de fées. Il apparaît à la fin de l'histoire pour tenter d'usurper le héros et prendre sa place. Ce faux héros représente parfois le dernier obstacle au bonheur du héros. Le faux héros peut également vivre dans le déni et une forme de dissonance cognitive qui lui font voir une réalité travestie par son arrogance. C'est le cas de Niqui, symbole hypocrite du pouvoir et déjà décrit dans le cas de sa situation comme embusqué. Le seul mérite de ce personnage antipathique, pour les raisons déjà décrites, sera à la fin de la nouvelle d'avoir réussi à tuer une souris. La scène absurde de « Las ratas » décrivant avec intensité une bataille acharnée dans une chambre exigüe entre les hauts dirigeants de la guerre accompagnés par Niqui ressemble à un combat : « ¡Hay que reducir el campo de tiro ! [...] Niqui es el héroe¹³⁸. » En plus de lui attribuer ce qualificatif, ils continuent l'analogie : « yo la puse *knoc-out* antes que *nadies*¹³⁹! » En discréditant la notion même de héros dans la bouche des dirigeants, disproportionnée dans ce cas de figure, Céspedes annihile toute transcendance militaire. C'est-à-dire que la guerre ne peut en aucun cas accoucher de figures héroïques et encore moins apporter une quelconque forme d'accomplissement moral et psychologique. Dans ce tour de force fictionnel sarcastique et en même temps ironique et dans la manière de toucher à l'honneur des militaires, considéré comme une vertu primordiale pour ces derniers, on ressent également une marque profonde de mépris envers la classe militaire.

¹³⁸ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 196.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 196.

Alors que Niqui correspond au statut de faux héros, en cela qu'il s'est autopersuadé de son mérite, Sirpa dans « La coronela » serait davantage un héros raté, aveuglé par sa soif de vengeance et la douleur de l'adultère. Dès le début, le narrateur fait de lui un être presque monstrueux : « Era feo, silencioso y de enorme dentadura¹⁴⁰. » Mais à mesure que le temps passe, il est : « Cada vez más feo, más severo, le seguía como el paso de la brisa arañada por los cardos, la escolta doble de su fama de jefe cruel y temerario y la de su venganza mutilada¹⁴¹ », comme si la rage et la haine l'enlaidissaient encore plus. Il échoue donc à la fois dans son mariage, dans sa vengeance et enfin, dans la prise du fortin Nanawa durant laquelle il perd la vie.

Céspedes n'hésite pas à écorcher l'honneur de ses personnages et à maltraiter leur égo, mais peu d'entre eux assument réellement une forme de faiblesse ou de fragilité. En revanche, dans ses nouvelles, Pacheco tend à projeter une image dévalorisée, caricaturale, paradoxale et sarcastique du concept traditionnel du héros à l'aide d'un humour noir bouillonnant qui donne à voir les failles de deux personnages, Ricardo Vargas et Enrique Maidagán. Le personnage d'Enrique Maidagán fait l'objet de deux nouvelles dont les titres significatifs, « El héroe » et « La muerte del héroe », semblent d'emblée afficher la teneur héroïque du récit. Le narrateur-personnage à la première personne du pluriel forme le collectif du régiment dont fait partie Maidagán et se consacre à l'élaboration du portrait de ce dernier et à sa compréhension. Si une erreur de discernement de sa part permet la réussite d'une action militaire et le conduit à être considéré comme un héros, il s'agit avant tout de hasard. Le caractère héroïque de Maidagán est l'émanation d'un enchaînement de malentendus et surtout d'une indifférence totale de sa part, quelle que soit la situation. Dès le moment où ses camarades le retrouvent en train de dormir pendant que les balles pleuvaient autour de lui et qu'il s'agissait de son baptême du feu, il acquiert le surnom de « Maidagán el héroe ». Il semble insensible à tout et ne se plaint ni de la soif ni de la faim et ne manque jamais de rien. Malgré les railleries des autres, il ne cesse d'exposer des théories plus folles et plus absurdes les unes que les autres : « Dad de comer al sediento y de beber al hambriento¹⁴². » ; « Jesucristo ha sido el más grande de los médicos¹⁴³ ». Ses affirmations surprennent et impressionnent les soldats dans un premier temps. Puis, la fumée autour de lui se dissipe et l'imposture se révèle petit à petit. Il affirme que les Turcs vont conquérir le monde mais se trompe de période ou de mot savant, ou par exemple affirme que la lecture rend les hommes intelligents mais ne cite jamais de titre ou d'auteurs. Enfin, sa résistance à la soif et la faim trouve une explication. Il possède en réalité des réserves issues d'un tour de main fait de

¹⁴⁰ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁴² PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 66.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 69.

manipulations et de mensonges à l'encontre du cuisinier. D'un point de vue social, Maidagán devient la risée de ses camarades et un divertissement pathétique mais systématique. Le narrateur pluriel revient sur les événements qui l'ont conduit au Chaco et divise sa vie en trois parties : son passé dont ils ne connaissent rien, la guerre et les péripéties, et l'héroïsme c'est-à-dire l'anecdote finale. Après s'être engagé sous le coup de l'émotion, il regrette et se plaint en permanence. À nouveau patriote devant les jeunes femmes de Tarija, il clame son empressement à arriver au front. Mais le jour du départ, Maidagán ne se réveille pas. S'ensuit alors une série de désertions qui lui permet de rester à Villamontes plus d'un an. Obligé d'aller au front, il parvient à s'échapper des premières lignes en passant d'une unité à l'autre. Grâce à son ingéniosité et ses mensonges rocambolesques, il évite la Cour Martiale et une exécution sommaire pour avoir déserté. Un jour, il décide de partir pour de vrai : « Estoy cansado de estar aquí. Ya no puedo resistir. Esta noche me voy¹⁴⁴. » Les autres refusent de l'accompagner, il les accuse paradoxalement d'être lâches alors que c'est lui qui décide de s'enfuir. La chance et le hasard lui sauvent la vie car il tombe sur un groupe de Paraguayens et choisit alors de rentrer au camp pour faire un rapport. Après être parvenu à convaincre ses supérieurs du bienfondé de sa trouvaille, l'ennemi est attaqué avec succès. Alors que ses chefs le félicitent naïvement : « Le felicito mi cabo. ¡Usted es un héroe¹⁴⁵! », Maidagán finit par admettre comme vraie cette illusion : « De nada sirve ser héroe, un verdadero héroe. No valía la pena de sacrificarse como lo hice en forma tan patriótica y abnegada¹⁴⁶. » Mais les soldats ne sont pas dupes, eux les témoins des malentendus : « Pero tu no te sacrificaste. ¡Desertabas! Simplemente desertabas cobardemente¹⁴⁷. »

Aux yeux des institutions militaires crédules, il devient un héros. La nouvelle pose alors la question de la reconnaissance et de l'identification. L'héroïsme ne serait-il pas une qu'une invention de l'esprit qui n'existe que dans le regard de l'autre ? C'est un artifice, un costume qu'on revêt pour flatter les égos. Mais l'héroïsme de Maidagán n'est qu'un mirage, une illusion et la béquille sur laquelle s'appuie le système. Cette allégorie de la vacuité qui n'existe que dans la représentation symbolise les discours creux des politiques et les fantasmes vides de sens que l'État exploite pour tenir le peuple en haleine.

L'absurdité du personnage n'a d'égal que l'absurdité de sa mort qui sera l'objet d'une autre nouvelle dans le même recueil sans connexion paratextuelle apparente. « La muerte del héroe » renoue avec Maidagán, après qu'un certain temps se soit écoulé et qu'il soit désormais officiellement qualifié comme tel, « el Héroe ». Plutôt courte, la nouvelle se résume au monologue de Maidagán, à

¹⁴⁴ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 76.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 82.

propos du premier précepte chrétien, alors qu'il est debout et accompagné par cinq de ses hommes autour d'un feu. Il revient sur le sens de la phrase « Amaos los unos a los otros » et tente de démontrer à quel point elle est fautive en s'appuyant sur l'histoire de Jésus Christ ainsi que sur la réalité de la guerre dans laquelle ils se trouvent. Son monologue, entrecoupé par un acquiescement, occupe toute l'espace de la page. Tout en traitant ses camarades de « cretinos », de « sinvergüenzas » et de « brutos¹⁴⁸ », une explosion anticipatoire survient non loin d'eux et le coupe en pleine divagation : « Sin embargo es una frase hermosa que incita a ser llevada a la práctica ... ¡Por el ombligo de Buda ¡... Un poco más y volamos. No hay duda de que los artilleros del frente son buenos, mejores que los nuestros¹⁴⁹. » L'explosion suivante aura raison de ce faux héros dans une scène littéralement cinématographique :

El hombre que dijo « amaos los unos a los otros » fue, sin duda alguna, un loco o no supo lo que decía... Bellas palabras que ...

Se escuchó un estruendo ensordecedor y los seis lanzaron diferentes gritos. Una nube de humo y polvo ocultó la escena. Cuando se disipó la humareda, aquellos desdichados intentaban esfuerzos inútiles para levantarse del suelo¹⁵⁰.

Maidagán, le pantin de l'armée mais qui en fait est également le coupable et la victime de sa propre situation, avec sa rhétorique débordante et délirante, distrait les soldats, tant et si bien qu'il s'attire leur sympathie et leur chagrin à sa mort. Le faux héros, dont l'indifférence et l'ennui étaient plus forts que les ambitions, retourne à l'anonymat dont il était issu.

Contrairement à Enrique Maidagán dont la lâcheté sera récompensée grâce au hasard des circonstances, la chance n'effleurera jamais Ricardo Vargas dans « Sarcasmo ». Doté de qualités humaines exceptionnelles, Ricardo Vargas part avec un seul objectif, devenir un héros. Convaincu qu'il s'agit d'un don inné, il pense : « Yo nací para la guerra -exclama frecuentemente-. Soy el hijo de Marte¹⁵¹. » Selon lui, le destin va compenser la misérable vie qu'il a eue avant de se rendre au Chaco et pour laquelle il est prédisposé : « con la guerra todo va a cambiar, y ya cambia. Seré un héroe, un gran guerrero; he nacido bajo el signo de Marte¹⁵². » Mais le Dieu de la guerre aura omis de lui attribuer les caractéristiques nécessaires pour affronter la mort et la peur puisque son baptême du feu, pathétique selon le narrateur, révèle la réalité : « Una idea germinó en su torturado cerebro : retroceder, huir¹⁵³. » Alors qu'il tente d'apaiser ses craintes, le feu reprend : « Bruscamente se apoderó de él el terror. » Il voit près de lui des ombres bouger. Le désespoir s'empare de lui : « Se

¹⁴⁸ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 54.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵² *Ibid.*, p. 44.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 45.

sintió completamente perdido, sin salvación posible, y desesperado, derramó algunas lágrimas¹⁵⁴. » Le temps passe après cette bataille et Vargas apprend à maîtriser ses peurs et à agir en conséquence, quelle que soit la situation. Au cours d'une autre attaque et alors qu'il était prêt à se comporter comme un héros, il tombe dans le branchage d'un arbre qui le maintient prisonnier tout le long de la bataille. Convaincu qu'il est poursuivi par la malchance, il se compare à ses camarades et se plaint de son malheur. Ces derniers lui conseillent d'arrêter de risquer sa vie car la mort ne vaudra jamais la plus belle des décorations : « Te expones inútilmente en tu afán de llegar a ser un gran héroe¹⁵⁵. » La discussion sur l'héroïsme comme se poursuit comme s'il s'agissait d'une véritable leçon de vie, moralisante et adressée au lecteur, depuis un interlocuteur à la première personne du pluriel : « El acto heroico sale al encuentro sin buscarlo ni desearlo, cuando menos se piensa¹⁵⁶. » Ricardo Vargas a réponse à tout et prétend ne craindre ni la mort ni l'oubli. Un seul acte héroïque lui suffit pour se sentir accompli. Il décide de se porter volontaire pour une mission qualifiée de suicidaire et rêve d'une issue épique : « honores, ascensos, fiestas, y todo lo concebible para premiar a un héroe, al hombre que jugó su vida para gloria de la Patria. » Mais c'est un échec, et pis encore, il perd la confiance de ses supérieurs qui pensent qu'il a menti et qu'il n'a pris aucun risque. On ne le laisse plus repartir : « Sin embargo, no perdió la esperanza del heroísmo, de su ingenuo sueño¹⁵⁷. » Vargas tombe malade et surtout devient l'ombre de lui-même, l'opposé de l'homme joyeux, compatissant, amical et drôle du début de récit : « Vargas parecía un espectro, flaco, demacrado y pálido, no tanto por el hambre y la sed como por el sufrimiento a que se condenó voluntariamente¹⁵⁸. » Son ambition le rongé de l'intérieur et l'affaiblit mais il refuse d'être évacué. Il finit par recevoir l'ordre d'accompagner une patrouille, plus par pitié que par réelle nécessité. Les forces finissent par le lâcher lors de cette mission :

Con un tremendo esfuerzo levantó los puños crispados hacia arriba como una maldición o una última amenaza. De sus ojos rodaron algunas lágrimas de impotencia. No murmuró una sola palabra porque no pudo o porque las palabras eran insignificantes para tanta desesperación. Se moría¹⁵⁹.

Jusqu'au bout, Ricardo Vargas échoue dans toutes ses entreprises, y compris celle de s'adresser à Dieu qui l'abandonne. Le destin semble rire de lui et de ses ambitions héroïques mais aveuglé par cette quête passionnelle, il ne voit pas qu'il poursuit une chimère et que cette quête est vouée à l'échec. L'auteur pousse le sarcasme du titre à l'excès en provoquant la mort de ce héros raté par maladie et épuisement. Entre les personnages de héros raté et de faux héros, l'auteur déforme, ridiculise et

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 47

¹⁵⁵ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 60.

travestit le concept jusqu'à le réduire à un fantasme néfaste et illusoire. Enfin, tout comme Céspedes, Leytón ou Costa du Rels, Pacheco instrumentalise ses personnages pour extérioriser et donner forme à son opposition à cette guerre, néfaste et déraisonnée¹⁶⁰.

La troisième catégorie de héros, le héros tragique, découle des traditions littéraires romantiques et illustre des relents d'une vision plus romanesque dans la littérature de la guerre du Chaco, bien qu'elle soit toujours au service de la démonstration de l'auteur. La présence de personnages vertueux mais faillibles n'est pas évacuée des récits. Ils sont le lieu d'une association de contraires, où le bien compense le mal engendré en amont. Certains visent à se placer comme modèles et d'autres à provoquer l'empathie chez le lecteur, ou alors une énergie particulière. La transcendance du simple modèle au héros semble être corrélée à la mort systématique du personnage. Qu'il s'agisse de José Padilla qui se sacrifie pour son frère dans *Horizontes incendiados* ou de Jacinta et Mauricio Santacruz qui se sacrifient pour une cause dans *Aluvi3n de fuego*, les trois se dressent comme martyrs de la nation, bien que le moteur de chacun d'entre eux soit différent. Pour Jacinta, qui mène une vie amoral, et Mauricio, qui rejette les conventions établies et les normes de sa classe sociale, ils s'approchent d'une forme d'archétype romantique et à la fois prolétaire. En effet, le tableau de son meurtre par la police lors de la manifestation ouvrière alors qu'elle se dresse dans une robe rouge¹⁶¹ comme la personnification d'un drapeau donne à voir l'allégorie de la nation bolivienne exécutée par l'autorité et le capitalisme. Cerruto fait de cette métisse sensuelle, gracieuse et à la fois militante, le symbole fertile du communisme. Mauricio Santacruz est un véritable héros romantique et tragique dans la narration de Cerruto, il en fait un martyr qui se sacrifie pour sa cause et l'incarnation de la lutte des classes puisqu'il renonce à tout, à son nom, à son statut, à la femme qu'il aimait et à sa famille. Il perd également son idéalisme naïf, sa foi en la dignité et l'honneur des hommes. En effet, fervent admirateur de son colonel à Oronuevo, qu'il soutient systématiquement et qu'il apprécie personnellement pour sa perception de l'ordre social, il tombe des nues lorsque celui-ci, Fausto Gallegos, choisit de fusiller les Indiens. Pour lui : « se desmorona un ídolo falso¹⁶² ». Voir voler en éclat son idéal d'homme fier et honorable est un passage obligé dans sa transformation idéologique et une façon de faire table rase de son éducation aristocrate qui l'amenait à considérer qu'un certain nombre de valeurs étaient nécessaires chez l'individu. Sa quête initiatique culmine avec sa mort comme martyr. Après avoir œuvré au côté des Indiens rebelles à la guerre et ensuite au côté de la masse ouvrière pour obtenir des conditions de vie et de travail décentes, sa mort dans l'anonymat du prolétariat achève de le définir comme héros de la nation. Et quand le personnage de Mauricio lui-

¹⁶⁰ SILES SALINAS José, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, p. 34.

¹⁶¹ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 237.

¹⁶² *Ibid.*, p. 133.

même s'interroge dans le roman : « Morir, la muerte... ¿Puede ser un espectáculo, señores¹⁶³? », l'effet tragique de sa mort et de celle de Jacinta illustre que pour servir une démonstration, elle doit effectivement l'être.

Si Mauricio Santacruz est l'allégorie du sujet national dont Cerruto porte le projet, José Padilla exprime celui d'Otero, tout autant démagogique. Ce dernier annonce la couleur patriotique du roman : « En el Chaco todos son héroes¹⁶⁴... » Nous reviendrons sur la portée et la symbolique du sacrifice de José Padilla pour sauver la vie de son frère Andrés Perales mais il parachève comme Mauricio la construction du sujet bolivien idéal à l'heure du conflit. La fin du roman, largement écrite avant la fin de la guerre, met en avant la caricature d'un bourgeois bon, courageux, loyal et magnanime qui aime et aime la beauté de son pays plus que tout au monde : « déjeme ver el cielo; así vale la pena morir por la patria que tiene un cielo tan hermoso¹⁶⁵... » Il cristallise ainsi le héros idéal et le modèle à suivre pour les Boliviens. Otero donne donc une forme de marche à suivre patriotique depuis la littérature pour les Boliviens afin d'accéder à la victoire militaire.

Contrairement à Cerruto et Otero, Lara choisit de ne pas faire de Lanchicu un martyr mais le héros d'une nation qui assume son ethnicité. En effet, dans *Sujnapura*, le protagoniste personnifie le projet politique et social de Lara, de façon plus nette que Cerruto. Lanchicu, qualifié d'antipatriote par la police, incarne en réalité le héros révolutionnaire de Lara : un Indien, communiste, antimilitariste, pacifiste, éduqué et moralement louable. Il sauve la vie d'Aldana malgré tout le mal que celui-ci lui avait fait lorsqu'ils étaient enfants et il annonce, dans une lettre qui clôture le roman, revenir auprès de la jeune fille qu'il a mise enceinte lors de sa captivité, seul petit pas de côté dans son parcours irréprochable. Si jamais le lecteur doute encore que se dessine la caricature du héros national que verra en partie émerger la révolution de 1952, antérieure au roman, ou du moins son fantasme qu'aurait voulu voir émerger Lara, Lanchicu annonce la force de sa conviction à Urpila, sa future femme :

Tú sabes que llegué deportado por antiguerrista a tu pueblo. Pero yo no solo era antiguerrista. Mi causa era ya entonces más grandiosa, más cardinal, pues tendía a luchar por los pobres contra los ricos, contra aquellos que viven del trabajo ajeno y quieren perpetuar en nuestro país el oprobio de la servidumbre. Mis convicciones se han fortalecido en la línea de fuego y mi causa, que no solo es mía, sino de muchos, de decenas y centenas de jóvenes, se ha hecho más clara, más definida y más firme¹⁶⁶.

Depuis sa cause éminemment honorable, Lanchicu s'associe ainsi à un collectif jeune et conséquent pour porter un projet politique que la guerre n'a pas réussi à anéantir mais qu'elle a, au contraire, renforcé. Les anaphores renforcent et grandissent encore plus l'ardeur de ses convictions.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁶⁴ OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 225.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 403.

¹⁶⁶ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 218.

Enfin, parmi les personnages héroïques et sincèrement louables, on constate la présence des membres du corps médical auxquels certains auteurs rendent hommage. En effet, la vertu d'un héroïsme simple, dévoué et silencieux s'articule parfois autour du personnage du médecin et des infirmières et infirmiers qui s'affairent dans le bruit, le danger et la souffrance. C'est le cas de Willca, un jeune infirmier indigène dans « La carpa de los aislados » qui, « bueno hasta la abnegación », tombe malade, en se contaminant au contact des blessés¹⁶⁷. Le narrateur cynique et désabusé s'interroge :

Si aún existe, ¿qué atención le prodiga la Patria? No luce, ciertamente, ninguna decoración en el pecho: será un pobre indio olvidado; para él no se han creado las “Cruces de Hierro”. Y sin embargo, ¿éste no es, acaso el ejemplar autentica del héroe¹⁶⁸?

Alejandro Fraga le médocastre de « Llegan cuerpos, Matasanos », dont le rapport ambivalent aux corps qu'il opère sera examiné un peu plus loin, semble également incarner une forme d'héroïsme fondamental mais tragique. En perdant la vie dans l'exercice de sa fonction, il accède comme Willca au statut de martyr. Mais ces hommes et ces femmes qui souffrent ou perdent la vie à la guerre tentant de sauver, de réparer des corps, sont des martyrs oubliés et invisibles mais à qui la littérature donne un espace et une ébauche de reconnaissance. Au regard de tous ces personnages marginaux et antihéroïques, la mort ne serait-elle pas la seule voie d'accès au statut de héros ?

¹⁶⁷ SILES SALINAS José, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, p. 35.

¹⁶⁸ LEYTON Raúl, *op. cit.*, p. 243.

2. Chapitre 2 : La frontière et la figure de l'autre

« *Atrui, c'est l'autre, c'est-à-dire le moi qui n'est pas moi*¹⁶⁹. »

Lors d'une guerre, tout appelle à la dualité. L'essence même d'un conflit entre deux pays repose sur l'opposition et un rapport de force. Chaque nation exacerbe la haine de l'autre et construit le seul argument concret que les hommes qui se battent rencontreront : l'ennemi.

Comme l'ont montré de nombreux travaux, dès le déclenchement des hostilités – parfois même en l'espace de quelques semaines –, les représentations de l'ennemi évoluent sensiblement, se reconstruisent, se recomposent à partir d'un ensemble de stéréotypes hérités des conflits antérieurs¹⁷⁰.

Les constructions idéologiques aboutissent à l'identification de l'autre comme une forme inférieure d'humanité, ce qui autorise à son égard l'exercice de la violence. Ignorer l'individualité de l'autre permet une forme de dissonance cognitive, c'est-à-dire la négation d'une existence pourtant identique. Alors qu'en réalité, l'autre n'est qu'un autre MOI qui ne nous renvoie rien de plus que notre propre reflet. C'est pourquoi l'ennemi devient rapidement une émanation des complexes des Boliviens. Ces derniers voient chez les Paraguayens les pires défauts humains. C'est dans l'intérêt du gouvernement de catalyser et d'intensifier ces caractéristiques pour procéder minutieusement à la déconstruction de la représentation de la nation ennemie. La presse officielle se charge de relayer ce type de discours, d'un côté comme de l'autre :

comenta las peores calamidades y noticias que suceden en el campo enemigo. Se hablan siempre de masacres y tormentos, de atentados y asesinatos. Se les dice a los soldados bolivianos que los paraguayos son bárbaros, crueles y que no perdonan a los que caen en sus manos. Se les repite a los paraguayos que los soldados del altiplano practican la antropofagia y danzan alrededor de sus víctimas. Y en esta tarea infame de agriar a gente a gentes sencillas, convirtiéndolas en fieras sedientas de sangre, se aventajan, no solo los periodistas sino hasta los mismos gobernantes¹⁷¹.

La figure de l'autre devient un objet polémique car elle rentre en tension avec l'enjeu principal de la guerre : la frontière. C'est elle qui matérialise et cristallise l'existence de l'altérité. Alors que cette limite symbolique est délaissée pendant des décennies, elle devient l'incarnation d'un objectif militaire et le sujet des enjeux économiques et politiques internationaux. Avec la frontière, l'autre, celui qui est simplement de l'autre côté de la ligne imaginaire, devient automatiquement une figure ennemie. Si la guerre et le paysage du Chaco envahissent l'ensemble des fictions sur le conflit, la frontière ou le simple principe de passage entre les deux territoires n'apparaissent que très peu. À l'inverse, la littérature a tendance à la dissoudre et la rendre poreuse. Les relations diégétiques investissent le paradoxe inhérent à la limite qui fait d'elle un lien autant qu'une séparation. Le

¹⁶⁹ SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant*.

¹⁷⁰ CABANES Bruno, PIKETTY Guillaume, « Sortir de la guerre, jalons pour une Histoire en chantier », Centre d'histoire de Sciences Po | « Histoire@Politique » 2007/3 n° 3, p. 2.

¹⁷¹ MAROF Tristán, *La tragedia del Altiplano*, p. 211.

glissement s'opère également sur la plume de l'auteur, donc l'identité se confond parfois avec celle de son narrateur. Rappelons que le choix de rendre l'ennemi peu visible fait partie de la démonstration idéologique des auteurs pour évacuer toute dimension patriotique. Mais quand il apparaît, il sort de sa posture traditionnelle et dispose parfois d'un interlocuteur bolivien, plus proche qu'il ne le croit.

2.1. La poétique de la frontière

Si on la considère depuis un point de vue objectif, la frontière géopolitique prend la forme de limite, surtout en Bolivie, où la perte du littoral pacifique est une plaie profonde difficile à cicatriser. C'est une limite qui porte en elle un paradoxe spatial puisque c'est un espace de division et en même temps un espace de contiguïté ou de contact. Autrement dit, la fin de quelque chose et le début d'une autre.

En effet, la frontière qui est initialement un simple dispositif de séparation, se mue, [...] en interstice, à savoir en espace de rencontre, d'interaction, de traduction mais aussi de tensions et de conflit. De par son contact perpétuel avec l'Autre, la périphérie sémiosphérique constitue un lieu de révolution et de création, contrairement à son centre qui se fige dans des normes établies¹⁷².

Mais la frontière s'incarne physiquement chez les humains qui la revendiquent. Elle existe donc dans le rapport à l'autre, censé être différent par essence. Mais ici dans ce conflit fratricide et irraisonné, ce sont des multitudes d'alter ego qui se rencontrent : des Indiens d'origines quechuas, aymaras, collas, cambas ou guaranis. Dans les espaces romanesques de Otero, Lara et Saavedra Nogales plus spécifiquement, des récits en miroir opposent des personnages qui partagent une caractéristique des frères, des ennemis ou des vieilles rancœurs qui se personnifient. La frontière est déconstruite pour tenter de construire une littérature, des hommes et aussi une société en quête de son identité post guerre. Les auteurs tentent également de transcender l'espace frontalier comme une invitation à transgresser l'ordre établi et les divisions idéologiques et nationales.

2.2. Un espace de division

Les textes sont par essence des récits de guerre, c'est pourquoi le rapport de force existant entre les deux armées fait surface régulièrement. La frontière est de facto le théâtre des opérations et l'espace diégétique. Elle apparaît systématiquement au début du récit, quand celui-ci en rend compte, lorsque le narrateur décrit le départ des protagonistes vers le Chaco, puis au moment de la description du conflit et enfin au moment de la démobilisation. Dans un premier temps, la ligne de front se perçoit d'abord comme un espace menaçant et inconnu car elle représente in fine l'objet de la lutte pour un espace et définit par opposition spatiale l'autre en tant qu'ennemi. Dans « Patrullaje », les soldats se

¹⁷² ZIETHEN Antje, « La littérature et l'espace », In *Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études*, Arborescences, Numéro 3, juillet 2013, p. 6.

dirigent vers le sud par ordre des supérieurs et l'ennemi est immédiatement désigné verbalement par « *patrulla enemiga*¹⁷³ ». Pour les Paraguayens dans *Horizontes incendiados*, le Chaco est un cadeau de la patrie, celui « que la patria ha creado para nosotros¹⁷⁴... ». La guerre est officiellement déclarée après la prise de la lagune Chuquisaca par les Paraguayens. La nouvelle se répand dans les journaux nationaux qui précisent nécessairement des éléments qui alimentent la haine de l'autre et auxquels ils ajoutent quelques détails sordides. La tranchée, lieu de vie par excellence pendant la guerre, représente également la fracture visible et physique de la séparation entre les deux camps et surgit régulièrement. Dans « Navidad », un soldat est amené à surveiller un prisonnier ennemi, mais la nuit, symbolisée métaphoriquement par une tranchée, l'empêche de voir son visage : « la oscuridad no le permitió lograrlo, era una trinchera que lo separaba del prisionero¹⁷⁵. » Dans *Sujnapura* la guerre débute dans une tranchée. Et enfin, le titre du chapitre de la deuxième partie portée sur la guerre est le suivant : « Día de surazo en las trincheras¹⁷⁶ ». La tranchée de l'adversaire incarne pour l'autre une petite communauté à envahir et à détruire, un espace à posséder et à revendiquer et la représentation du pays. La limite est donc d'abord vue comme divergente et clivante et oppose nettement des individus.

En effet, l'ennemi s'incarne physiquement chez l'autre, c'est-à-dire l'antagoniste officiel que la norme demande de détruire. Les Paraguayens sont donc appelés par leur surnom de guerre « *pila*¹⁷⁷ » dès les premières lignes sur la guerre comme pour les priver de toute notion d'individualité, voire les déshumaniser et les réduire à un simple sobriquet. Tous les passages dialogués qui font référence à l'ennemi font appel au terme « *pila* » contrairement à la narration omnisciente qui privilégie celui de « *Paraguayo* » ou « *enemigo* ». Chez Jesús Lara, dans l'édition de *Los Amigos del Libro*, le mot « *pila* » apparaît en gras. Les systèmes actanciels sont donc naturellement construits dans un rapport de force systématique. La zone frontalière entre la Bolivie et le Paraguay, limitrophe mais limitante, met en scène dans les romans et nouvelles deux personnages opposés par leur condition initiale, indiquée dans le récit. Les deux romans sont construits en miroir diégétiquement et graphiquement car le récit est raconté successivement du point de vue d'un personnage puis de l'autre jusqu'aux derniers chapitres où ils se retrouvent physiquement.

La deuxième partie de *Horizontes incendiados* raconte le destin teinté de manichéisme de deux frères après avoir décrit l'histoire sentimentale de leurs parents. Leur fils José devient bolivien comme

¹⁷³ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷⁴ OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 155.

¹⁷⁵ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁶ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 115.

¹⁷⁷ Ce terme est une contraction de l'expression « *pata pila* », surnom donné aux Paraguayens en référence à leur supposée habitude de marcher pieds nus pendant la guerre.

le père, et leur deuxième fils, Andrés, choisit la nationalité paraguayenne de sa mère après la séparation de leurs parents. Tout les divise, en premier lieu leur éducation qui les oppose catégoriquement et que la guerre terminera d'achever. Andrés, qui est le stéréotype de la figure du méchant barbare et hypocrite, lutte aux côtés des Paraguayens et les représente donc à l'inverse de José, son frère officier bolivien. Ce dernier est le personnage humaniste par définition, sage et raisonnable, l'exact contraire de son frère. Le roman s'appuie sur tout un imaginaire littéraire autour des frères ennemis et les motifs associés, dérivant entre autres d'Abel et Caïn. Les deux frères seront successivement le prisonnier et le gardien de l'autre.

Sujnapura, quant à lui, narre dans un premier temps la scolarité chaotique mais courageuse d'un jeune Indien Francisco Lanchicu, martyrisé par Lorenzo Aldana, le fils du propriétaire terrien. Les deux jeunes hommes en quête de leur identité nationale et politique se retrouvent enrôlés de force à la guerre qui va venir balayer toutes leurs certitudes. Ces deux personnages s'opposent donc non pas par leur nationalité mais par leur condition socio-économique.

Dans les nouvelles, « Navidad » et « Patrullaje », Alberto Saavedra Nogales a recours à un doublon plus traditionnel, celui du garde bolivien et du prisonnier paraguayen. Les quatre personnages sont opposés à la fois par leur statut et leur nationalité. « Navidad » situe l'intrigue dans une tranchée et « Patrullaje » en plein milieu de la jungle. Les doubles se retrouvent seuls avec l'autre une grande partie du récit. Dans « Patrullaje », les personnages sont ennemis de prime abord par leur allégeance à un drapeau différent puis par l'histoire car le prisonnier paraguayen semble avoir tué le frère du Bolivien selon les rumeurs qu'il aurait entendues. Surpris en plein repas du midi, les Paraguayens sont tous faits prisonniers et amenés en file indienne, chaque prisonnier étant tenu par un garde. C'est lors d'une tentative d'évasion avortée plutôt violente puisqu'elle fut une « salvaje lucha cuerpo a cuerpo¹⁷⁸ » sur le chemin du retour que le sergent bolivien devine horrifié que son prisonnier est vraisemblablement le meurtrier de son frère. Bien qu'il continue à marcher, la haine l'envahit et il doit se retenir plusieurs fois de le tuer : « Sentía ganas irrefrenable de apretar el gatillo del arma¹⁷⁹ » mais le conduit néanmoins sain et sauf au camp.

Dans « Navidad », un Bolivien mécontent se retrouve à devoir surveiller un Paraguayen et voit ce prisonnier comme une charge : « le llamaba a desagrado la nueva situación¹⁸⁰ ». En plus de la nuit et de la nationalité, c'est le silence qui les entoure et les oppose : « Otra trinchera de silencio los volvió a separar¹⁸¹. »

¹⁷⁸ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 38.

Si ce n'est pas par leur nationalité, la fracture entre les doubles s'effectue dès le plus jeune âge. Dans *Horizontes incendiados* la séparation a lieu entre les frères quand ils sont encore de jeunes enfants et est ordonnée par une instance supérieure déléguée par un juge : « Ordenaba que el padre se encargaría de la educación del hijo mayor Andrés y la madre del menor José¹⁸². » Il se produit finalement l'inverse, le benjamin va avec son père et l'aîné avec sa mère. La tension de la rupture des parents se transmet aux enfants. Andrés réceptif à la rancœur de sa mère, de son aversion envers tout ce qui touche à la Bolivie et sa violence intérieure, hérite de ses traits de caractère en vivant sous son influence : « el odio de Andrés no se limitaba al padre, sino también a su hermano José, por quien sentía aversión constante¹⁸³. » C'est pourquoi, en héritant de la haine de sa mère pour la Bolivie et son ancien mari, son attitude envers son frère devient en quelques années détestable et le qualifie ainsi lors de la première rencontre avec lui, quand il se retrouve dans la posture du garde en plein milieu du conflit armé : « da vergüenza ser hermano de un perro como este miserable¹⁸⁴ ». Puis, rejetant le moindre trait commun, il demande à ses hommes de le fouetter. Dans *Sujnapura*, l'écueil de classe se fait dès la naissance. Aldana, issu d'une famille très privilégiée, n'a de cesse durant toutes les premières années de leur scolarité de frapper et d'humilier Lanchicu jusqu'à l'âge de dix-sept ans où ils décident véritablement de mettre un terme à leur inimitié en se battant dans un duel¹⁸⁵. Après des heures de règlement de comptes, Lanchicu prend le dessus et permet ainsi aux deux jeunes hommes d'entériner leur querelle. Le jeune Indien explique quelques années plus tard ce qu'il ressentait pour son bourreau : « te tenía por un enemigo de clase¹⁸⁶ ».

Finalement, c'est la guerre qui, dévastant tous les êtres humains sans distinction de classe ni discrimination, et les opposant par une limite imaginaire, replacera les personnages doubles non plus face à face mais bien côte à côte, réunis par les circonstances mais également leur idéologie et leurs valeurs humaines.

2.3. La conjonction des doubles

Pendant un conflit, la frontière prend la forme d'un chronotope flou car elle questionne elle-même les raisons de son existence et ses limites. Le fantôme de la frontière de deux pays en lutte pour un territoire ne peut se superposer. Et cette situation semble a priori paradoxale car elle agit également comme un trait d'union qui sépare et qui rassemble. Les fictions boliviennes représentent la zone frontalière comme un espace-temps suspendu, les jours et les nuits se succèdent et se

¹⁸² OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 74.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 293.

¹⁸⁵ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁶ OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 272.

ressemblent, l'indéfinition et la perte des repères règnent. Le No Mans's land, traduit littéralement en espagnol dans les textes par « la tierra de nadie » est contradictoire car cet espace où tout et rien à la fois se produit, n'appartient à personne mais l'enjeu même de la guerre consiste à tout faire pour l'obtenir.

Le destin des personnages ne leur appartient pas. Ils sont les pantins du récit national et surtout de leurs supérieurs militaires et restent soumis du début à la fin aux dures lois de la guerre. Ces circonstances se révèlent être finalement communes aux deux personnages. Dans « Navidad », en ouvrant la discussion le garde et son prisonnier se rendent compte qu'ils sont là tous les deux car ils pensent devoir accomplir un devoir « Vine como usted ha venido : a cumplir un deber¹⁸⁷ ». Le Paraguayen part du principe avec cette comparaison que les deux hommes partagent la même destinée inexorable. Dans « Patrullaje » les Boliviens tombent par hasard sur la patrouille ennemie qui mange, loin des préoccupations matérielles du moment. Et les deux protagonistes se retrouvent dans la même situation car le destin s'inverse et c'est la patrouille du Bolivien qui sera plus tard piégée par des Paraguayens et ce sera à lui de se faire aider par la famille du soldat ennemi, après lui avoir lui-même porté secours en l'envoyant dans sa famille bolivienne. Dans le roman *Sujnapura*, les deux personnages pourtant ennemis jurés sont envoyés au front contre leur gré, l'un et l'autre menacés de mort pour leurs principes antimilitaristes car considérés indésirables et fauteurs de troubles au sein de la troupe et en étant « recomendado », c'est-à-dire susceptible d'être tués à tout moment¹⁸⁸. Par conséquent, la limite définie comme frontière utilise son potentiel subjectif pour transcender la simple condition de soldat et annihiler les différences.

Au front, loin des centres de décisions et des regards inquisiteurs du gouvernement civil, les hommes font leurs propres lois. Les soldats flirtent avec la mort en permanence. Les masques tombent et la fonction que l'État a imposée à ces hommes n'est plus valable, loin des foyers militaires. Alors que la guerre oppose et alimente les divergences, la frontière invite au rapprochement. La perspective s'inverse donc, elle ne crée plus deux ennemis mais un double, deux alter ego qui se regardent et découvrent qu'ils ont plus de choses qui les rapprochent que de choses qui les divisent. Ce phénomène conduit deux doubles à converger. Cette conjonction se produit dans différentes circonstances :

- Par la mort
- Par l'amour
- Par un idéal

¹⁸⁷ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸⁸ Les « recomendados » sont les individus politisés et accusés de vouloir influencer la troupe par leurs idéaux souvent communistes et antimilitaristes. Ils sont donc envoyés à la mort avec une cible dans le dos pour officiellement faire croire que leur mort est due aux balles ennemies.

- Par le sang

Par la mort

Dans « Navidad », le titre donne au lecteur une idée de la nature des relations entre les deux individus à mesure que le temps passe. Le prisonnier, en ouvrant la discussion s'humanise et humanise son interlocuteur. Il lui confie son nom et parle de sa famille : « Me llamo Hermes Bogado para servirle¹⁸⁹ », « tengo madre e hijos¹⁹⁰... » Tous deux sont fatigués et partagent par la suite deux moments qui provoquent en eux une extrême vulnérabilité ; le sommeil et le spectacle de l'aube. L'harmonie est telle face à la magie du lever du soleil que le narrateur confond les deux hommes dans une troisième personne du pluriel et ils ne forment plus qu'un : « Los ojos de ambos se embebieron en la fiesta milagrosa¹⁹¹. », « recordaron » « intuían » ou encore « continuaron contemplando¹⁹² ». La sémantique progresse et évolue. Alors que l'autre était qualifié de prisonnier, les deux, ensemble, deviennent « dos insignificantes e ignorados enemigos¹⁹³ », et terminent « Saturados de la ideología que les inspiraba ese amanecer, los dos enemigos se reconciliaban íntimamente, eran nuevamente hermanos¹⁹⁴ ! » Et quoi de plus éternel que la mort ? Leur contemplation s'achève brutalement quand une bombe s'écrase sur les deux hommes en les confondant pour toujours : « confundió en uno los cuerpos de un guardián boli y de un prisionero 'pila'¹⁹⁵. » Cette scène, le 24 décembre au petit matin, nous montre comment la guerre offre un dernier tableau de fraternité en ce jour sacré dans une société fortement marquée par le catholicisme comme un dernier sacrifice sur l'autel de la violence. L'onomastique d'Hermès, messager des Dieux mais aussi conducteur des âmes auprès d'Hadès le maître des enfers, donne peut-être une indication sur l'issue du double binational.

C'est également dans l'inframonde et aux côtés des Paraguayens que terminent plusieurs sapeurs de Miguel Navajas dans « El pozo ». En effet, après l'attaque de l'ennemi, se voyant dans l'incapacité de creuser à nouveau, le sous-officier décide d'enterrer les corps dans le puits immense et sans eau que ces hommes et lui-même, n'ont cessé de creuser depuis des mois : « Para evitar el trabajo de abrir sepulturas pensé en el pozo [...] Arrastrados los trece cadáveres hasta el borde fueron pausadamente empujados al hueco¹⁹⁶ ». Voués à la tragédie du fait de la symbolique négative, de mauvais augure de la disharmonie du nombre treize, ces cinq Paraguayens et ces huit Boliviens se retrouvent ensevelis ensemble dans une tombe où le concept d'ennemi n'existe plus. Ce motif de la

¹⁸⁹ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *op. cit.*, p. 28.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹² *Ibid.*, p. 32.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹⁴ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *op. cit.*, p. 35

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹⁶ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 36.

mort commune et cette mise en scène reviennent fréquemment dans les œuvres bien que souvent de façon anecdotique. C'est par exemple le cas dans *El martirio de un civilizado* lorsque deux soldats luttant au corps à corps meurent enlacés sous l'attaque d'un obus¹⁹⁷ ou dans « La retirada » de *Cuentos chaqueños* où le personnage assoiffé et blessé tombe aux côtés de son ennemi. Sans haine, ni rancœur, il achève un Paraguayen en souffrance puis s'allonge auprès de lui : « Se echó junto al cadáver esperando la muerte liberadora. [...] Ni morir puedo -se dijo-. Bueno, terminemos... Empuñó el fusil del pila y apuntando ajustó el disparador¹⁹⁸. » L'idée que la mort, et donc la « madre-tierra », réconcilie les hommes et répare la solidarité que la guerre s'était attachée à détruire, rappelle la perspective indigéniste américaine qui oscille entre un propos chrétien et tellurique¹⁹⁹.

Par l'amour²⁰⁰

Dans « Patrullaje », alors que le sergent Marcelino Lara s'est engagé pour se venger de son frère tué par un certain José Benítez, c'est sur ce Paraguayen qu'il tombe pendant la patrouille et qui devient son prisonnier. Après l'avoir laissé partir avec les autres prisonniers, il reçoit une carte de la part de la veuve de son frère lui expliquant que cet individu, José, cherche à entrer en contact avec elle et sa mère mais puisqu'elles se méfient, le Paraguayen leur laisse une lettre. Marcelino reçoit dans ses mains de la part d'Emilia, la veuve, cette même lettre avec une petite note de cette dernière. José y explique le détail de l'attaque du frère de José, et décrit pourquoi il n'est pas responsable de sa mort. Il se justifie, prouve à l'appui, grâce au médaillon du défunt et des photos que ce dernier lui aurait confiés lors de ses derniers instants de vie. En réponse, Marcelino conseille donc à Emilia de bien vouloir l'accueillir. Après plusieurs mois, Marcelino se retrouve à son tour prisonnier au Paraguay. José, le Paraguayen reconnaissant, l'aide en retour et demande à sa famille d'Assomption de lui envoyer de la nourriture. Un jour, Marcelino reçoit une lettre d'Emilia empreinte de traces de larmes, qui demande à avoir d'avantage d'informations sur la personne de José et sa situation, Marcelino comprend immédiatement qu'Emilia est éprise du Paraguayen. Le lexique change et s'ensuit une série d'oxymores pour décrire l'état émotionnel torturé de Marcelino : « dulce tragedia », « traición de la ternura », « inmensa pena por su pobre Jorge y de alguna alegría por Emilia²⁰¹ ». Enfin, le narrateur attribue à Marcelino, l'apothéose à portée solennelle, écrite dans son journal, telle

¹⁹⁷ SILES SALINAS José, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, p. 30.

¹⁹⁸ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 135.

¹⁹⁹ DESSENOIX Jean-Pierre, « La Guerra del Chaco en *Hijo de hombre*: de la crónica periodística al relato novelesco », In *América : Cahiers du CRICCAL*, n°14, 1994. Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain, v2, p. 123.

²⁰⁰ La presse, friande des histoires sensationnelles, partage plusieurs histoires d'amour binationales comme celle du sergent Alvisuri et la plus célèbre, celle de Lidia Gueiler, future présidente, qui s'éprend d'un prisonnier paraguayen, le capitaine Martinián Pérez (CAJIAS DE LA VEGA Magdalena, DURAN DE LAZO DE LA VEGA Florencia, SEOANE DE CAPRA Ana María, *op. cit.*, p. 88).

²⁰¹ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *op. cit.*, p. 48.

une mise en abyme de la poésie de sa phrase et de la situation : « El amor nacido de la muerte, hace renacer la vida²⁰² ». Cette nouvelle porte ainsi une représentation de la frontière qui peut être déconstruite, là où l'autre peut être le même et mérite d'être aimé. Grâce à l'amour, la frontière transcende la figure de l'autre.

Par le sang

Dans *Horizontes incendiados*, les deux frères ennemis, Andrés et José, se retrouvent dans une situation inverse. Andrés devient finalement prisonnier de José. A la fin du récit, les deux sont blessés et se retrouvent allongés dans le lit d'un hôpital de guerre en plein milieu du Chaco. Alors que la haine alimente encore le cœur d'Andrés et dicte sa conduite, José commet un acte de charité ultime. Alors que tout l'incite à haïr son frère en retour, son frère de sang paraguayen qui a envoyé José à la torture, quelques mois auparavant, ce dernier se sacrifie et lui donne sa place dans l'hélicoptère prévu pour ramener les blessés les plus graves dans la capitale en mentant sur son état physique, plus grave que celui d'Andrés. La raison du sang et de la famille est plus forte que la raison du cœur et le sentiment patriotique. En sortant de la chambre, en direction de l'hélicoptère, Andrés ouvre enfin les yeux sur le sacrifice de l'homme qu'il a passé sa vie à détester. Il se tourne vers lui et obtient sa rédemption en lui soufflant ces dernières paroles : « Gracias teniente, gracias hermano²⁰³. » En reconnaissant verbalement et littéralement que c'est son frère et en révélant publiquement leur lien de fraternité, il permet à l'anagnorèse de s'accomplir. C'est donc encore la frontière ici qui agit comme un espace de réconciliation, même si le prix à payer est définitif. Avec cet effet révélateur, elle a un effet de convergence des doubles.

Par un idéal

Cet effet presque théâtral de la mise en scène des révélations s'opère aussi dans le roman *Sujnapura* pour faire découvrir les entrelacs diégétiques au lecteur en même temps qu'aux personnages. Même si c'est sans se douter que les jeunes hommes adoptent la même attitude antimilitariste face à cette guerre absurde, c'est loin des carcans de la société bolivienne que les deux esprits se découvrent. Dans cet espace indéfini dont nous avons fait mention, face à la mort, à la soif, à la douleur et aux injustices Lanchicu et Aldana se retrouvent dans le plus simple appareil. Le narrateur laisse successivement la parole aux deux hommes pour relater leurs tribulations. Le lecteur découvre ainsi une partie d'entre elles à travers cette conversation, plutôt monologuée. Enfin seul avec son ancien bourreau, Lanchicu lâche son accent indien, utilisé comme camouflage après sa fuite. Aldana, ancien ennemi juré le reconnaît immédiatement. Après une première question rhétorique :

²⁰² *Ibid.*, p. 48.

²⁰³ OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 402.

« ¿Quién eres²⁰⁴ ? », il s'exclame « hermano ! » et le prend dans ses bras. La réponse à sa question survient quatre pages plus loin, quand Lanchicu tire le bilan de son parcours : « Antes te creía un señorito acomodado y reaccionario²⁰⁵ ». Mais désormais, au bord de la folie humaine et de ses désastres, l'association des deux hommes, leur solidarité face au système, leur convergence par un idéal résumé par un seul terme se font évidentes : « Crees tú que un revolucionario puede asesinar a otro revolucionario ? ».

C'est ainsi que dans un espace limitant comme la frontière où par définition, tout est supposé s'affronter, s'opposer, se diviser, ces récits proposent de transgresser la norme et de rendre fertile la notion de limite, fertile à l'amour, à la reconnaissance, à la fraternité. La mise en miroir initialement dichotomique, presque manichéenne, finit par réunir les doubles. Le traitement de faveur graphique envers le personnage initialement opprimé, Lanchicu ou José est compensé plus en aval du texte par une troisième personne du singulier. Cette dernière a le pouvoir narratif de lisser et gommer leurs singularités, leurs différences au fur et à mesure que le double s'approche de la frontière, l'un de l'autre, comme des aimants. L'individu censé représenter l'altérité s'humanise car « se rechaza el odio como factor de motivación de la contienda²⁰⁶. » Mais derrière la frontière de l'écriture, derrière l'apparente neutralité du narrateur, l'autorité supérieure de tout récit laisse subrepticement passer son message.

Bien que des vraies scènes de combats émergent de temps à autre ainsi que des scènes de torture, comme dans *Prisionero de guerra* ou *Horizontes incendiados*, la tendance semble globalement être à l'abolissement d'un schéma binaire et d'une confrontation systématique entre les deux peuples. Quand ce n'est pas sous le ton ironique et pléonastique de « Fortín Saavedra » où le narrateur décrit les Paraguayens ironiquement comme des : « seres semisalvajes ferozmente sanguinarios²⁰⁷ », le concept de l'ennemi se déplace simplement aux turbulences intérieures de tout un chacun : « Todos somos enemigos. El verdadero enemigo está en nosotros mismos²⁰⁸. » Ce phénomène d'évacuation des sentiments patriotique, exaltés et haineux, déjà mentionné, émerge également à l'heure de décrire l'ennemi comme chez Lara : « Son tan irresponsables como nosotros. Ni nos odian, ni los odiamos²⁰⁹. » A défaut de tirer une satisfaction de leur ferveur patriotique, les personnages rendent hommage autant à leur résilience qu'à celle des Paraguayens : « Creo que otros

²⁰⁴ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 203.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 207.

²⁰⁶ ECHEVARRÍA CASELLI Evelio, *La novela social de Bolivia*, La Paz, Bolivia Difusión, DL.1973, 1973, p. 168.

²⁰⁷ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *op. cit.*, p. 123.

²⁰⁸ CÁCERES ROMERO Adolfo, *op. cit.*, p. 63.

²⁰⁹ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 32.

hombres, de otros países, no podrían hacer esta guerra. Solo nosotros y los paraguayos podemos resistir. Creo que con los paraguayos somos los dos pueblos más resistentes de la tierra²¹⁰. »

Malheureusement, la réalité de la guerre est toute autre. En effet, quand Enrique Maidagán, dans « La muerte del héroe » semble être sur le point de percer le mystère du dicton chrétien « Aimez-vous les uns les autres » en comprenant que l'ennemi n'est en fait qu'un simple mortel, la violence meurtrière du conflit se rappelle brutalement à lui, comme s'il poursuivait une chimère.

2.4. Un autre au service d'un discours

Les fictions citées au-dessus, et pour des raisons variées, illustrent bien une tentative de la part des auteurs de faire porter sur les épaules des personnages à la fois le destin courageux d'un soldat bolivien mais aussi celui de chaque homme face à l'Autre. Un autre qu'on ne connaît pas et que la norme nous demande de rejeter. Loin de tout, seul face à l'altérité, les personnages sont transcendés et universalisés tout comme les valeurs qu'ils véhiculent. L'écrivain Alberto Saavedra Nogales s'exerce à l'exemplum pour faire de la solidarité et la fraternité, le leitmotiv d'une société bolivienne morcelée. Le contexte est un prétexte pour donner à ses nouvelles une teneur didactique. Sa naïveté apparente s'effrite au constat de « Navidad » et de « Patrullaje », celui que l'homme est capable du pire comme du meilleur. Ici, la vision romantique de l'ennemi qui va au-delà d'un simple double conditionne une forme de discours naïf, ingénu et artificiel.

L'outil visible du narrateur est l'intertextualité biblique. Celle-ci transparaît à travers la myriade de lexiques religieux ou à connotation religieuse dans « Navidad »: « el amor creador²¹¹ », « silencio religioso²¹² », « fiesta milagrosa²¹³ », « recordaron el episodio bíblico en que también hubo un amanecer para la humanidad sumergida en la noche del mal, cuando la Piedad Divina encarnada en un niño²¹⁴... », « se crucificaba²¹⁵ », « devoción²¹⁶ » et enfin « ideología²¹⁷ ». Dans « Patrullaje », quand des Boliviens capturent des soldats ennemis, le narrateur décrit la joie, l'intérêt et l'amour qui émergent entre ces hommes quand la frontière est abolie et révèle les masques mortels et ordinaires : « al contemplar escenas tan emotivas, se sumergió en esta reflexión : « Tanto odio, estando separados por trincheras de fuego y tanta ternura real, tanto puro amor cristiano estando juntos²¹⁸ ! » Cette intertextualité religieuse se ressent également dans la description du Chaco à l'aube comme un Éden

²¹⁰ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 38.

²¹¹ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *op. cit.*, p. 31.

²¹² *Ibid.*, p. 31.

²¹³ *Ibid.*, p. 32.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 35.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

avec des fruits savoureux et massifs de fleurs²¹⁹ dans « Navidad ». Le soleil, qui donne et reprend comme la main de Dieu, symbolise la punition divine. Néanmoins, la construction superficielle du dialogue, c'est-à-dire la succession équilibrée de répliques candides, vient en partie dénaturer ce récit qui se veut réaliste. Par exemple, le prisonnier se remet solennellement à son garde : « desde el fondo de mi alma acepto mi condición de prisionero²²⁰ ». Dans « Patrullaje », l'amour, tel un sphinx renaît des cendres de la guerre, c'est le pardon qui prime ainsi que la charité, les valeurs chrétiennes et l'empathie. Mais la guerre est éludée dans cette frontière atopique qui est vouée à disparaître, à s'effacer.

Cette critique de la guerre faite à voix haute se retrouve à des degrés différents dans les romans. Il ne faut pas oublier que la Génération du Chaco est largement influencée, entre autres, par les plaidoyers antimilitaristes d'Henri Barbusse et d'Erich Maria Remarque, dont les œuvres se diffusent également outre-Atlantique²²¹. Si le principe de l'anagnorèse, de la fraternité retrouvée, de la solidarité entre peuples sont des valeurs hautement humanistes et universelles, elles cachent sans beaucoup de succès la situation diplomatique concernant Otero et idéologique pour Lara. En effet, dans *Horizontes incendiados*, le message de paix envoyé par l'auteur à la fin de l'histoire, ambassadeur de la Bolivie, quand les deux frères se retrouvent : « separados por la vida, se encontraban unidos por el dolor de la guerra frente a frente en lechos próximos²²². » parvient à peine à rattraper le traitement propagandiste du pays ennemi et par allégorie, du grand-père paraguayen, de la mère et d'Andrés. La construction manichéenne du Bolivien José, avec « su grand barba », blessé car il cherchait à « salvar a uno de sus soldados », s'approche considérablement de la figure chrétienne du martyr en opposition à son frère, bourreau sadique et violeur. Mais un dernier sursaut d'humaniste chez Andrés lui permettra d'être pardonné, le pardon étant également l'une des valeurs fortes du christianisme. Et cela rendra encore plus digne le sacrifice de José, car la victoire, crue certaine par les Boliviens à ce moment-là de la rédaction, ne saurait être possible que par des actes honorables et dignes. La dernière ligne du roman, en référence à José qui se sent : « lleno de fe en la victoria final de Bolivia²²³ » met en évidence que ce personnage est au service de la démonstration didactique. La lutte privée, intime contre son frère soutient en réalité une lutte plus grande, transnationale. José sera définitivement l'homme du Chaco idéal comme l'induit le titre du dernier chapitre : « Un hombre del Chaco ».

²¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

²²⁰ *Ibid.*, p. 30.

²²¹ Díez DE MEDINA Fernando, *Literatura boliviana, introducción al estudio de las letras nacionales del tiempo mítico a la producción contemporánea*, Aguilar, 1959, p. 358.

²²² OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 395.

²²³ *Ibid.*, p. 403.

Dans *Sujnapura* la guerre est critiquée dès le début. Tout le matériel littéraire est au service de la cause politique de Jesús Lara, marxiste avéré et reconnu. Son engagement historico-littéraire est une véritable profession de foi²²⁴. Son empreinte est visible autant dans le système actanciel que dans la diégèse. Lanchicu et Aldana sont au service de l'action, toutes les péripéties les conditionnent à devenir ce qu'ils sont à la fin presque de manière initiatique. Dès le début du roman, la guerre n'est pas une option pour eux. Le périphrase se charge lui-même de délivrer le message avec le titre du chapitre neuf : « Peripicias de dos antiguerristas. » La description en quelques lignes du conflit résume également bien la posture de l'auteur en évoquant « Un pleito insoluble y sin tribunales. » et dont « cada parte se jactaba de poseer títulos super abundantes²²⁵ ». Alors que certains auteurs parlent de défaites et de victoires, Lara choisit de décrire quant à lui les foyers vides, les usines sans main d'œuvre et les champs sans paysans. Et son verdict est sans appel. Le communiste sauvera le pays et Lara ne prend pas la peine de voiler son engagement politique et souligne le mot *comunismo* en le faisant apparaître graphiquement en majuscule dans le texte²²⁶. Le roman entier semble être un prétexte car tout semble être au service de l'idéologie dominante. La littérature est son arme, sa vitrine politique. Il se sert de l'espace frontalier comme la preuve irréfutable de la nécessité de l'union des peuples et de l'abolition des castes. Néanmoins, la limite se trouve surtout au sein de chaque individu, dans la ségrégation et dans la lutte des classes. Cette dernière étant comparée à l'impossible fusion entre l'huile et l'eau : « se separaba de él como el aceite del agua²²⁷ ».

Les auteurs utilisent donc, entre autres, la ligne, la zone frontalière comme un espace à habiter, une invitation à découvrir un ailleurs, mais surtout un autre. L'espace de confrontation est idéal pour servir un discours idéologique.

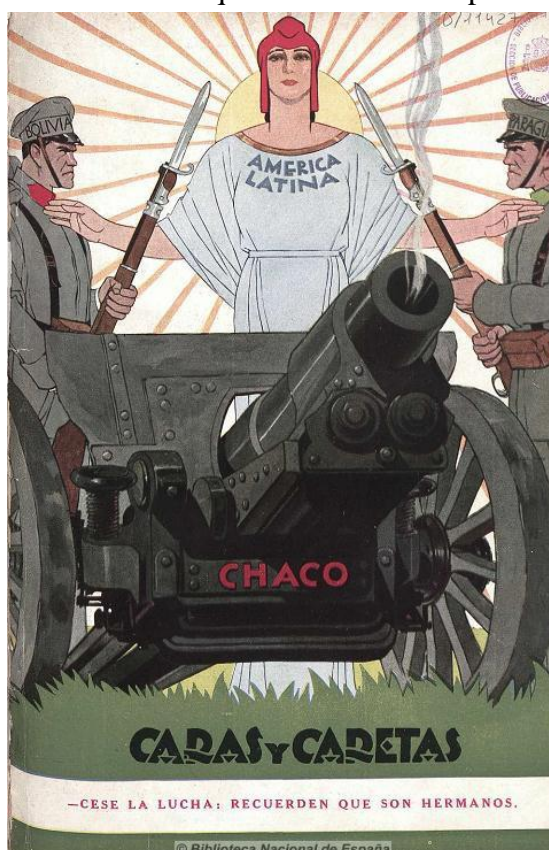


Figure 3: *Caras y Caretas* (Buenos Aires 19/08/1933 Biblioteca Nacional de España)

²²⁴ SÁNCHEZ-PARGA José, *La Tierra ocupada: estudio sobre la novelística de Jesús Lara*, Cochabamba, Bolivia La Paz: los Amigos del libro, 1980, p. 28.

²²⁵ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 95.

²²⁶ *Ibid.*, p. 99.

²²⁷ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 98.

2.5. La géopoétique

« *A este Chaco, a esta tierra, debe haberla asesinado el sol*²²⁸. »

À l'heure d'aborder les représentations de l'espace littéraire, ses interactions avec le système actanciel, ses influences réciproques, il semble évident que le théâtre des opérations, soit la région du Chaco, n'autorise pas d'éclairages nouveaux, hormis sa dimension monotonique. Le pacte de lecture du récit historique qui impose un effet de réel suppose donc un ancrage narratif contextuel car « il n'est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial²²⁹ ». Néanmoins, les études littéraires ont désormais tendance à dépasser l'image d'un simple élément de décors pour octroyer à l'espace une véritable agentivité diégétique, morphique et symbolique.

2.5.1. L'espace

Il convient de différencier l'espace littéraire du paysage, ses composantes minérales, animales et végétales analysées ci-dessus dans leur rapport tangible et sensible aux personnages. L'espace littéraire correspond aux structures spatiales plus globales dans le monde fictionnel, des espaces concrets mais aussi hypothétiques ou fantasmés. Les structuralistes se sont penchés sur le sens de l'imaginaire des lieux et toute une catégorie a émergé et continue d'émerger comme l'hétérotopie, le non-lieu ou le *glocal*. La géopoétique n'est pas seulement propre à la littérature. C'est une théorie interdisciplinaire applicable à tous les domaines « qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu²³⁰ ». Elle s'intéresse à différents niveaux spatiaux, l'espace de l'histoire (où se déroulent les événements racontés), l'espace de la narration (où l'histoire est censée être racontée) et le référentiel extratextuel réel ou imaginaire (la référence de l'histoire)²³¹. Au sein même de ces catégories, une chercheuse propose cinq formes et niveaux d'espaces narratifs qui s'imbriquent : le *spatial frames*, le *setting*, le *story space*, le *story world* et le *narrative universe*. La *spatial frames* identifie les environs immédiats des événements. Le *setting* fait référence à l'environnement historique, social et géographique de l'intrigue. Le *story space* comprend tous les spatial frame et les lieux du récit. Puis le *story world* dépasse le texte et inclut le *story space* et l'imaginaire du lecteur. Enfin, catégorie la plus large, le *narrative universe* définit la somme de tous ces espace-temps, réels, fictifs ou fantasmés²³². Cette catégorisation permet de différencier, à l'instar des études narratologiques du temps, les structures du récit.

²²⁸ TORO RAMALLO Luis, Chaco, p. 153.

²²⁹ HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1968, p. 146

²³⁰ BARON Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », dans *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », dir. Nathalie Kremer, mai 2011, p. 1.

²³¹ CICHOCKA Marta, *op. cit.*, p. 336.

²³² ZIETHEN Antje, *op. cit.*, p. 13.

Nous allons voir comment la littérature de la guerre du Chaco dépasse et transcende l'espace fictionnel qui lui est attribué pour porter leur démonstration idéologique et donner l'espoir d'un futur désirable. L'espace référentiel et fonctionnel, le désert chaquéen est différencié de l'espace signifiant que le lecteur interprète²³³. De façon surprenant, dans des récits portés sur une guerre de territoire, la question de l'espace n'est pas primordiale.

Commençons par évoquer un espace régulièrement mentionné dans les œuvres qui, paradoxalement est le seul non accessible. En effet, le ciel se retrouve souvent être l'objet de descriptions et de projections du narrateur, tant au moment des couchers et levers de soleil que pendant la nuit. Rappelons qu'à l'instar du paysage, les figures de substitutions avec les soldats sont monnaie courante : « la articulación discursiva de la naturaleza vaticina lo histórico en un constante desplazamiento metonímico entre la naturaleza y la historia²³⁴ ». Le ciel serait donc à la fois un espace immédiat des personnages et un espace fantasmé. La vue du ciel autorise une perspective plus générale et plus critique mais d'une certaine façon plus d'objectivité. Elle ramène les choses à ce qu'elles sont vraiment comme dans la dernière phrase de la première partie d'*Aluvión de fuego* décrivant avec une forme de dédain les hommes qui défilent en uniforme : « Un cielo limpio, indiferente, miraba moverse a los hombres, pequeños, agitados²³⁵. » La voûte atmosphérique sert de miroir et renvoie aux personnages leur propre condition ou leur culpabilité comme dans « Ricardo Ortega » : « El sol, como todas las mañanas apareció completamente rojo. Aparece manchado de sangre, posiblemente con la sangre que derramos. El cielo también amanece rojo²³⁶. » Le ciel, comme la littérature peut être changeant, différent selon les perspectives mais peut aussi amener à un état de bien-être. De nombreux personnages se laissent aller à une observation contemplative du ciel, pour trouver du réconfort ou penser à leurs proches. Guzmán, à travers le personnage de Villafuerte souligne l'universalisme de la poésie du ciel quand, parfois l'aube offre un spectacle haut en couleurs : « permitía que una madrugada así, me haga olvidar un instante la fuerte realidad de la campaña y me contagie su íntima poesía²³⁷ ». Le ciel, libre de droit, appartient à tous et s'offre autant aux Boliviens qu'au Paraguayens. Il porte ainsi un message symbolique de fraternité et de solidarité. La première chose que le garde et son prisonnier partagent dans « Navidad », c'est le spectacle de l'aube. Par ailleurs, pour l'écrivain, regarder vers le ciel, signifie également regarder les cieux et chercher un signe de Dieu. Ainsi, José Padilla dans la dernière scène de *Horizontes incendiados*, le héros patriotique et nationaliste d'Otero meurt les yeux levés vers les cieux : « así vale la pena morir

²³³ GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Armand Colin, 2005, p. 79.

²³⁴ MUÑOZ Willy O., *Territorios, razas y etnias en la novela boliviana (1904-1952)*, p. 116.

²³⁵ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 54.

²³⁶ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 102.

²³⁷ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 61.

por la patria que tiene un cielo hermoso²³⁸... » Cette notion spirituelle de projection vers un au-delà se retrouve chez Costa du Rels dans le propos final de *La Laguna H-3*. À la mort de Contreras le 24 décembre, à la dernière ligne, les étoiles s'éteignent comme si son décès plongeait l'humanité dans le noir et qu'elles cherchaient à rendre un dernier hommage à ce personnage héroïque : « Y, de golpe, se apagaron todas las estrellas²³⁹. » L'espace du ciel s'avère donc être à l'origine ou témoin des malheurs et des bonheurs des personnages. Dans l'écriture de Cerruto, l'évocation du ciel est primordiale. Il projette les interrogations, les doutes ou la violence des hommes. Le propos liminaire du roman s'étend longuement sur la description d'un ciel mouvant, agité et peuplé de mystères que Mauricio fixe des yeux. Le champ lexical décrivant les tumultes célestes annonce la tragédie nationale à venir :

El cielo, agitado y sombrío, girando como una rueda enloquecida; tenebroso, mientras desata sobre el mundo su tonante artillería y hace bajar las aguas en gruesas mangas que arrojan sus esclusas. Cielo, entonces, negro y movable con tremendos abismos color de pólvora. Cielo acuchillado de reflejos²⁴⁰.

Toujours associé au destin du protagoniste, le ciel reflète comme un miroir le drame de la mort de Mauricio à la toute fin du roman. Alors que la nuit du soulèvement s'est produite sous la tempête, à l'aube les nuages prennent symboliquement la direction du sud-est, en direction du Chaco mais au-dessus du corps de Mauricio : « el sol flameaba ya como una bandera²⁴¹ ». Cette phrase finale prophétise l'idée d'un futur désirable et l'espoir d'une lutte collective pour les droits et la dignité de tous les Boliviens. L'espace du ciel, toujours ouvert, symbolise un pari sur l'avenir pour Cerruto et ses convictions politiques et représente un message optimiste pour les générations futures. Il traduit l'idée d'un monde plus vaste à conquérir, un monde idéologique.

Un autre espace, symbolisant le défaitisme des auteurs, représente l'aberration de la guerre du Chaco. Il s'agit du terrain chaqueño, biotope indéfinissable qui possède à la fois les inconvénients de la jungle et ceux du désert. Cet élément narratif est loin d'être superflu dans la rhétorique des écrivains. En effet, « Il est appréhendé comme moteur de l'intrigue, véhicule de mondes possibles et médium permettant aux auteurs d'articuler une critique sociale²⁴² ». Le Chaco, cet espace paradoxalement ouvert et fermé à la fois, articule plusieurs paramètres : sa dimension imaginaire chez le protagoniste et le lecteur (espace hostile et indéfinissable), une dimension esthétique (une nature qui souffre et fait souffrir) et une dimension sociale (miroir des peurs des personnages et de la nation). Même si la quasi-totalité des œuvres s'y déroulent, l'espace chaqueño prend une véritable autonomie

²³⁸ OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 403.

²³⁹ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 219.

²⁴⁰ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 5.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 242.

²⁴² ZIETHEN Antje, *op. cit.*, p. 3.

dans les récits décrivant l'errance des patrouilles car il devient l'unique référent. En effet, au milieu de cette jungle désertique, les repères s'effacent :

À partir du moment où le sujet n'est plus le fondement de la structure textuelle, c'est-à-dire quand le sujet n'est plus organisateur des événements, le point de repère du récit devient l'espace – un espace où l'on vit, où l'on se perd, où l'on se trouve. Le sujet se dissout dans ces espaces²⁴³.

Le lieu et le moment se désolidarisent car ils se révèlent indéfinis. L'espace perd ses coordonnées. Toute une série d'expressions et d'adjectifs se réfèrent à ce non-lieu perdu de la guerre. Par exemple, les soldats se trouvent « en plena selva²⁴⁴ », dans « un lugar perdido²⁴⁵ » ou « al margen del mundo ». Dans *Chaco* de Luis Toro Ramallo, le narrateur associe l'horizontalité de l'espace chaqueño avec la mort :

Ahora comprendo el sentido del cerro. La llanura es la negación, la monotonía, la muerte. Por eso, los cansados y los muertos, buscan la horizontalidad. Todo lo que se estanca o se deshace se convierte en llanura. El agua misma vive, mientras corre, mientras salta. Cuando llega aquí y negrea en los charcos de las cañadas, es también una llanura pequeña y oscura, que solo incuba miasmas. En cambio, el cerro es el seno que alimenta a la tierra, el que brinda el manantial y la cascada, el que nos enseña a comprender al aire, al horizonte, la distancia²⁴⁶.

Le plat du Chaco, sans relief qui le caractérise, le dépouille de sens et de sensibilité. C'est un lieu indéfinissable mais unique, un lieu de néant pour « Ricardo Ortega » : « es como estar en tinieblas, en las tinieblas más absolutas, quizá en la nada misma²⁴⁷. » Benavente dans *Aluvión de fuego* reprend cette idée d'obscurité et d'identité inesthétique :

Se llega al Chaco, a su corazón sin lumbre, y se tiene la impresión de no haber llegado; se combate y se muere allí mismo, bajo un cielo inflamado, o sucio y como de lavaza, y se cree estar rondando aún la periferia, una zona nociva y deslucida. Pero, ese es el Chaco, no hay otro²⁴⁸.

La question identitaire et esthétique de cet espace, reprise par Oswaldo Arana²⁴⁹ dans son travail, implique de chercher à comprendre qui sont les Boliviens. Les auteurs développent une analogie entre la recherche des caractéristiques de l'espace chaqueño et le processus d'autodéfinition nationale. En effet, la description d'un espace ouvert comme un désert mais hermétique comme le labyrinthe symbolise la quête d'une identité, le rupture avec les archaïsmes et en même temps un retour sur soi²⁵⁰. Le motif de la patrouille perdue, déjà évoqué, revient donc régulièrement dans les récits, voire, fait l'objet de roman et de nouvelles. Les personnages dans *La laguna H-3*, « Perdidos », « El

²⁴³ ARNT HÉRIS, « Espaces littéraires, espaces vécus », *Sociétés*, 2001/4 (n° 74), p. 53-60. DOI : 10.3917/soc.074.0053.
URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2001-4-page-53.htm>

²⁴⁴ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *op. cit.*, p. 37.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

²⁴⁶ TORO RAMALLO Luis, *Chaco, novela del cuaderno de un sargento*, Santiago, Chile, Nascimento, 1936, p. 165.

²⁴⁷ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 95.

²⁴⁸ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 192.

²⁴⁹ ARANA Oswaldo, « El Hombre en la Novela de la Guerra del Chaco », p. 348.

²⁵⁰ DURAND Jean-François, *Poétique et imaginaire du désert*, Centre d'étude du vingtième siècle, Université Montpellier 3, 2005, p. 184.

milagro » et une partie de *Prisionero de guerra*, errent sans fin, ni début, sans lieu d'origine ni destination. Personne ne sait où il va. La seule indication concrète et scientifique, la boussole de Bórlagui s'avère être un podomètre et donc pure illusion : « Este podómetro me da la ilusión de la ciencia²⁵¹ ». Pourtant, pour les personnages indigènes, le savoir fait office figure d'autorité : « La verdad, la única, es su brújula²⁵². »

Cette déambulation mortifère porte l'allégorie de la guerre du Chaco selon les auteurs, incompréhensible, douloureuse et vouée à l'échec. La perte des repères représente un fait historique et une réalité dont la littérature de guerre immédiate se fait l'écho par sa forte teneur symbolique. Tous les repères se dissolvent dans cet espace uniforme. Même si elle est plus brève, la désorientation de Villafuerte dans *Prisionero de guerra*, qui provoquera sa captivité, entraîne également la comparaison du Chaco avec un labyrinthe : « se tiene la sensación de estar perdido en un laberinto botánico donde los puntos de referencia son casi imposibles de fijar²⁵³ ». Les habitudes des Andins ne leur sont d'aucune utilité : « Somos del altiplano donde no existen bosques y donde uno puede orientarse por las altas montañas visibles desde todo punto²⁵⁴. » Même Bórlagui dans *La Laguna H-3*, la voix de la sagesse, doit s'en remettre à son destin : « ¡ Ah !, si pudiera adivinar donde nos hallamos en este momento²⁵⁵... » Dans un espace théoriquement immense et ouvert, *La Laguna H-3*, jusqu'à l'avant-dernier chapitre, adopte la forme d'un huis clos, comme une pièce de théâtre dans laquelle les hommes apparaissent et sortent du cadre ou meurent mais dans un espace et un décor fondamentalement identique. Leur déambulation vire symboliquement à l'échec lorsqu'ils se retrouvent à tourner en rond. En parallèle de leur marche sinusoïdale, leur question idéologique autour de l'existence du Dieu tourne également en rond. Les doutes sur l'orientation à prendre débordent sur des questions métaphysiques : « ¿Y qué se entendía por dirección correcta? ¿El oeste? ¿El norte²⁵⁶? » En effet, les études littéraires sur l'archétype du désert et du labyrinthe rapportent la notion de rapprochement et d'éloignement. Il s'agit d'un endroit de perte, où l'on cache quelque chose et d'opposition au port d'attache²⁵⁷. Dans *La Laguna H-3*, Contreras semble laisser dans le désert chaque fois son scepticisme et son orgueil pour y sortir changé. Le mythe de l'errance ouverte dans un désert labyrinthique traduit un désir d'exploitation, de renouveau pour la nation.

²⁵¹ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 57.

²⁵² *Ibid.*, p. 65.

²⁵³ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 25.

²⁵⁴ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 31.

²⁵⁵ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 57.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 37.

²⁵⁷ ARNT Hérís, « Espaces littéraires, espaces vécus », *Sociétés*, 2001/4 (n° 74), p. 53-60. DOI : 10.3917/soc.074.0053.
URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2001-4-page-53.htm>

D'autres types de parallélismes existent entre l'espace et l'évolution du personnage. Dans *Aluvión de fuego*, Cerruto cherche à décentrer la guerre, la rendre invisible mais lui octroyer paradoxalement une place prépondérante et lui donner la fonction d'être à l'origine des forces narratives et diégétiques qui animent le roman. Mauricio Santacruz est l'archétype du personnage qui évolue en fonction de son environnement. Entre l'adolescent épris de littérature du début du récit et le révolutionnaire martyr de la dernière page, ce dernier connaît une véritable quête initiatique, incarnée par ses rencontres et ses principes, mais également par les espaces « setting » dans lesquels il se meut. En effet, le personnage part de l'Altiplano, ses hauteurs et sa maison confortable et abandonne définitivement sa vie de jeune bourgeois. Puis il descend dans les territoires de la pampa²⁵⁸ pour chasser les Indiens réfractaires à la mobilisation obligatoire. Enfin, Mauricio termine son voyage dans le village minier d'Espíritu Santo en couple avec Jacinta, une ancienne prostituée. En parallèle de sa descension spatiale, Mauricio change de nom, pour se perdre dans l'anonymat de la classe ouvrière, achevant ainsi sa formation initiatique et fondamentalement identitaire. Sa progression verticale décroissante, sociale, économique et professionnelle illustre le portrait idéal du sujet national et les valeurs idéologiques de Cerruto qui porte aux nues un homme qui a su renoncer à ses privilèges pour rejoindre la lutte ouvrière.

Enfin, l'on remarque ainsi une inversion des valeurs traditionnelles, propres à ces écrivains, qui représentent bien souvent la nature, la campagne, le monde rural ou ouvrier comme des univers associés à quelque chose de brute, de latent, d'analphabète mais de profondément solidaire. Alors que la ville représente le progrès et la culture, mais aussi l'individualisme, les privilèges et les angoisses existentielles. Quelques auteurs conditionnent leurs personnages selon l'espace urbain comme dans la nouvelle « Se pervitieron » ou « La coronela » dans lesquelles les femmes se soumettent à l'adultère. Les espaces fermés se rétractent autour des personnages négatifs. Par exemple, dans « Las ratas », Niqui, les cadres, les gradés et les hauts politiciens se noient petit à petit dans une chambre d'hôtel. Dans *Aluvión de fuego*, le président n'est représenté que dans son cabinet, un espace minuscule qui le rend insignifiant. La dilatation des espaces littéraires, réels, fictifs ou fantasmés porte donc une charge idéologique symbolique, qui ajoutée à celle du lecteur, conditionne l'élaboration d'un discours politique.

2.5.2. La dilatation du temps

Notion inséparable de l'espace, le temps n'est en réalité qu'une autre version de la même entité que cette dernière mais sans réalité physique. Le motif de la patrouille perdue va de pair avec une perte des repères temporelles. Compte tenu de la relativité du temps, la souffrance et le désespoir

²⁵⁸ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 63.

peuvent modifier sensiblement la perception de chaque individu. Dans « El milagro », l'association des deux mesures physiques est annoncée : « perdimos la noción del tiempo, fenómeno corriente en el Chaco donde tan fácil como extraviarse en la selva es perderse en el tiempo²⁵⁹ ». Nul doute que la notion du temps dans les récits historiques prend une importance toute particulière. Les auteurs ont besoin d'utiliser les limites et les bornes précises chronologiques de l'Histoire pour situer la diégèse et leur chronotope. Dans le pacte de lecture qui certifie l'historicité du récit, l'espace-temps ne peut être évacué. Nous n'évoquerons ici qu'une facette des temps littéraires, celui du temps diégétique qui coïncide quasiment systématiquement avec le temps narratif, compte tenu du nombre d'écritures autoréflexives. La plupart des œuvres déroulent une succession temporelle cohérente des faits perturbés par des analepses régulières sous la forme artificielle d'un manuscrit trouvé ou de souvenirs qui plongent le lecteur dans un autre temps diégétique, mais parfois le temps s'étire ou disparaît complètement. Quoiqu'il en soit, les fictions historiques prennent le parti de se différencier de simples énumérations de faits historiques en brisant les règles et les mesures temporelles dans la fiction. En effet : « Le roman historique détruit la vision diachronique de l'Histoire au profit de la synchronie et des relations syntagmatiques. Au caractère continu se substitue le caractère discontinu diégétique²⁶⁰ ». Les écrivains de notre corpus oscillent entre l'usage de l'hyperprésentisme afin de rechercher de la banalité ou le quotidien et les temps propres à l'obéissance, c'est-à-dire qui supporte « une temporalité imposée par les rythmes du front, à la fois cyclique et imprévisible²⁶¹ ».

Pour illustrer esthétiquement la teneur irrationnelle de la guerre, Augusto Guzmán, Gastón Pacheco Bellot, Augusto Céspedes et surtout Adolfo Costa du Rels érodent les carcans temporels linéaires qu'on aurait trouvés habituellement dans les récits de type journal de bord. Ils font surgir les doutes existentiels : « ¿Podían acaso podían medir el tiempo los que eran incapaces de medir la distancia²⁶²? » Y compris le paratexte dans *La Laguna H-3* est contaminé par l'indétermination temporelle ; au début le narrateur doute du jour, puis viennent les mois : « ¿Viernes? ¿Noviembre? ¿Tal vez, ya, diciembre²⁶³? » Et enfin l'année : « ¿Diciembre ? ¿1932²⁶⁴? » Pourtant, l'auteur du journal, ni même la nature autoréflexive du récit ne sont annoncés. Aucun personnage ne s'exprime à la première personne. Il s'agit donc d'un ajout extradiégétique volontaire de l'auteur pour insister sur la dilation du temps et la dégradation progressive du temps. Dans un vrai journal de bord quant à lui, le même subterfuge narratif est

²⁵⁹ CESPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 137.

²⁶⁰ SY Kalidou, *Structures et signification dans le roman historique*, l'Harmattan, DL 2015, 2015, p. 41.

²⁶¹ BEAUPRE Nicolas, « La guerre comme expérience du temps et le temps comme expérience de guerre », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 117, n° 1, Presses de Sciences Po, janvier 2013, p. 169.

²⁶² COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 141.

²⁶³ *Ibid*, p. 177.

²⁶⁴ *Ibid*, p. 188.

employé dans « Mi diario de campaña ». En effet, les dates que le narrateur mentionne n'ont pas beaucoup de sens : « Jueves del año 32²⁶⁵ ». La précision semble paradoxale entre le jour et l'année puis l'évènement du « carnaval del 33²⁶⁶ ». Dans « Ricardo Ortega », c'est la frontière entre les différentes temporalités du personnage qui s'abolit. Le narrateur mêle ainsi plusieurs marqueurs temporels : « Ayer », « Hoy » puis « Creo que todos piensan como yo en el pasado y en el mañana, es decir en la muerte²⁶⁷. »

Alors que les personnages dans « El milagro » et *La Laguna H-3* évoluent à ciel ouvert, les sapeurs de « El pozo » connaissent la même expérience sensible. Alors que la forme du journal implique une fragmentation et une rationalisation précise du temps, au fil des mois son auteur fictif Miguel Navajas le remplit de façon plus elliptique et imprécise comme si les rythmes de l'Histoire s'effritaient. L'angoisse des soldats déborde sur le paratexte. Au fond du puits, le temps perd son intelligibilité historique et devient « fijo e invariable²⁶⁸ ». Puis se cristallise sur un passé lointain, préhistorique. Leur tâche est tant répétitive et obsédante que les sapeurs ont la sensation de creuser depuis « una época inmemorial²⁶⁹ » voire « geológica²⁷⁰ ».

Céspedes prend à rebours les tempos militaires, rigides et formels pour marquer une démarcation entre le discours de l'historialité et celui de la littéralité et donner à voir un autre récit sur la guerre. L'auteur atteste également de sa volonté de déconstruire les temporalités dans la forme cyclique dans « La paraguaya » qui donne au lecteur la sensation de revenir au point de départ diégétique. Pour finir, il convient de souligner à quel point, pour les auteurs immédiats « La vie du front a provoqué une mutation complète de la perception du temps et de l'espace et modifié totalement la hiérarchie de l'importance des choses, à « l'ici et maintenant »²⁷¹ ». Ajouté à leur désir de s'éloigner des discours officiels, il n'est donc pas anormal de constater que les temps littéraires traditionnels fassent partie des paramètres à dissoudre.

3. Conclusion de la deuxième partie

Dans les récits cités-ci-dessus, on assiste donc à un inversement des valeurs. Quelle que soit la perspective adoptée, la guerre est décrite comme un drame collectif, vide de sens et d'exaltation. Les écrivains se dressent ainsi en porte à faux contre les discours traditionnels épiques, d'ordre

²⁶⁵ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 26.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 104.

²⁶⁸ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 29.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 29.

²⁷¹ BEAUPRE Nicolas, « La guerre comme expérience du temps et le temps comme expérience de guerre », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 117, n° 1, Presses de Sciences Po, janvier 2013, p. 169.

littéraire, journalistique et politique²⁷² et véhiculent ainsi leur propre idéologie antimilitariste et pacifique. Jamais très loin de la réalité historique, les narrateurs révèlent les inégalités du front, à travers l'ironie, l'exagération, des images picturales ou encore des rhétoriques pathologiques. En effet, les écarts de traitement entre les simples soldats souvent indigènes et les gradés vont produire « une prise de conscience générale des injustices régnant dans le pays²⁷³. » et d'une certaine façon vont être producteurs de discours fictif. La mort et la représentation des corps souffrants ou mutilés traversent les récits, qu'ils soient immédiats ou contemporains. Pourtant, l'ennemi apparaît peu puisqu'en réalité, le véritable ennemi des soldats se trouve être le Chaco lui-même. La mort comme une présence latente, silencieuse et inéluctable ne s'éloigne jamais très loin et peut surgir à tout moment, à travers les armes, les insectes, l'environnement ou la soif à tel point que les personnages se surprennent parfois à la désirer. La victoire, la patrie et l'ennemi deviennent des notions abstraites et lointaines et les valeurs héroïques se déplacent vers d'autres principes comme la solidarité, la capacité à survivre ou l'ancrage idéologique. Ce fut donc une guerre du rien : sans prouesses et sans anecdotes que rapportent les écrivains et que décrit magistralement Roberto Prudencio :

La tragedia del Chaco es una tragedia sin anécdotas, sin gestos, sin gritos, sin horror. Una tragedia subjetiva, callada, silenciosa. Una tragedia helada. [...] un drama sin actitud y hasta sin llanto. [...] Yo diría que la tragedia del Chaco ha sido la tragedia de la angustia, con que los hombres se han encontrado con la nada²⁷⁴.

Le langage poétique tente alors de transfigurer le réel et les douleurs indicibles en représentant une guerre absurde dans un non-lieu, un espace mort où le temps s'est arrêté mais que la littérature s'évertue à ressusciter.

²⁷²Je fais référence ici aux représentations stéréotypées de certains récits de guerre, aux discours harangueurs du président Salamanca (répertoriés dans ses mémoires) et enfin, aux articles de presse du journal *El Diario* de La Paz et *La República*, par exemple, qui représentent le Chaco en 1932 et 1933 comme un territoire vital à la patrie afin de justifier la défense nationale et l'envoi massif de soldats.

²⁷³ BUSS Théo, *La Bolivie sous le couperet*, Éditions Pierre-Marcel Favre, Lausanne, 1982, p. 110.

²⁷⁴ Roberto Prudencio cité par SILES SALINAS José, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, p. 18.

Troisième partie : Paradigmes de la souffrance au prisme de la fiction

La guerre porte en elle une multitude de paradoxes, voire de contradictions, qui reflètent simplement celles de l'être humain. La coexistence d'un niveau de technicité ultra avancé et des comportements instinctifs presque bestiaux est l'une de ces contradictions. Le principal paradoxe réside surtout dans la synchronicité permanente entre la mort et la vie. À tout instant, la vie des individus peut passer d'un état biologique à un autre. Il n'y a donc rien d'étonnant à voir régulièrement surgir la mort et la souffrance dans des romans et des nouvelles de guerre. La mort constitue la matière première des auteurs et est à la fois la coupable et la victime de la guerre. Néanmoins, certaines nouvelles qui cherchent davantage à traiter les acteurs périphériques ou des faits de guerre spécifiques comme « *Vuelve mañana* », « *Las ratas* », « *Laguna Pitiantuta* », « *Enajenada* » ou « *Tres cartas* », échappent à la représentation de la mort et du mourir, sans pour autant évacuer la douleur et les drames inhérents à tout conflit.

A l'inverse, décrire la mort semble être l'objectif principal de « *Seis muertos en campaña* », « *La cruz* », « *La retirada* » ou « *Los patrulladores* », des nouvelles qui portent d'ailleurs un titre éminemment lié à la mort et à l'armée. Quant à « *La carpa de los aislados* » et « *Delirio* » qui situent l'intrigue dans un hôpital de guerre, elles font état de la question des corps blessés et mourants. Les romans de notre corpus, en raison de l'extension de l'objet littéraire et des constructions narratives souvent diachroniques, sont amenés à traiter à un moment ou à un autre la question de la souffrance des corps et de la mort violente. En revanche, dans *Los pozos del lobo*, *Aluvión de fuego* ou *Ahora que es entonces*, la mort ne constitue pas le propos principal ni le support de l'argumentaire contrairement à *Los muertos más puros*, *Prisionero de guerra*, *Horizontes incendiados* ou *Hablar con los perros*. Enfin, *Sujnapura* et *La Laguna H-3* rendent nécessairement compte des conséquences mortifères de la guerre et des conditions extrêmes dans lesquelles celle-ci a été menée mais met symboliquement moins d'emphase par rapport aux autres.

L'objectif ici sera de revenir sur les motifs paradigmatiques de la guerre que les fictions du XX^e et du XXI^e revisitent avec une charge émotionnelle et une esthétique différentes et parfois radicalement opposées. Les auteurs cherchent à traduire comment, face à une telle décharge de violence, les combattants se raccrochent de façon excessive et désespérée à certaines valeurs comme le respect de l'autorité ou l'honneur tout en laissant soigneusement s'éteindre une part de leur humanité. En effet, pour préserver leur santé mentale, le cerveau choisit d'élever radicalement son niveau de sensibilité. Ainsi, les pires horreurs deviennent des banalités et seule leur survie, et parfois celle d'un ou deux camarades, comptent. Il convient donc de s'intéresser à la représentation des corps meurtris et mourants et du détachement entre l'esprit et l'enveloppe corporelle. Mais sans oublier les autres niveaux de souffrance, celle que l'on ne voit pas, la souffrance psychologique ainsi que tous les mécanismes mentaux qui se mettent en place pour se protéger ou pour donner du sens comme les variations de perception du temps et de l'espace.

1. Chapitre 1 : La souffrance du corps et la permanence de la mort : l'esthétique de l'horreur

« Dans la guerre moderne, la brutalité primitive et la précision du mécanisme d'horlogerie ne font qu'un¹. »

Publiées en majorité après la guerre, dans un contexte houleux de reconstruction nationale, les œuvres du corpus traduisent l'immense désespoir et les souffrances des hommes qui se sont retrouvés dans le désert chaquéen. Les corps des protagonistes et surtout ceux des personnages qui forment l'environnement social de ce dernier, nécessaires à son évolution et sa construction, portent et subissent les sévices du conflit. Ils sont les supports de la démonstration du récit. Et quand le discours de la parole devient impuissant, c'est le corps qui prend le relai. Abîmé, meurtri, souffrant ou encore éprouvé, le corps devient parlant mais de façon non verbale. Les auteurs optimisent ces corps et les investissent comme de véritables lieux d'expression et de création. Auparavant relégués au domaine de la médecine légale, le vocabulaire et le champ lexical anatomique et physiologique envahissent en force la littérature naturaliste. Les fictions boliviennes de la période post guerre puisent souvent leur inspiration dans cette littérature afin de soigner davantage encore l'effet de réel et la vraisemblance absolue, quitte à tomber parfois dans des descriptions morbides.

Bien que cela soit anachronique de le présenter de cette manière, la littérature sur la guerre du Chaco de la période post guerre semble aller à l'encontre de la littérature du *care* propre au XXI^e siècle au regard de la définition qu'en donne Alexandre Gefen. En effet, cette dernière aurait, entre autres, une visée « "thérapeutique" de l'écriture et de la lecture, celle d'une littérature, qui guérit, qui soigne, qui aide, ou, du moins, qui "fait du bien"² ». En revanche, en évoquant la mort et le deuil, les auteurs du corpus ne semblent pas être mués par le désir de soigner les plaies et aller de l'avant mais plutôt de rouvrir les blessures encore vives pour exposer la violence et provoquer une réaction chez leurs lecteurs. Ces littératures diamétralement opposées partageraient, en revanche, cette volonté de donner voix au chapitre à tous les oubliés de l'Histoire et l'histoire.

À la lueur de ces observations, du contexte de production et de l'engagement politique de certains auteurs, nous pouvons résumer le traitement du corps meurtri, mort et amputé en trois théories interprétatives que nous mettrons à l'épreuve des textes :

1. Le corps des hommes et en grande partie celui des combattants d'origine indigène, sur lesquels nous reviendrons plus précisément, symbolise par extension le corps de la nation. Cette nation bolivienne qui se croit attaquée, brisée et morcelée. Et c'est au prix de sacrifices mortels,

¹ Lewis Mumfort cité par CAILLOIS Roger, *Bellone ou La pente de la guerre*, Flammarion, DL 2012, 2012, p. 227.

² Cité par CROHAS COMMANS Julie, « Corps meurtris du roman contemporain : souffrances et accusations », *Les chantiers de la création [En ligne]*, 12 | 2020, mis en ligne le 01 avril 2020, consulté le 28 octobre 2022.

d'amputations et de blessures durables que la nation devra refonder son projet national. C'est quand ces corps auront cicatrisé individuellement que la Bolivie pourra collectivement y procéder.

2. Dans d'autres cas de figure, surtout quand il est à l'agonie, le corps semble être l'objet d'une mise en scène dramaturgique. Spectacularisé par la narration et le contexte diégétique, il expose et affiche ses sévices. Ce corps qui éprouve un effet de sensationnel, de pathétisme parfois, voire de misérabilisme, sert à étayer le récit à charge contre la guerre et les dirigeants politiques de l'époque. Il projette la violence du conflit. Ce langage très visuel témoigne d'un besoin de montrer et de pallier le manque de représentation. Au cours des premières décennies qui suivent la guerre, les anciens combattants et leurs proches ont très peu de moyens d'accéder à des images d'archives, hormis les quelques portraits qui sont publiés dans les journaux.
3. Enfin, le corps humain semble être le support d'une épuration psychologique et émotionnelle chez le lecteur. En effet, éprouvé de mille et une manières, physiquement et mentalement, le corps des personnages donne lieu à un effet cathartique et permet au lecteur de souffrir avec eux pour évacuer à son tour les drames et les souffrances de sa vie. Cette épuration fait partie du long parcours de la guérison du traumatisme et du travail de mémoire.

Ces trois théories interprétatives que nous avançons s'appliquent à toutes les œuvres du corpus qui s'attardent sur la question du corps meurtri et sur la mort et ne sont, par ailleurs, ni incompatibles entre elles, ni exhaustives.

1.1. Les vestiges corporels : les cicatrices de l'Histoire

Le corps humain avec ses cicatrices, ses mutilations et ses handicaps porte lui aussi un récit : traumatique et donc indicible, singulier et donc impartageable. Ces corps brisés, cassés et dissymétriques réclament paradoxalement une forme d'esthétisme qui a alimenté et continue d'alimenter les arts, de Frankenstein à Otto Dix. Ils ont tout autant nourri les fictions de guerre patriotiques que les récits antimilitaristes qui émergent en Europe après la Première Guerre mondiale. Un siècle après, ces individus qui portent dans leur chair la cruauté de l'être humain, ces *gueules cassées* fascinent toujours la littérature, la preuve en est la remise du Prix Goncourt en 2013 à Pierre Lemaître pour *Au revoir là-haut* et les succès récents de *La Chambre des officiers*³ et de leurs adaptations cinématographiques. Ces hommes sont des témoignages vivants qui renvoient à quiconque les regarde la pire facette de notre humanité. C'est pourquoi, leur vue provoque un

³ Roman de Marc Dugain publié en 1998 et porté à l'écran en 2001.

sentiment malaisant, de dégoût et parfois de pitié. Souvent, le spectateur ou le lecteur détourne le regard pour se protéger et ne pas affronter cette douleur restée figée dans le temps. La représentation des invalides en Europe ne date pas de la première guerre mondiale mais c'est le premier évènement historique qui balaie une génération entière. Dans la littérature hispanoaméricaine, la violence politique fait partie prenante des modalités d'écritures. Bien que les récits sur la guerre du Chaco aient été précédés par les romans de l'indépendance au XIX^e siècle puis par les romans de la révolution, il s'agit véritablement de la première littérature de guerre du continent. Quoiqu'il en soit, la représentation des corps mutilés s'inscrit dans une histoire des blessures de guerre qui émerge après chaque conflit. En effet :

Une histoire des sorties de guerre passe donc nécessairement par une histoire des corps, c'est-à-dire, indissociablement, des violences infligées physiquement ou psychologiquement à l'ennemi, parfois au-delà de la signature des traités de paix, et des liens concrets utilisés pour renouer un contact, puis pacifier durablement les relations avec l'ennemi d'hier⁴.

Dans le domaine littéraire, décrire l'état de délabrement des corps revient parfois à user d'un subterfuge stylistique. Il s'agirait alors, comme une synecdoque, de relater un drame et sa teneur collective depuis la singularité des blessures d'un individu. Pourtant, l'on constate et l'on constatera encore plus à travers la question de la mort, que si la littérature de la guerre du Chaco, immédiate et contemporaine, rend compte en abondance des blessures ouvertes, des cadavres, en résumé, des corps déchirés, c'est néanmoins avec parcimonie que les auteurs dépeignent le corps de ces invalides qui rentrent démobilisés du front car désormais plus utiles à l'effort de guerre. La question de la blessure invisible, celle du traumatisme psychologique et nerveux, fera l'objet d'une analyse indépendante dans la quatrième partie. C'est également le cas de la figure du grand-père avec ses cicatrices, ses meurtrissures et ses douleurs. L'objectif ici est de s'attacher aux motifs des corps meurtris sortis du contexte belliqueux.

Pour commencer, il convient de préciser que notre corpus contient peu d'occurrences sur ce sujet. Deux raisons pourraient être en mesure d'expliquer ce phénomène. Tout d'abord, insistons sur la difficulté de représenter un vivant qui porte la mort. Puis, d'un point de vue narratif, peu de récits portent véritablement sur l'immédiat après-guerre. Néanmoins, ce sont des images fortes qui font système dans la construction littéraire des signifiés.

C'est le cas de *Aluvión de fuego*, bien que la guerre ne soit pas encore terminée à cet instant du récit. Le narrateur y décrit l'afflux de nouveaux travailleurs à la mine d'Espíritu Santo. La plupart sont des démobilisés de guerre par blessure :

los mutilados de guerra que venían, también, en busca de trabajo. Cojos, mal afirmados en las torpes muletas; cuerpos sin un brazo, o brazos sin una mano; desgraciados a quienes faltaba un ojo o la nariz

⁴ CABANES Bruno, PIKETTY Guillaume, *op. cit.*, p. 6.

o el pabellón de la oreja o una mitad de la cara; mandíbulas con el hueso al aire, sucio ya de tierra y como ahumado. Gestos goyescos de hombres jóvenes incompletos, pero con un resto de energía exigente en el organismo ultrajado⁵.

Cette foule, semblable à une cour des miracles, n'échappe pas au portrait grotesque et deshumanisant.

Nous remarquons ici la spécificité du problème de représentation des visages, car :

la difficulté de la narration réaliste à prendre en compte le monstrueux, l'innommable qu'incarne la mutilation quand elle affecte le visage. Car non seulement le blessé de la face a perdu son identité, mais dans l'épreuve de la défiguration, son humanité devient problématique⁶.

En effet, les visages échappent au trait de crayon des artistes car se faire dé-figurer c'est se faire retirer sa figure et donc son unicité. À travers cette énumération de ce qui manque à leur visage, Cerruto choisit une inflexion grotesque, à la fois deshumanisante par son aspect incomplet et squelettique et en même temps empathique par les adjectifs « desgraciados », « mal afirmados » ou « torpes ». L'incomplétude ne s'arrête pas au visage et s'étend à l'ensemble du corps par ce parallélisme « cueros sin un brazo, o brazos sin una mano ». La guerre appose sur les visages et sur les corps un sceau tellement cruel que les adjectifs font défaut au narrateur qui doit faire appel à une référence artistique picturale. Cette intermédialité qui s'opère à travers l'antonomase adjectivée du nom du peintre espagnol Goya renvoie immédiatement le lecteur à une série d'images bien spécifiques compte tenu des connotations que le travail de l'artiste implique. Dans un contexte belliqueux, la dérivation « goyesco » est rapportée aisément aux gravures macabres de Goya réalisées entre 1810 et 1815 sur les conséquences mortifères de la Guerre d'Indépendance d'Espagne dont souffre la population civile dans *Les Désastres de la Guerre*. L'antonomase va ainsi en un seul terme ajouter une forte dimension sinistre à la représentation de ces hommes invalides.

Toujours chez Cerruto, le corps d'un jeune garçon se retrouve au centre d'un spectacle dramatique qui prend des allures théâtrales. C'est également par les yeux de Mauricio, bien que le narrateur soit omniscient, que le lecteur assiste à une triste scène. Dans le village d'Espíritu Santo une foule entoure Vicente Illatarco frappant sa femme qui ne cesse de réclamer que le fils d'un précédent mariage de son mari parte également travailler à la mine et ainsi rapporter de quoi subvenir aux besoins de la famille. Illartaco refuse farouchement de s'y soumettre car son fils, son « héros⁷ », est revenu du front chaquéen avec une seule jambe : « se detiene un soldado, casi un niño; viste uniforme y se apoya en dos muletas; la pierna del pantalón flota vacía⁸. » Celui-ci, affligé par la situation, s'interpose lorsque les coups de pied de son père révèlent les cuisses de sa belle-mère :

⁵ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 189.

⁶ DUCAS-SPAES Sylvie, *Lazare défiguré : Les représentations littéraires des « gueules cassées », de 14-18*, In : Particularités physiques et marginalité dans la littérature : Cahier XXXI [en ligne], Angers : Presses universitaires de Rennes, 2005 (généré le 01 décembre 2022).

⁷ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 207.

⁸ *Ibid.*, p. 244.

Esto parece mover al mutilado, que se interpone suplicante entre el padre energúmeno y la infeliz.

-¡Basta ya, papá... Papácito Vicente! ¡Papá, qué bruto eres!

Illatarco, ciego, enfurecido, como envuelta la cabeza en la nube de moscardones que zumban en su cólera, larga al muchacho con un puntapié en el vientre. El cojo cae sin sentido, sobre una pirca de escoria⁹.

Le corps accidenté du jeune garçon devient désormais l'essence de sa nouvelle identité, à tel point que le narrateur ne le décrit qu'à travers son handicap, le « cojo ». Dans la même veine, la représentation du fils par gradation, d'abord soldat, puis enfant et enfin, enfant estropié, termine par la métonymie de sa jambe. Valable en français tout comme en espagnol le terme de « jambe », désignant à la fois le contenant et le contenu du pantalon, entretient une forme de confusion volontaire entre les deux éléments. Cet arrêt sur image sur le corps incomplet du jeune démobilisé dont la jeunesse a été volée, permet de projeter sur lui la violence du conflit, de pallier le manque de représentation et ainsi symboliser tous les survivants blessés du conflit.

D'autres revenants, ces « médiateur entre les vivants et les morts¹⁰ », apparaissent dans « Las Ratas », l'une des nouvelles d'Augusto Céspedes, mais dans un registre complètement différent. Pendant que la guerre du Chaco fait rage au loin, le personnage antihéroïque de Niqui, déjà évoqué, se fait appréhender par deux démobilisés chargés de contrôler les papiers de tous les hommes susceptibles d'avoir été appelés sous les drapeaux. Encore ici, le narrateur dépeint ces deux hommes depuis leur incomplétude et non leur identité : « impasibles estaban dos soldados evacuados del Chaco, convictos de heroísmo: el uno por carecer de dos dedos de la mano derecha y el otro por la expresión desdeñosa de un ojo paralítico y convergente¹¹ ». Nous savons que Céspedes décrit cette scène par le prisme de l'ironie et de la psychologie inversée pour se moquer des « planqués » qui se font de l'argent sur le dos de milliers d'innocents envoyés sur le front. Il inverse ainsi la perspective, prenant le point de vue de Niqui, pour se moquer de leur situation et faire passer pour des chanceux ces invalides qui bénéficient d'un traitement « privilégié ». Il n'en est évidemment rien. Le narrateur feint l'ignorance pour faire ressortir l'ignorance réelle de celui contre qui il discute ; et confondre finalement la condescendance de Niqui vis-à-vis des blessés de guerre¹².

Les yeux, pourtant habituellement épargnés de la perte identitaire, sont au centre de l'attention du narrateur au cours de la scène décrite dans « Las ratas », et composent le cœur de « La luz », une nouvelle de Raul Leytón. Le mutilé ou l'aveugle est paradoxalement un voyant exceptionnel, et de ce fait, forme un motif récurrent dans la littérature :

Par la mutilation que constitue la cécité, le non-voyant est un témoin privilégié. Il révèle indirectement

⁹ *Ibid.*, p. 206.

¹⁰ TREVISAN Carine, PACHET Pierre, *Les fables du deuil*, Presses universitaires de France, 2001, p. 132-135.

¹¹ CESPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 169.

¹² Dictionnaire Littré : <https://www.littre.org/definition/ironie>

la complexité et la diversité d'un travail : celui du regard et de son interminable élaboration, construction devenue si évidente pour le voyant qu'il n'en est plus conscient. Les figures de la cécité pourraient ainsi suggérer autant de figures du regard¹³.

Dans cette dernière occurrence, le narrateur retrouve un autre ancien combattant, Jaime Oblitas, plusieurs semaines après la fin de la guerre. Par le biais d'une analepse, le lecteur découvre l'histoire qui lie ces deux hommes. Partis en même temps au front, le narrateur et Jaime Oblitas se retrouvent à l'hôpital mais ce dernier est difficilement reconnaissable. Seul son front semble être familier au narrateur : « La frente era frente de Jaime. Ningún otro rasgo de rostro tan desfigurado, me lo dio a conocer. Tenía los párpados monstruosamente hinchados y amoratados. El proyectil le había penetrado en el ojo derecho, saliéndole por la mejilla derecha¹⁴. » Il perdra les deux yeux. Ils se retrouvent donc après la guerre, par hasard, sur une place de Sucre. Le narrateur le voit arriver : « Un ciego joven, de uniforme militar raído y zapatos estropeados, cruzó a tientas por la calle. ¿Jaime Oblitas? Sí, el mismo. ¡Qué arruinado estaba el hombre¹⁵! » Alors que la guerre l'a marqué à jamais par sa cécité, le jeune homme semble être intégralement figé dans cet événement violent par le port de l'uniforme militaire désormais en lambeaux. Ce personnage à la fois pathétique et infortuné, désigné par son statut d'accidenté : une « víctima olvidada de la catástrofe guerrera¹⁶ », un « inválido¹⁷ » ou encore « el ciego¹⁸ » cumule toutes sortes d'afflictions : la pauvreté, il fait l'aumône ; l'infidélité, sa femme l'a remplacé par un autre homme et enfin son handicap. Ce discours misérabiliste se voit renforcé par des descriptions physiologiques naturalistes : « el horrible aspecto de sus órbitas vaciadas¹⁹ ». Le personnage-narrateur, pourtant familier des ravages de la guerre et surtout de Jaime, ressent un sentiment de malaise, voire de frayeur, quand celui-ci vient frapper chez lui : « Me aparté de Jaime sin responderle; me refugié en el extremo opuesto a la puerta²⁰. » Le destin de ce mort en sursis semble être laissé à l'appréciation du lecteur puisque la « lumière », qui donnera son titre à la nouvelle, pourrait provenir du miracle de ces dévots rencontrés sur son chemin en direction des rails de chemin de fer tout comme de l'au-delà après son suicide.

1.2. L'émanation de la mort

Avant d'aborder les représentations de la mort, du mort et du mourir à proprement parler, il convient de s'arrêter sur des motifs qui précèdent souvent ces questions. Avant de faire appel au sens

¹³ BRESSLER Sylvie, *op. cit.*, p. 135.

¹⁴ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 137.

¹⁵ *Ibid.*, p. 137.

¹⁶ *Ibid.*, p. 138.

¹⁷ *Ibid.*, Placer, p. 139.

¹⁸ *Ibid.*, Placer, p. 142.

¹⁹ *Ibid.*, Placer, p. 138.

²⁰ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 139.

visuel du lecteur, les auteurs sollicitent son imaginaire olfactif. En effet, la présence de la mort se fait parfois devancer par son odeur. Pour les naturalistes et les théories scientifiques, la vérité, bien que crue, difficile, voire sale, est toujours bonne à dire si elle sert l'expérimentation sociale de l'auteur. La mort survient donc émaillée d'autres éléments kinesthésiques. Pour les auteurs, la guerre s'associe à une odeur bien spécifique, répandue, entre autres choses, par les insectes qui rôdent autour des cadavres. Dans *Chaco*, de Luis Toro Ramallo, après la bataille de Campo Jordán, quand les armes se sont éteintes, le pire reste à venir :

¡El olor de la guerra! El olor de esta guerra es un olor de infierno. Nubes de moscas azules, agresivas, que dejan en el rostro y en las manos, como una huella viscosa. Deben traer en sus patas ese liquido amarillento, verdoso, que destilan los cadáveres bajo el sol. Debía haber una tregua, para enterrar a los muertos. Porque este horror, hace flotar el cerebro cerca de la locura²¹.

Ce pêle-mêle morbide entre les odeurs putrides et le pire aspect du monde animal façonne une image repoussante, voire malaisante. Dans *El mal natural*, bien que l'Indien décrit soit vivant, l'odeur émanant de sa main blessée semble prédire l'issue fatale qui lui sera destinée. Les personnages parlent de lui comme s'il s'agissait d'un animal, d'une bête qui n'est même plus en mesure de finir à l'abattoir et qui n'inspire que de la répulsion : « se está pudriendo enterito el bicho y da un olor que no se aguanta ni a cien metros a la redonda²². » Le récit se concentre uniquement sur ces deux soldats qui se plaignent des odeurs et qui hésitent à fusiller l'Indien sans jamais donner la parole à ce dernier et dont la souffrance est réelle. Après avoir été comparé à une bestiole comme celles qui fourmillent dans sa blessure, il est réduit à un simple objet, un « soldado convertido en recipiente humano de olores nauseabundos²³ », et d'où la plaie sortent des vers qui « caen al suelo. Tres veces como gotas de rocío – como cuentas de rosario – como lágrimas²⁴ ». Ces trois gouttes métaphoriques qui reviennent de façon anaphorique assènent la sentence de cet homme en sursis. L'odeur putride des plaies infectées dérange les hommes sains comme si en rester éloigné permettait également de conjurer la mort, au moins pour un temps. Dans « Se pervitieron », les odeurs fétides d'Altamirano après l'infection de sa blessure dérange aussi tous ceux qui l'approchent²⁵.

À l'inverse, dans *Horizontes incendiados*, alors que Padilla défend le célèbre fortin de Boquerón, le soleil fait monter les odeurs des cadavres qui commencent à s'accumuler : « Aquel dulzón olorcillo de carne macerada se tamizaba por todos los ámbitos. Pero nada importaba a los defensores de Boquerón²⁶. » En effet, Otero échappe à la tendance réaliste des autres auteurs en

²¹ TORO RAMALLO Luis, *op. cit.*, p. 121.

²² MONTAÑO DAZA Carlos, *op. cit.*, p. 30.

²³ *Ibid.*, p. 31.

²⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁵ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 161.

²⁶ OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 257.

insistant davantage sur la teneur héroïque du comportement des soldats boliviens. Son objectif littéraire, influencé par sa situation diplomatique, consiste à exacerber la détermination sans faille de ses compatriotes, même quand la difficile réalité s'impose à eux.

L'odeur de la mort déstabilise et importune davantage encore les hommes moins coutumiers des atrocités du front. Dans un propos à charge contre les gradés qui évitent les combats tout en vivant dans l'abondance et les gratte-papiers considérés comme des couards, dans *Sujnapura* Jesús Lara décrit la visite au front d'un groupe de bureaucrates. Ces derniers ainsi que le colonel qui les accompagne s'interrogent sur l'origine de l'odeur : « ¿Qué es lo que hiede tanto por acá²⁷? » sans savoir qu'ils auraient dû utiliser un pronom interrogatif et non et un adjectif, s'agissant, en effet, de « Algunos cadáveres pilas²⁸ ». Plus loin, l'odeur persiste et le colonel comprend qu'il s'agit du caporal bolivien de la compagnie visitée. Malgré les protestations des soldats qui nécessitent un temps de recueillement, le colonel insiste et réclame l'inhumation du corps sous prétexte que cette pratique diffuse plus de peur qu'autre chose. La peur des cadavres et par extension de la mort semble avoir pourtant changé de camp compte tenu de sa réaction.

Comme les corps qui s'entremêlent, les odeurs sont rarement uniformes. C'est-à-dire que les émanations des cadavres, des plaies, des chairs poisseuses, de la végétation et des selles des soldats forment un pêle-mêle qui provoque une espèce de haut-le-cœur autant chez le lecteur que les personnages qui en souffrent. Le narrateur-personnage dans *Prisionero de guerra* décrit avec le souci du détail les relents qui flottent autour des soldats :

Y de la cañada viene un olor abominable que impregna la sombra toda y no deja dormir. Este nefando olor de putrefacciones, de matadero asoleado, constituye un verdadero martirio en las noches de mucho calor, por la fetidez de las cabezas de reses sacrificadas entre charcos de sangre y de las defecaciones de la tropa, en un mismo lugar²⁹.

Cette obsession de l'auteur pour les tares, les monstruosités et le morbide, vues d'un œil presque clinicien, semble être partagée par Raúl Leytón dans « La carpa de los aislados » : « olor tan fuerte a deposiciones putrefactas que, a la distancia, delataban el mal de la guerra, la disentería³⁰. »

Leur force narrative se trouve dans cette capacité à rendre sensorielle la matière littéraire. En faisant émerger tout un camaïeu olfactif autour de la mort, malgré son caractère nauséabond, ces récits suscitent une réaction émotionnelle forte chez le lecteur, quelle qu'elle soit. La fiction de l'après-guerre du Chaco répond ainsi à l'objectif qu'elle s'était fixé, soit faire vivre à son lecteur une expérience de la guerre par procuration.

²⁷ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 155.

²⁸ *Ibid.*, p. 155.

²⁹ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 24.

³⁰ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 211.

1.3. La mort - le mort - le mourir

Avant de revenir plus précisément sur les motifs utilisés pour donner à voir la mort, le mort et le mourir, revenons rapidement sur l'histoire de la représentation de cette dernière. Les rites, les traditions, voire les réactions des individus face à la mort, peu importe la forme qu'elle prend, évolue drastiquement d'une époque à une autre et selon l'aire géographique et culturelle où l'on se trouve. Au regard de son expertise historique globale sur l'attitude de l'homme occidental face à la mort, Philippe Ariès qualifie celle-ci d'« ensauvagée » pour décrire le XIX^e et le XX^e, en comparaison avec la mort « domestiquée » des siècles précédents. Le terme de « domestiquée » fait référence à la cohabitation des individus avec cet évènement, qui traverse l'existence sociale de tous, surtout jusqu'au Moyen Age où l'espérance de vie très basse, le taux de mortalité infantile et la rudesse des conditions de vie, les conduisaient rapidement à rencontrer la mort, laissant peu de temps aux vivants pour s'en remettre. La résignation dominait dans la société : « L'attitude ancienne où la mort est à la fois proche, familière, et diminuée, s'oppose trop à la nôtre où elle fait si grand-peur que nous n'osons plus dire son nom³¹ ». Plus tard, au début de la Renaissance, plusieurs conceptions coexistent. La mort est moins familière mais toujours très présente sous une autre forme, plus macabre. Le corps humain est représenté de façon réaliste pendant qu'il se décompose et apparaît empli de vers grouillants alors qu'il est plutôt fait de poussières au Moyen Age. Ce macabre symbolise, comme chez les Grecs, la fragilité de la vie et la nécessité d'en jouir.

L'Église et son contrôle des symboles pèsent également sur les artistes à l'heure de représenter la mort, de façon plus ou moins marquée au cours des siècles. Ce n'est qu'au XII^e siècle que la mort apparaît personnifiée en littérature mais elle reste humanisée et conserve des caractéristiques chrétiennes. En revanche, pendant la période romantique, le morbide et le macabre suscitent la fascination populaire et scientifique. L'anatomie humaine est disséquée sous toutes les coutures, c'est l'ère de la connaissance. Elle prend parfois des formes érotiques, désirables. Thanatos et Eros se mêlent et se confondent.

Paradoxalement, la mort est progressivement mise à distance. Elle devient inconvenante, malaisante et très sensible. Le corps mort, figure du sommeil, est enlevé aux regards et un sentiment de répugnance vient substituer celui du recueillement. Les veillées funéraires sont écourtées et le cadavre est rapidement mis en bière. Cette nouvelle image de la mort se renforce avec la tragédie collective de la Première Guerre mondiale. Contrairement à ce que l'on aurait pu croire, on commence à interroger la mort individuellement et non plus depuis une perspective collective ou communautaire.

³¹ ARIES Philippe, M. RANUM Patricia, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen Age à nos jours*. Éd. du Seuil, 1977, p. 36.

La représentation de la mort et surtout du cadavre évolue progressivement vers une notion négative et repoussante. Dans la période moderne et contemporaine où le médical remplace le traditionnel, la mort n'existe plus comme telle, elle est décomposée en phases pathologiques et il devient difficile de savoir si elle survient avec la perte de la conscience ou avec l'arrêt cardiaque. Il s'agit presque d'une notion taboue, d'un interdit.

Parler des représentations de la mort invoque une multitude de disciplines tant la thématique fait partie de nos vies et de nos imaginaires. Les domaines culturels et artistiques n'ont pas laissé aux scientifiques et aux amateurs de l'irrationnel le monopole du récit de la mort, et les ont bien souvent largement devancés. Ce terme intègre tout un réseau de contraintes, de rituels et de convenances liés au décès et qui servent souvent de figures allégoriques ou synecdotiques pour la représenter. Figurer la mort fait également appel au sens de l'éthique et à la responsabilité de l'artiste, notions sur lesquelles nous reviendrons.

Les paradigmes de la mort peuvent surgir de façon diverse, si tant est qu'on puisse toujours identifier les références. Elle est susceptible d'apparaître par le biais de personnages fortement connotés culturellement comme un vampire, un mort-vivant ou une figure sacrificielle comme le Christ. Par ailleurs, la mort peut affleurer à travers des topos caractéristiques comme un cimetière, une morgue, un hôpital ou l'inframonde. Du fait de sa nature permanente mais inatteignable, la mort a une relation consubstantielle avec la littérature. La rendre figurable, c'est la domestiquer car « L'écriture assure une distance salvatrice vis-à-vis de l'évènement³². »

L'objectif ici est de s'intéresser aux choix discursifs des auteurs de la guerre du Chaco à l'heure de représenter la mort, c'est-à-dire la notion abstraite ; le mort, l'enveloppe corporelle de l'être animé ; et le mourir, le processus de fin de vie. Ils doivent composer de façon consciente ou non avec l'impossible objectivité de représenter le trépas.

La plupart des auteurs choisissent de s'attarder sur la représentation du corps mort et du mourir plutôt que sur la mort en tant que telle. Elle est bien souvent présente dans chaque élément hostile aux êtres humains comme le soleil, la végétation et l'ennemi mais elle ne se matérialise jamais par une figure fantastique. Elle est néanmoins parfois personnifiée comme dans la nouvelle « Ricardo Ortega » : « la muerte, como una pesada sombra, aguarda pacientemente [...] no se cansa de esperar³³. » Dans la plupart des nouvelles, la chute se matérialise par la mort du personnage principal et cette mort « comporte nécessairement quelque chose comme une leçon³⁴ ». Néanmoins, il est parfois laissé au lecteur le choix de l'interprétation comme dans « La Cruz » où un soldat moribond

³² TREVISAN Carine, PACHET Pierre, *Les fables du deuil*, Presses universitaires de France, 2001, p. 63.

³³ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 94.

³⁴ PICARD Michel, *La littérature et la mort*, Presses universitaires de France, 1995, p. 24.

assiste de façon très distanciée à la reprise de son camp par les Paraguayens. Entre la vie et la mort, il se confond parmi les cadavres :

Hoy es día de trabajo. Un grupo de soldados cava una enorme fosa. Son pilas. La fosa, ¿para quién será? Hay tantos muertos... Me dormí, más que antes, sin sentir nada. [...] Han arrojado a todos los muertos en el foso y yo estoy entre ellos. No puedo hacer nada, me entierran³⁵.

Le personnage qui se pose cette question rhétorique et presque ingénue semble être le seul à ne pas se rendre compte de son état. Entre le topos de l'enterré vivant et celui du mort-vivant, le récit thanatographique s'assemble parfaitement bien avec la forme brève et les exigences de la chute comme dans « Delirio » par exemple où le narrateur-personnage souffre d'une forme d'expérience extracorporelle : « Veo mi cadáver y me llevan cuatro hombres [...] Los enterradores botan mi cuerpo desnudo dentro de la fosa [...] Me ahogan³⁶ » puis finit par se réveiller de ce mauvais rêve.

La représentation du mourir et plus précisément de l'agonie semble être propre aux scènes décrivant le martyre de la soif et les souffrances interminables qui en découlent. Mais également présente lors de la prise en charge médicale, aussi austère soit-elle, l'agonie fera l'objet d'un encart spécifique. Ce topos du trépas, souvent spectaculaire, et proche du mythe de la souffrance incessante de Prométhée dont le foie repousse systématiquement après avoir été dévoré par un aigle, suscite une forme d'épuration cathartique du lecteur. La mort la plus longue du corpus se trouve dans une nouvelle de Céspedes dont le titre donne le ton de l'intrigue « Seis muertos en campaña ». Le narrateur-personnage Cruz-Vargas traverse les tourments de la guerre accompagné par Aniceto, le personnage adjuvant par excellence. Alors qu'ils sont faits prisonniers, Aniceto se rebelle contre l'un de leurs tortionnaires qui finissent par le massacrer. Néanmoins, il ne meurt pas tout de suite, d'ailleurs la nouvelle s'achève sans qu'il soit véritablement décédé. Le narrateur arrive finalement à aller porter secours à Aniceto deux jours après, jeté dans un trou et tombe sur un être vivant dont le corps semble déjà faire partie du règne des invertébrés :

Venciendo la repugnancia del olor a intestinos abiertos que brotaba del vientre de Aniceto, traté de hacerle beber y una mosca, otra, otra y otra, en hilera surgieron de sus fosas nasales como si Aniceto fuese una fábrica

La déshumanisation portée par le narrateur est assumée entièrement dans cette métaphore de l'usine autour du corps où les mouches représenteraient les ouvriers en plein labeur. En réifiant son camarade, associé à un univers radicalement différent de celui de la guerre mais dans lequel les hommes sont également considérés comme des objets interchangeables, le narrateur-personnage met à distance la douloureuse réalité. Comprenant l'inéluctabilité de l'issue d'Aniceto, son compagnon se met en quête d'une pierre pour l'achever et mettre fin à son agonie, en vain. Cette scène rappelle

³⁵ CÁCERES ROMERO Adolfo, *op. cit.*, p. 66.

³⁶ MONTENEGRO Armando, *op. cit.*, p. 81.

le récit d'Aniceto décrivant comment il rencontra des difficultés à abattre son chien souffrant de la gale à l'aide d'une pierre comme si cette troisième mort conditionnait la dernière. La mort les plaçant sur le même pied d'égalité face à la fin de leur existence. Après les innombrables souffrances de sa vie au front puis comme prisonnier, après avoir si peu disposé de sa vie et de son corps, Aniceto semble même être privé de la mort : « en todo el arenal del Chaco no hay una sola piedra! ¡qué difícil es morir!³⁷ Aquella vez a quien mataron los pilas, fue a mí, a mí³⁸...» Grâce aux premières lignes du récit au temps présent, le lecteur sait que le trépas interminable d'Aniceto sera finalement partagé par Cruz Vargas qui finira par mourir à l'hôpital d'Assomption.

Dans *Hablar con los perros*, au moment de décrire la mort des attaquants paraguayens lors de l'assaut du fortin Boquerón, le ton du narrateur multiple, endossé ici par Valentin Soriano, diffère de celui habituellement utilisé dans les récits immédiats :

observó los cuellos partiéndose, los vientres abriéndose, las tripas asomando con una lentitud agobiante, las piernas siendo fregadas en fracción de segundos, pero todo esto sin dramatismo, sin ese dramatismo que a veces imaginamos o vemos en una película sobre la guerra, Julián, más bien con lentitud, como si alguien cortara una sandía con calma³⁹

Les temps d'énonciation qui se mêlent, se superposent, voire se confondent dans le roman de Wilmer Urrelo, laissent croire qu'il s'agit à la fois de l'expérience directe de Valentin Soriano et à la fois du discours indirect relaté a posteriori à son fils compte tenu de la présence de l'apostrophe « Julián ». Les gérondifs qui apparaissent les uns après les autres viennent achever ces corps ennemis du haut vers le bas presque méthodologiquement. Le narrateur démontre sa volonté, et au fond celle de l'auteur, de marquer son originalité vis-à-vis des représentations traditionnelles en comparant la scène avec les films de guerre. Avec l'image presque exotique de la pastèque, dont la chair rouge n'est pas sans rappeler celle des Paraguayens criblés de balles, dans la dernière comparaison, le narrateur s'éloigne complètement des descriptions empathiques et tragiques généralement rencontrées. Par ailleurs, le fait d'appartenir à un groupe secret cannibale influence certainement le rapport de Valentin Soriano au corps mort.

Après avoir rendu compte de la représentation du mourir, revenons au motif le plus récurrent dans le corpus de la guerre du Chaco, celui du mort, permanence inévitable dans un contexte meurtrier. Ces corps meurtris et mutilés sont régulièrement convoqués pour exprimer ce qui ne pourrait être dit autrement. Ils sont l'expression verbale et esthétique de quelque chose qui anime l'auteur, une revendication politique, un sentiment d'injustice, une volonté de témoigner ou

³⁷ Pour l'anecdote : on trouve exactement la même expression dans le roman de Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre*, lorsque Vera souffre le martyre de la soif.

³⁸ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 126.

³⁹ URRELO Wilmer, *Hablar con los perros*, La Paz: Alfaguara, 2011. p. 406.

l'anamnèse. En fonction ou non de ses orientations extralittéraires, chaque auteur choisit comment traiter la question du corps mort. Guzmán donne le ton dans une comparaison avec la guerre chargée d'antithèses : « parece una feria, la feria de la muerte barata, cuyo entierro no cuesta nada, porque a veces tal entierro no se realiza y quedan los cadáveres insepultos, en posturas macabras de muñecos sucios⁴⁰ ». En jouant sur les oppositions sémantiques comme l'oxymore « muerte barata », l'association de la foire avec la mort alors qu'elle est habituellement liée à des événements populaires plutôt joyeux et enfin la métaphore des poupées sales, l'auteur rend compte d'une forme de banalisation de la mort et donc d'une désensibilisation devant la masse de cadavres. Cette banalisation n'enlève rien à la laideur de la mort, autant chez les Boliviens que chez les Paraguayens.

Ce paradigme de la mort laide souvent désignée, comme nous l'avons vu, par des adjectifs de mouvement désignant la violence de l'attaque et par l'incomplétude, déterminant davantage la conséquence de celle-ci, traverse l'ensemble du corpus par des descriptions de cadavres semblables à celle issue de *Sujnapura* avec : « el tórax hendido y la muñeca trinchada⁴¹ » Les corps sont parfois tellement décharnés que le lecteur peine à savoir s'il s'agit d'un corps encore vivant ou d'un cadavre. Dans « Mi diario de campaña », le narrateur peine à différencier ces corps squelettiques qui rentrent du front avec « sus rostros cadavéricos con ojos que nada tenían de seres vivientes sino de muertos⁴² ». Céspedes cultive ce doute dans « Opiniones de dos descabezados » en donnant la parole à deux êtres hybrides proches de zombies et de morts-vivants.

Face à la question de la mort, la plupart des écrivains coïncident sur le passage à l'anonymat, qu'il soit dû aux ravages des blessures ou à la condition collective d'être mortel. « Mi diario de campaña » commence par les rituels d'inhumation après chaque combat raconté par l'instance narrative intermédiaire, celle qui trouve un journal de bord sur un cadavre, présumé être l'auteur de ces notes et qui les transmet au lecteur sans transformation extérieure aucune :

Algunos presentaban heridas insignificantes que parecía imposible hubiesen ocasionado la muerte; otros estaban con el rostro desfigurado, la cabeza deshecha, sin extremidades, con los intestinos fuera; totalmente destrozados. A estos no los podía identificar las más de las veces. Además, con la última orden de no tener en la línea ningún documento o papel que sirviese de indicio al enemigo, orden que algunos cumplían celosamente, se hacía imposible saber cómo se llamaron aquellos desgraciados, muertos oscuramente, y que aumentaban el número del soldado desconocido, llamados con amarga ironía “los héroes ignorados”.⁴³

Le corps mort s'avère être parfois le support direct de la démonstration idéologique des auteurs. Dans « Indio bruto », la phrase liminaire de la nouvelle annonce l'issue fatale du personnage :

⁴⁰ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 74.

⁴¹ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 154.

⁴² PACHECO Bellot, *op. cit.*, p. 32.

⁴³ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 19.

« Es el apacible morir de una tarde en la campaña del Chaco⁴⁴. » En effet, torturé et confondu par la soif, l'Indien anonyme finit par boire du pétrole qui s'écoule d'un camion. Le restant de la troupe trouve son cadavre :

Al siguiente día encontraron su cadáver en el barro. Horrorizaba verle. Tenía el rostro desencajado, los ojos abiertos; los maxilares herméticamente cerrados; los puños apretados. Así acabó sus días este triste soldado desconocido, que carecía hasta de la placa en la muñeca para su identificación. Su cadáver era una contracción acusadora, un gesto macabro, de protesta contra su Patria y contra los hombres, sus hermanos⁴⁵.

Cet Indien conserve son anonymat et le dénuement le plus total même dans la mort. Le narrateur insiste sur la dimension dramatique, voire pathétique de la fin de son existence à travers l'utilisation de l'adjectif « triste », de l'adverbe « hasta » et des circonstances insolites de son décès en plein milieu d'une guerre moderne. La posture significative du cadavre, la lecture et l'interprétation qu'en fait le narrateur en y voyant une accusation, un geste et une protestation démontre le détournement politique du corps mort de la part de l'auteur. En politisant la mort de cet Indien inconnu, Leytón l'élève au statut de symbole et de martyr sans pour autant ménager son intégrité, en hommage à toutes les victimes innocentes de la guerre et plus globalement des inégalités de la société. En adoptant pourtant le possessif au moment de parler des responsables de la mort de l'Indien, le narrateur invoque la notion de fratricide et va à l'encontre de ce que l'on aurait pu imaginer être un hommage collectif et une commémoration symbolique et immatérielle comme la tombe du soldat inconnu en France. À l'instar de son autre nouvelle « Fusilado » où la victime du protocole militaire fait l'objet d'une considération assez méprisante, « Indio bruto » donne à voir la mort d'un Indien ambivalente, entre commisération détournée et désolidarité.

Dans un registre différent mais tout aussi empathique, le narrateur de *Repete* s'emploie à décrire le triste tableau composé par de nombreux cadavres paraguayens :

El bosque se halla sembrado de cadáveres de soldados paraguayos. Los gusanos les cubren como macabro sudario y el zumbido de las moscas se desgrana en torno como un lúgubre miserere. Pobres soldados sin fisionomía, pobres héroes sin personalidad, muertos en las actitudes más trágicas y espeluznantes, con los torsos mutilados por las granadas, los rostros comidos por las larvas con el uniforme negro de suciedad y de sangre, hinchados, rígidos, grotescos como espantosos payasos... En algunos parajes cayeron por grupos y los cadáveres quedaron unos sobre otros⁴⁶.

En lieu et place de ce qui aurait pu ressembler à un havre de paix végétal, se déroule au sol un immense festin cannibale. Le narrateur semble être partagé entre deux forces qui l'animent, la recherche esthétique et l'influence du naturalisme avec son réalisme à toute épreuve. Cette lutte intérieure transparaît dans l'opposition entre l'effet de réel soutenu par un champ lexical spectaculaire :

⁴⁴ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁵ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁶ LARA Jesús, *Repete*, p. 356.

« macabro », « lúgubre miserere » qui est également un terme médical pour évoquer les occlusions intestinales, la répétition de « pobres », le superlatif « trágicas » et « espeluznantes », « suciedad » et « sangre », « grotescos » et « espantosos » et l'effet poétique soutenu par les triples comparaisons : « sudario », « miserere » et « payasos ». L'impression tragique des corps morts dans leur linceul d'insectes qui apparaît au début, puis qui devient pathétique avec l'oxymore « pobres héroes », prend finalement une tonalité grotesque dans la dernière comparaison. Cette mise en scène paradoxale rend compte de la laideur de la mort quelle que soit la nationalité de l'individu et du gâchis humain en masse et s'intègre bien à la teneur antimilitariste que l'auteur développe dans ses fictions sur la guerre du Chaco. Le narrateur revient à la page suivante sur l'état de décomposition des morts paraguayens et constate les conséquences de l'érosion anthropophage des larves :

se ven cadáveres pilas en pleno proceso de putrefacción. Cuan rápido va a su disolución un organismo aquí. Han pasado apenas dos días, y todas las caras están negras y roídas, iniciando ya sus finales sonrisas macabras. Empiezan a blanquear algunos cráneos. Nadie podría identificar a estos soldados hinchados y tiesos como cadáveres de caballos, ningún cerebro podría reconstruir estos rostros podridos y deshechos⁴⁷.

Alors que ces hommes avaient déjà été dépossédés de leur personnalité dans la première description que le narrateur en avait fait sans pour autant perdre leur condition de soldats, ils perdent dans ce bois et pour toujours leur humanité. En effet, ces corps sans visage et presque arrivés à l'état de squelette ne sauraient désormais être reconnus par « ningún cerebro », ni par l'intelligence la plus élevée.

Dans « El milagro », le narrateur décrit comment sont disposés deux squelettes paraguayens : « En un claro del monte, dos momias de soldados paraguayos, con pedazos del carcomido uniforme azulenco, semienterrados de cara al suelo, yacían en un meditabundo holocausto de esqueletos⁴⁸. » L'on remarque immédiatement la description plus apaisée, plus poétique et moins nerveuse que celle de Jesús Lara. Il cherche davantage à rendre une dignité à ces corps en s'attardant sur la dimension pittoresque et paisible du lieu où ces hommes semblent s'être assoupis pour l'éternité. Le topos de la clairière ou du bosquet revient également ici. Néanmoins, le substantif « momias » et l'association antithétique « meditabundo holocausto » ne trompent pas le lecteur quant à la visée dénonciatrice de l'auteur mais de façon plus universelle que Lara.

Bien que la violence de la guerre ne surgisse dans *Aluvión de fuego* que dans une lettre envoyée par Benavente, un ami du protagoniste Mauricio, et donc avec un double effet de distance, Oscar Cerruto n'échappe pas au besoin de rendre compte de la brutalité démesurée du conflit fratricide. Néanmoins, c'est de façon exceptionnelle que la mise à mort directe ou les corps à corps du front chaquéen ne surgissent dans le récit. Sans jamais exprimer un sentiment de haine envers les

⁴⁷ *Ibid.*, p. 357.

⁴⁸ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 142.

Paraguayens, Cerruto décrit les corps morts dans un mouvement continu à travers la plume de Benavente :

Cuerpos humanos saltan a su lado, y quedan inertes; miembros mutilados, muñones sanguinolentos, cabezas que han sido separadas del tronco por una ráfaga de ametralladora, vuelan nuevamente en el aire al estallido de una granada que abre el vientre de la tierra⁴⁹

La narration, comme la plupart des autres récits, souligne l'incomplétude des cadavres, mais elle ajoute ici une dimension visuelle, presque cinématographique, à travers les secousses et les soulèvements des corps au rythme des déflagrations. La combinaison de chaque verbe et de chaque adjectif donne à voir un échantillon du chaos. Pour autant, il n'y a pas de coupable. L'anonymat volontaire de la mitrailleuse et de la grenade ainsi que des cadavres cherche à mettre l'intégralité des soldats sur le même plan et à tous les traiter comme les victimes d'une guerre inutile.

Dans *El mal natural* la picturalisation de la violence de la mort atteint son paroxysme dans une description de cadavre, qui là aussi, dénote une certaine intermédialité avec les *Désastres de la Guerre* de Goya et en particulier l'estampe n°37 : « Un hombre atravesado de abajo por arriba por un palo afilado en punta de puñal⁵⁰. » Le rythme de la phrase et la consonnance contribuent à donner la sensation d'un martèlement ininterrompu sur le destin de cette victime.

Enfin, il arrive que le mort soit épargné par ces considérations purement physiologiques, voire scientifiques. Au bout de quelques jours d'errance sans eau, le protagoniste de *Prisionero de guerra* décrit à la première personne du pluriel deux corps morts parmi la série de soldats qui commence à souffrir d'insolation :

Dos hombres han muerto a nuestro lado, sin un solo quejido, como animales dulces y tranquilos. Los ojos de uno de ellos están todavía húmedos de lágrimas y sobre sus mejillas sucias de polvo, la huella del cauce de su lloro, hasta la comisura de los labios⁵¹.

Ce passage reflète l'écriture de Guzmán qui détonne par rapport aux autres récits du corpus dans la manière d'aborder le corps mort. En effet, le narrateur ne cherche pas à faire de misérabilisme ou à heurter la sensibilité du lecteur pour le forcer à réagir vis-à-vis de l'événement historique, mais plutôt à souligner la valeur des vies humaines qui se cachent derrière ce drame. Il y a bien une volonté d'animaliser ces deux individus mais pour faire d'eux de simples êtres humains, deux brebis de l'immense troupeau militaire et non pas des corps mutilés et donc réifiés par la violence technologique des armes. Malgré l'horreur de la guerre, même dans la mort et même dans l'épaisse poussière du Chaco, les sentiments humains parviennent à se frayer un chemin.

⁴⁹ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 196.

⁵⁰ MONTAÑO DAZA Carlos, *op. cit.*, p. 34.

⁵¹ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 84.

Dans *Sujnapura* Lanchicu tombe sur un cadavre et pressent qu'il pourrait s'agir du caporal Coca, un ami et un soutien, attesté par le possessif « su cabo Coca⁵² ». L'obscurité est totale et la vue lui fait défaut. C'est pourquoi, pour le reconnaître, il palpe ses affaires et sa cartouchière puis cherche sa plaque mais certains indices ne concordent pas. Lanchicu s'attarde alors sur son visage : « Tiene un lunar negro, prominente en el entrecejo ; los dedos hallan al punto el documento fatal. Es el cabo, el cabo Coca⁵³. » C'est le grain de beauté qui détermine ici l'identité du cadavre. De façon assez exceptionnelle dans tout le corpus, le mort ne voit pas ses traits déformés, ni se voit dépossédé de son identité comme si le respect et l'affection du protagoniste le protégeaient du regard morbide du narrateur. Par ailleurs, si la singularité du caporal Coca est préservée, c'est également une manière de rendre hommage aux héros indigènes silencieux qu'il incarne à travers son comportement et son nom de plante andine culturellement très connotée en Bolivie.

Dans un autre ton, Gonzalo Lema choisit de s'attarder sur le mouvement délicat de la flottaison des cadavres chulupis dans *Los Muertos más puros* et sur le contraste avec l'eau plutôt que sur le corps mort en tant que tel : « Aquellos inocentes muertos volvieron a pasar flotando por el río tempestuoso, de venas gruesas y aguas turbias que cruza en absoluto silencio el sueño de primavera en flor y mariposas amarillas de Heriberto Ocampo⁵⁴. » Cette description ondulante presque gracieuse et qui revient plusieurs fois dans le roman tend à conserver intactes la perfection et l'honorabilité des Chulupis, victimes innocentes de la guerre du Chaco, y compris dans la mort violente. Le lyrisme et la richesse verbale du narrateur se jouent des paradoxes entre la mort, le tumulte en premier lieu de la rivière qui entraîne au loin les cadavres chaqueños et cette même rivière qui termine muette dans l'inconscient printanier d'Heriberto. Le roman, dont le titre même met en exergue l'intégrité des Indiens assassinés, dépeint ce groupe de cadavres et celui de Modesto de façon apaisée et respectueuse : « La enorme lluvia lavó la sangre del cadáver bello de Modesto Apaza. Le suavizó el dolor del rostro, le bañó íntegra la herida y la dejó como fuente de agua para las mariposas amarillas⁵⁵ ». Outre la réitération de l'oxymore « cadáver bello », nous remarquons également la réapparition des papillons jaunes du rêve d'Heriberto, le meurtrier de Modesto, qui se délectent de la plaie de ce dernier. Ces papillons jaunes⁵⁶, qui reviennent régulièrement dans *Los muertos más puros*, dans les autres nouvelles de Gonzalo Lema, y compris le titre même du recueil et qui apparaissent sur

⁵² LARA Jesús, *op. cit.*, p. 149

⁵³ *Ibid.*, p. 149

⁵⁴ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 11.

⁵⁵ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 174.

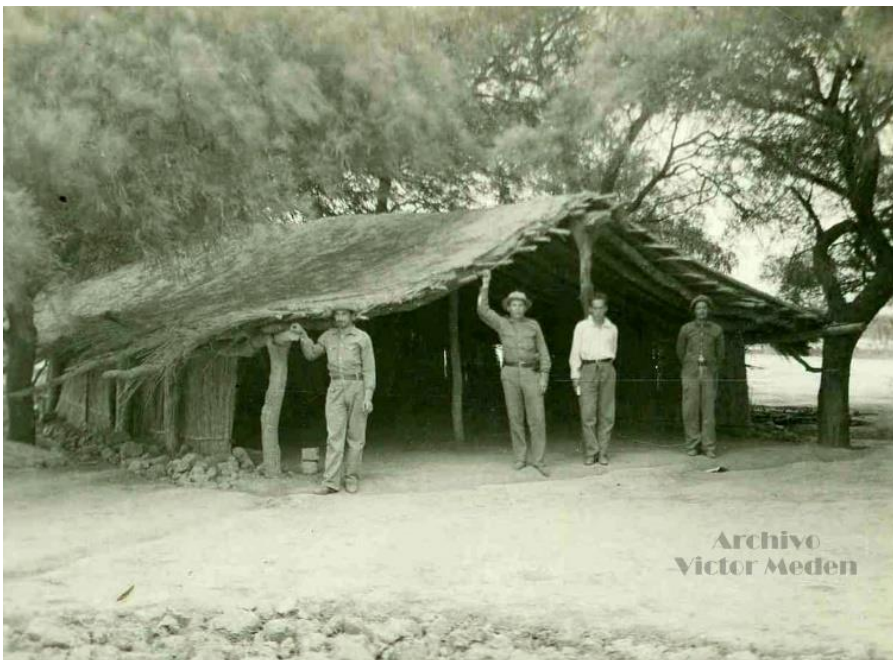
⁵⁶ Les papillons jaunes font partie des motifs les plus représentatifs de l'œuvre de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, dans l'histoire d'amour entre Renata Remedios Buendía et Mauricio Babilonia. C'est l'une des composantes littéraires du réalisme magique dans le roman, inspiration dont Gonzalo Lema ne se réclame pas mais qui se retrouve sensiblement dans certains éléments de son œuvre.

la première de couverture de la nouvelle édition du roman, font partie d'une espèce très répandue dans le Chaco bolivien. Dans le village d'Entre Ríos où se déroule l'action, commune traversée par deux rivières, l'eau et la pluie constituent les deux composantes essentielles de la nature. Leur présence et leur force font d'elles des éléments ambivalents, autant associées à des bienfaits qu'à des malheurs. C'est la pluie qui lave la plaie et le visage de Modesto avec une tendresse presque maternelle et qui, symboliquement, balaie au loin la discorde qui existait depuis sept ans au sein du groupe d'anciens combattants. Et enfin, c'est la rivière qui, sept ans plus tôt, entraîne et entoure comme un linceul les corps des Chulupis dans leur ultime voyage. Ces sept années, chiffre hautement symbolique dans la culture judéo-chrétienne et dans les sciences représentent la fin d'un cycle, la totalité et surtout ici l'achèvement du vieux monde.

1.4. L'hôpital de campagne : un mouvoir ou une salvation ?

Dans un chapitre réservé à l'étude des corps souffrants et à la permanence de la mort, il convient naturellement de s'intéresser à un espace dont la fonction est de soigner ces mêmes corps et de lutter

Figure 4 : (archives Victor Meden) officier et soldats paraguayens devant l'hôpital de campagne du fortin bolivien Conchas



pour leur éviter une issue fatale. L'hôpital de campagne, le lieu de souffrance des soldats et bien souvent leur dernière demeure, n'a, en réalité, pas grand-chose d'un hôpital. Il s'agit surtout d'un espace couvert agrémenté de quelques lits de camps constitués la plupart du temps par des bouts de bois et de la paille trouvés aux alentours. L'hôpital de l'arrière, quant à lui, dispose

d'une véritable infrastructure et de moyens techniques plus importants.

Le personnel de santé, plus ou moins qualifié, doit se contenter du peu de ressources qu'on lui envoie au front, c'est-à-dire, quelques outils, des compresses, des aiguilles et seringues. En temps de guerre, beaucoup de soldats donneraient toute leur richesse pour de la morphine, bien souvent trop rare. Quoiqu'il en soit, malgré sa précarité, l'hôpital de campagne est un passage obligé des acteurs du conflit compte tenu de la violence armée et des maladies qui déciment les rangs des soldats.

La littérature de la guerre du Chaco, immédiate et contemporaine, formes brèves et longues, fait état de la présence de ce lieu dans l'expérience belliqueuse des personnages. En effet, dans les récits réalistes « les thèmes physiologiques ou pathologiques s'imposent de manière quasi obsédante comme figure privilégiée de toutes les déviances, du désordre social, voire de la finitude humaine⁵⁷. » Les auteurs s'emparent donc volontiers de ce topos afin de mettre à nu les afflictions de ces corps-objets. Dans la narration, cet espace conclut les deux romans post guerre dans lesquels il apparaît : *La Laguna H-3* et *Horizontes incendiados*. En effet, dans *Horizontes incendiados*, les deux frères ennemis se retrouvent dans un hôpital de campagne bolivien, gravement blessés et inquiets du sort de leur nation bolivienne et paraguayenne que chacun, par opposition, incarne. C'est également dans ce lieu précaire que José Padilla, en laissant sa place à son frère dans l'avion pour Cochabamba, fermera ses yeux pour la dernière fois. Dans *La Laguna H-3*, au cours de l'avant-dernière scène du roman, Raúl Contreras se retrouve en convalescence dans un hôpital, qui semble être de nature plus organisée et plus équipée qu'un simple hôpital de campagne. Il s'agit néanmoins d'un moment important dans le récit car les retrouvailles avec sa femme ne se déroulent pas comme elle l'avait prévu. C'est dans le regard de l'être aimé que Contreras comprend qu'il n'est plus l'homme qu'elle connaît et que l'expérience traumatisante de la soif dans le Chaco l'a métamorphosé. La raison semblant l'avoir abandonné, ce sera la dernière fois qu'elle le verra vivant puisqu'il se sacrifiera quelques jours plus tard sur le front pour tenter de venir au secours d'un homme dans le « no man's land ». Dans la première partie du roman de Gonzalo Lema *Ahora que es entonces*, le village d'Entre Ríos, stratégiquement situé, abrite un petit hôpital de campagne dans lequel la protagoniste Presbitaria se rendra utile comme infirmière. Au milieu du récit, cet hôpital de misère sera le théâtre de l'histoire d'amour aussi tendre que vouée à l'échec entre Presbitaria et le jeune médecin. Par ailleurs, ce lieu sera l'objet de l'intertextualité avec laquelle joue abondamment Gonzalo Lema dans *Los muertos más puros* donnant ainsi à ses personnages une forme d'autonomie d'une œuvre à l'autre. Le narrateur fait aussi mention de l'indélicatesse des chauffeurs dans les livraisons de soldats blessés : « confundiendo a los que iban a morir hoy con los que iban a morir mañana, o a los palúdicos con los que exhibían la flor de sus tripas entre las manos, y retornaban al frente con la carrocería vacía dando de tumbos⁵⁸ ».

Par ailleurs, ce lieu est aussi l'objet des nouvelles « Llegan cuerpos matasanos », « La carpa de los aislados » et « Delirio », et conclut également « Herido » et « Ricardo Ortega ». Dans la narration, l'espace est clairement identifié et identifiable par le lecteur par ses deux composantes principales, des blessés et du personnel de santé. Dans l'esprit des personnages, sont en lutte plusieurs

⁵⁷ CABANES Jean - Louis, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris : diff. Klincksieck, impr., 1991, p. 12.

⁵⁸ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 39.

représentation car c'est un espace paradoxal, autant associé au malheur qu'à la salvation, autant craint que désiré. En effet, si tant est que le pronostic vital soit positif, arriver à l'hôpital de campagne pour blessure permet d'échapper au front. Néanmoins, la possibilité d'arriver dans un lieu aussi précaire avec de graves mutilations leur fait envisager le pire. C'est pourquoi, pour les personnages soldats, les sentiments autour du lieu même de l'hôpital de campagne se heurtent, voire se superposent, comme dans les nouvelles « Ricardo Ortega » et « Herido ».

D'un côté, dans « Ricardo Ortega », le narrateur-personnage se réveille quelque part après une explosion et ne se réjouit pas de son sort :

Es un dolor insoportable que siento en las piernas.

¿Dónde estoy?

Miro a la derecha. Un gigantesco y destartalado pahuichi. Se escuchan quejas interminables y se siente un fuerte olor a desinfectantes. [...]

El hospital.

Las lágrimas asoman a mis ojos. Todavía no he muerto... todavía no estoy muerto, pienso⁵⁹.

Quand il revient à lui, le personnage prend conscience, à l'aide de ses sens, les uns après les autres, de l'endroit où il se trouve. La misère du lieu le caractérise et suffit pour le faire voir dans le récit. Volontairement, la raison expliquant les larmes du personnage peut provenir autant du fait d'avoir survécu justifié par l'emploi du passé composé que du fait de se rendre compte des risques sanitaires d'un tel lieu, répétant ainsi la phrase au présent. Quelques lignes plus loin, à l'idée d'entamer un séjour prolongé à l'hôpital, le désespoir l'envahit : « Ahora empieza para nosotros el calvario de los hospitales⁶⁰. » Cette formule conclusive de la nouvelle exprimée par le narrateur-personnage anonyme à la première personne du pluriel témoigne à la fois de la triste réalité des hôpitaux boliviens et des conditions d'accueil médiocres des combattants blessés, et à la fois du destin collectif de ces derniers qui ne les évacue d'un enfer que pour les renvoyer dans un autre type de calvaire.

D'un autre côté, dans « Herido », également à la fin du récit, la perspective de passer un temps loin de l'enfer du front remplit le personnage de soulagement. Après l'attaque, le protagoniste blessé se plaint des mauvais traitements réservés à ceux qui ne sont plus aptes à combattre et de l'indifférence général ; du chauffeur de camion qui semble prendre un malin plaisir à rouler à toute allure ; puis de la brutalité des infirmiers ; et enfin du mépris du médecin. La rhétorique utilisée obéit à la même mécanique, le narrateur se sent incompris dans sa condition unique de blessé :

Tenía que ser chofer, insensible porque no conoce la línea ni ha vivido la vida del combatiente. [...] Nos bajan sin ningún cuidado. En retaguardia nadie siente un poco de consideración para los heridos. [...] un médico introduce gasas en la herida con un largo estilete. Allí no se conoce la anestesia ni el dolor importa a nadie. [...] La gasa se ha prendido a la herida y la arrancan de un tirón. Dios mío ¡qué

⁵⁹ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 108.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 110.

dolor! Como se ve que jamás han sido heridos, que no conocen el dolor que causa una herida⁶¹.

L'on remarque ici la répétition des formules négatives et définitives au sujet des actions qui sont produites à son égard : « no », « ningún », « nadie » et « jamás ». Par ce biais, il oppose le monde des civils et celui des soldats, dont la condition dramatique, pour le narrateur, sera toujours incomprise. Par ailleurs, il s'agit d'un récit ordinaire, celui d'un soldat quelconque qui n'aspire pas à être un héros et qui en a assez de la douleur. Dans les dernières lignes de la nouvelle, le lecteur saisit la raison de l'exagération du personnage. Lorsque le médecin lui annonce qu'il va être envoyé dans un hôpital de l'arrière, il lui pardonne tous ses maux, le considère finalement comme son bienfaiteur, et dans sa joie extrême, il bénit même celui qui lui a tiré dessus : « es una verdadera bendición, y también ¡bendito el hombre que me hirió! [...] Para mí es el fin, el reposo⁶². » L'hôpital de campagne, cet entre-deux où le destin des soldats ne leur appartient plus, apparaît donc comme un espace qui peut s'avérer salvateur, où la gravité de la blessure offre l'opportunité d'échapper au front.

En plus d'être un espace dévoilé à la marge de la diégèse et en périphérie du conflit, l'hôpital de campagne n'est investi par les personnages que de manière transitoire. En effet, il s'agit presque d'un non-lieu placé hors système et où le temps se suspend. L'on pourrait également parler d'un entre-deux permanent entre deux topos ou deux entités pleinement identifiés : entre le front et l'arrière ; entre les compagnons d'arme et les membres de la famille ; ou encore entre la vie (le sentiment d'exister comme individu) et la mort.

En arrivant dans ce lieu, le blessé laisse derrière lui ses camarades de circonstances sans pour autant atteindre un environnement familial, ni en ayant la moindre idée de quand il retrouvera son foyer. De fait, dans cet espace précaire, ce dernier perd encore un peu plus son individualité en n'étant qu'un numéro sur la liste selon le degré de gravité de sa blessure. Le personnel médical qui rafistole plus qu'il ne soigne, ne peut se permettre de s'attarder sur l'homme tapi au fond de ce corps meurtri.

La nouvelle « Llegan cuerpos matasanos » de Fransisco Bueno Ayala publiée en 2017 dans l'anthologie sur la guerre du Chaco intitulée *Sed y sangre* vient compléter ce que nous considérons comme une grande lacune de la littérature post guerre, celle du point de vue du personnel soignant. Hormis quelques lignes portant sur une scène de jeux de cartes dans la cantine, la nouvelle prend la forme d'un huis clos, renforçant ainsi l'impression de solitude du médecin et la tension du récit. Le médecin Alejandro Fraga, surnommé ironiquement « Matasanos » préalablement considéré dans ce travail sous l'angle de son sacrifice héroïque, se noie dans l'alcool et les jeux de dés entre chaque nouvel arrivage de blessés. En effet, sa représentation idéale du métier et sa vocation du début de carrière se heurtent brutalement avec la réalité violente des conflits meurtriers. Tout ce qui l'entoure

⁶¹ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 176.

⁶² *Ibid.*, p. 177.

semble n'être qu'une fumisterie. Sa condition même de médecin se voit remise en cause engendrant chez son ami l'officier Roña l'idée de le surnommer « Matasanos ». La désillusion ne se produit pas uniquement autour de sa fonction de médecin mais également sur le plan matériel. La réalité déçoit le narrateur à tous les niveaux, même le plus trivial : « debo dejar mi vaso, si es que puede llamarse vaso, en la mesa improvisada⁶³ ». Le « mal llamado hospital de campaña⁶⁴ » se réduit à « cuatro postes que sujetan una lona donde algunos debemos atender a nuestros “pacientes”⁶⁵ » situé dans ce qui est appelé fortin par des gradés mais qui n'est rien d'autre qu'une « mole horrible⁶⁶ » et une « pequeña porción del infierno en un hueco de piedra y mugre llamado Magariños⁶⁷ ». Quant aux patients, dont l'essence semble être remise en question par l'utilisation de guillemets dans la nouvelle, ils s'assujettissent, perdent leur individualité et sont contraints à l'animalisation, voire la réification. La phrase répétée comme une litanie par le soldat de garde et reprise dans le titre les réduisent à des corps pour « referirse a quienes alguna vez se enlistaron para defender a la patria⁶⁸ ». En raison de l'état des corps qui arrivent du front, le personnage-narrateur se voit remis en cause dans sa pratique professionnelle car les soigner « requiere más el trabajo de carnicero que el de un médico⁶⁹. » La guerre exige une métamorphose transversale de la part de tous les acteurs du conflit afin de pouvoir obéir à sa logique irrationnelle. Le protagoniste consent à cet oubli de soi s'il peut s'aider de l'alcool pour « olvidar que me enlisté para salvar vidas y no solo coser hombres casi muertos, para que puedan seguir disparando hasta morir definitivamente⁷⁰. » Il n'existe plus qu'à travers sa nouvelle fonction de « Matasanos », mais la formule anaphorique induit que la métamorphose n'est pas encore définitive : « Pues aunque yo, el Matasanos, nací con el nombre de Alejandro Fraga, casi, casi ya he olvidado aquel nombre; y aunque estudié para salvar vidas, casi, casi maldigo aquella vocación⁷¹ ». En effet, il n'arrive à refouler son véritable engagement que lorsqu'il est sous l'emprise de l'alcool, créant ainsi une forme de dissociation de la personnalité. Celle qui travaille sous la mécanique de l'urgence, machinalement, bien que son imagination continue d'espérer l'impossible : « Corto, coso y amputo toda la tarde y gran parte de la noche, mientras fantaseo con un mundo idílico donde los que pasaron por mi mesa de operaciones no vuelven a ella⁷² ». Et l'autre, en revanche, plus lucide, qui surgit entre les vapeurs d'alcool, culpabilise et se sent impuissante : « el ser racional y estúpidamente

⁶³ BUENO AYALA Fancisco, *op. cit.*, p. 160.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 163.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 159.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 159.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 160.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁰ BUENO AYALA Fancisco, *op. cit.*, p. 160.

⁷¹ *Ibid.*, p. 159.

⁷² *Ibid.*, p. 161.

humanitario, antagonista del carnicero que cosía y cercenaba miembros medio borracho. » À travers un procédé d'enchâssement, l'auteur dote le narrateur d'un savoir scientifique absolu, de rigueur avec sa fonction de médecin pour ainsi lui permettre de s'emparer de signes cliniques et d'un vocabulaire technique. En effet :

Tantôt, l'écrivain cherche à créer l'illusion d'un parler vrai – le langage des médecins, le discours du narrateur clinicien s'apparente à un idiolecte-, tantôt elle suscite l'impression que les symptômes produits par la fiction reposent sur une connaissance authentique, sur une perception véridique des corps souffrants⁷³.

C'est particulièrement le cas dans un passage de *Prisionero de guerra* lorsque le narrateur mentionne les « granos purulentos y costras de tejidos muertos, blenorragicos crónicos [...] disintéricos, tuberculosos, adeníticos y atercianados [...] flemosidades con pus en que hierven los bacilos “acido-resistentes”⁷⁴ ».

À la fin de la nouvelle « Llegan cuerpos, Matasanos », lorsque les Paraguayens attaquent le fortin, le médecin se sacrifie en couvrant une grenade de son corps pour sauver, une fois de plus, son ami Roña :

Ese mismo hombre racional de ciencia que habitaba en mi interior, aquel ser soñador que esperaba salvar vidas en lugar de remendarlas, cubrió con su cuerpo la granada sin pensarlo, olvidando que solo sabía cómo quitarle las esquirlas a un cuerpo averiado, y se sorprendió de lo poco que duele el morir, quizá porque comprendió –porque comprendimos–, en el mismo instante que la munición estallaba, cómo nuestro amigo se escabullía en medio de aquel caos, con un “Gracias Matasanos” en los labios, hacia una libertad comprada con nuestro sacrificio⁷⁵.

Après avoir mentionné son être rationnel comme une tierce personne, le narrateur passe finalement de la troisième personne du singulier à la première personne du pluriel comme si, face à la mort, il assumait finalement la complexité, la contradiction et la finitude de son individualité ainsi que le sort que son surnom lui destinait puisqu'il se tue, lui bien portant. Cette nouvelle témoigne de la permanence à travers les décennies de la volonté de dénoncer les conséquences humaines de la guerre du Chaco à travers un lieu périphérique comme l'hôpital de campagne et le regard médical. À priori extérieur aux vicissitudes des combattants, le point de vue du médecin démontre ainsi son statut de témoin privilégié, voire d'acteur du conflit et ses dilemmes.

Pour terminer l'étude des représentations de l'hôpital de campagne dans la littérature de guerre du Chaco, tant post guerre que contemporaine, il convient de s'intéresser au point de vue du personnage victime qui connaît véritablement les enjeux d'un tel lieu. De fait, les nouvelles « Herido » ou « Ricardo Ortega » optent plutôt pour une ellipse volontaire et suggestive à la fin du récit. « La carpa de los aislados » choisit donc le point de vue de Telmo Terrazas, un personnage à la

⁷³ CABANES Jean - Louis, *op. cit.*, p. 243.

⁷⁴ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 213.

⁷⁵ BUENO AYALA Fancisco, *op. cit.*, p. 163.

marge dans un lieu tout aussi marginal, celui d'un espace couvert réservé aux maladies contagieuses. C'est-à-dire, alors même que l'hôpital de fortune se trouve être un lieu périphérique, le récit opte pour un espace encore plus isolé : « La Carpa de los Aislados » estaba perdida dentro del monte⁷⁶. » comme une figuration spatiale d'un récit enchâssé. De surcroît, il s'agit de la nouvelle qui conclut le recueil, à la manière d'une poupée russe de la marginalité.

Telmo Terrazas arrive donc du front dans un hôpital de campagne et doit être éloigné en raison de sa contagiosité. Son état est grave mais pas dramatique. Des malades occupent tout l'espace de la tente où le malheur semble avoir éteint la moindre étincelle de vie : « Todos escuálidos; no hablaban; no reían: la alegría de la vida había huido muy lejos de aquel paraje. Era la carpa del dolor, de las angustias, del miedo, de las agonías..., la antesala de la muerte⁷⁷. » Démarre ainsi l'interminable supplice du jeune homme dans l'ancre de la mort. Telmo s'interroge sur la valeur de son existence : « ¿Era unapestado? ¿Un desecho de la humanidad que merecía ser sepultado vivo⁷⁸? » La focalisation interne endosse pleinement le point de vue du personnage et sa vision de la mort, de la vie et de l'amour qui évoluent au gré des modulations de son état physiologique. La nuit, pour peu que les bombardements aient cessé, les blessés tentent de récupérer un peu de leur fatigue. Mais il faut alors se battre contre soi-même, contre ses idées noires, surtout lorsque les râles des mourants brisent le silence de la nuit :

Allí comenzó la agonía del hombre. El estertor, primero...; después un hipo... Estertor e hipo, hipo y estertor.

¡Ah, esto era horrible, horrible! Terrazas se tapaba los oídos y aun así parecía percibir la angustia del hombre que con tanta dificultad empezaba a desprenderse de la vida, lenta, dolorosa, irremediamente⁷⁹!

La mort arrive à grand pas, annoncée par ses manifestations bruyantes et cadencés et illustrées par le chiasme puis la gradation. Le moral du personnage aussi fragile qu'une flamme vacille régulièrement, il remonte quand le soleil se lève puis retombe au plus bas la nuit. La mort ne va pourtant pas assez vite pour certains et le martyr des uns devient le martyr des autres : « El moribundo era un ser insensible ya que agonizaba, en tanto que él, agonizaba en vida: las torturas de su alma en aquella noche de la muerte, eran más crueles que la agonía⁸⁰. »

Ce lieu rassemble ce qui semble être un concentré des souffrances des hommes, un endroit que la joie et la vie semblent avoir abandonné : « aquello era peor que el infierno⁸¹. » Arriver à la tente de

⁷⁶ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 195.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 195.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 203.

⁷⁹ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 206.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 208.

⁸¹ *Ibid.*, p. 208.

Telmo s'avère être un aller sans retour. Le discours naturaliste qui veut que le milieu influence l'individu conditionne cette issue fatale et irrémédiable comme c'est le cas, en plus de tous les autres, d'un blessé paraguayen qui arrive amputé et malade : « ¡Pobre « pila » herido, mutilado y enfermo! Su caso era perdido. Por eso había sido trasladado a la sala de espera de la muerte, a la “Carpa de los Aislados”⁸². »

Dans ce temple de la douleur, la dysenterie règne et avec elle, la décomposition progressive des corps. Aux antipodes des discours éclatants, héroïques et glorieux des généraux, ces individus voient leur identité humiliée et dégradée mais la douleur extrême ne fait plus de cas de la pudeur :

Un disentérico se levantó en aquel momento, sin pantalones, enseñando la desnudez de su cuerpo escuálido, ya muerto a las sensaciones humanas; dio dos pasos tambaleantes, cogió el bacín de la cama contigua, y, a la vista de todos, trabajó su evacuación angustiante⁸³.

Les corps décharnés perdent leurs caractéristiques humaines : « Presentaba el aspecto de un monstruo: cabeza gigantesca; pelo desgreñado, crecido y mugriento; ojos desencajados, bañados en sangre; dientes prominentes y envueltos en sarro⁸⁴. » Avec le souci du détail, à l'instar d'un observateur prenant minutieusement des notes, le narrateur n'épargne pas le lecteur dans les descriptions aussi physiologiques que morbides. Ainsi, l'auteur Raul Leytón donne à voir, de l'intérieur et non pas comme un simple spectateur, la déchéance de ce personnage blessé et à travers lui, la déliquescence des victimes de la guerre. Il met en récit la perte progressive de leur humanité, provoquée par une guerre technologique et dont les seuls responsables sont les hauts dirigeants. Le discours critique aussi indirect que violent instrumentalise l'espace militaire précis qu'est l'hôpital de campagne : « Esa era la guerra : dolor y miseria, agonía, podredumbre, en los hospitales ...⁸⁵ » Par ailleurs, afin de donner plus de profondeur au drame qui se joue sous cette tente, le narrateur intègre une forme de contraste émotionnel, un paradoxe qui prend la forme d'un début d'idylle amoureuse entre Willca et la jeune infirmière qui s'occupe de Telmo. Ce miroir utopique permet de renforcer l'impression de chaos en renvoyant l'image de ce que ces corps délabrés ne connaîtront plus jamais. L'auteur choisit donc de centrer son récit sur un espace à la marge du conflit, avec ses reflux, ses invisibles et ses rejetés. Ce sont des représentations qui, d'ordinaire, ne sont ni romanesques, ni matières à récit journalistique. De façon profondément engagée, ils exhortent les autorités à regarder ce qu'elles ont provoqué et ce qu'elles ne veulent pas voir.

Également narrée depuis le point de vue d'un narrateur-personnage blessé sous la tente d'un hôpital de campagne et comme un huis clos, la nouvelle « Delirio », publiée en 1936 au sein d'un

⁸² *Ibid.*, p. 212.

⁸³ *Ibid.*, p. 217.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 233.

⁸⁵ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 221.

ensemble de récits miscellanéens autour de la guerre, s'approche très fortement des choix narratifs et symboliques de « La carpa de los aislados ». Après avoir rêvé qu'il a été enterré vivant, le protagoniste végète sur un lit de paille et fait part de ce qu'il observe autour de lui. Les corps dégradés qui l'entourent perdent leurs caractéristiques humaines et ne se manifestent que par des râles et des gémissements : « bultos que se mueven. [...] En la noche la carpa se puebla de suspiros y quejas⁸⁶ ». Tous les matins, les infirmiers ramassent le cadavre de celui qui s'est éteint dans la nuit pour l'enterrer, comme une forme de danse macabre et ritualisée qui se répète inlassablement : « Entran cuatro hombres y se llevan ese cadáver. [...] Se lo llevan también. Aún puedo ver el cortejo fúnebre de aquellos cuatro hombres [...] los cuatro verdugos se lo llevan⁸⁷ ». Systématiquement, le protagoniste remarque le point commun de ces trois cadavres, c'est-à-dire, la couleur jaune des pieds. Dans la littérature naturaliste dont se réclame ici l'auteur Armando Montenegro, les représentations précises des teintes de la chair illustrent la volonté d'emprunter un discours pathologique et physiologique pour des personnages de fiction. En effet, le jaune s'associe souvent avec la bile et de graves maladies contagieuses. La nouvelle se conclut quand le narrateur-personnage se rend compte de la couleur de ses pieds, surpris et terrorisé en raison de ce que cela signifie pour lui : « En el camino me veo los pies. ¡Están amarillos! » La chute est elliptique mais la démonstration presque scientifique et expérimentale découlant de la mort des blessés après avoir eu les pieds jaunes suffit pour faire comprendre au lecteur et au personnage le triste destin qui attend le dernier dans cet hôpital de campagne, un véritable mouvoir.

L'exhaustivité nous astreint à mentionner le propos liminaire de la nouvelle « Seis muertos en campaña » de Céspedes ainsi que le dernier chapitre du roman *Prisionero de guerra*. La condition de prisonnier des deux personnages conduit le contexte de narration à se dérouler dans un hôpital d'Assomption au Paraguay presque aussi misérables que les hôpitaux de campagne, là où ceux qui observent les protagonistes « Son ojos de mudos, de torturados, de paralíticos, de resucitados⁸⁸. » Dans le premier cas, c'est dans ce lieu que l'auteur fictif rédige le récit, formé par la nouvelle, avant d'y mourir. Dans le deuxième cas, après avoir cru perdre la raison au cours des longs mois de son séjour à l'hôpital, le personnage de *Prisionero de guerra* fait partie d'une vague de blessés rapatriés.

Citons également à titre d'exemples deux extraits de deux récits post guerre appartenant à notre corpus secondaire, se déroulant dans un hôpital de campagne, qui frappent par leur traitement ultra réaliste et leur usage excessif d'un champ lexical physiologique, trivial et cru :

Un olor acre a drogas, a pus, a orines. Miro a todos lados. Sobre ramas unidas en el suelo, sobre montones de paja los heridos se arraciman, gimen, defecan, vomitan en arcadas interminables, que los

⁸⁶ MONTENEGRO Armando, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁸ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 103.

descoyuntan. Algunos mueven la cabeza como péndulos. Otros parecen demasiado chicos, les faltan los dos muslos. Son troncos llenos de vendas. Otros en cuclillas, serios, tristes, flacos, parecen charqui sudando. La paja se pudre con el sudor y los orines y se apelocona, negruzca, con los vómitos y los excrementos⁸⁹.

Mientras los sanitarios vendan los miembros tumefactos, los camilleros siguen llevando al puesto sanitario nuevos heridos vomitados por las trincheras: uno llega con ambas piernas voladas por una granada, a otro le cuelga un brazo como pingajo inútil, a otro el stocke le ha volado una oreja y abierto una amplia herida en la cara, otro llega quejándose lamentablemente y llenando los corazones con sus quejidos, una granada, con una amplia cuchillada, le había abierto el vientre y le cuelgan las entrañas, palpitantes, misteriosas; sobre un cajón, tendido de bruces, un pobre muchacho masca la carpa para ahora los gritos que le arranca la herida de una bala que había entrado por el tórax y chocando con el omoplato había florecido en un boquete horrendo por donde, al respirar, la sangre le sale a borbotones; más allá muere, silencioso, un cabo al que un granada le abrió la cabeza e hizo saltar el encéfalo ; y más allá todavía, un soldado al que le cuelga una pierna rota, ve correr el torrente de sangre que emana del sexo desgajado⁹⁰...

Les rangées de corps mourants, tous les uns plus macabres que les autres, exhibant leurs entrailles à la vue de tous, marquent à jamais les témoins de ce genre de scènes. Le tri des blessés au moment des arrivages massifs, par sa force émotionnelle, est sujet à la représentation, tant littéraire que picturale. Tous les extraits cités ci-dessus rappellent les dessins de Cecilio Guzmán de Rojas qui cherchent, lui aussi mais depuis un autre media, à exprimer la souffrance de la guerre du Chaco de façon pérenne et universelle. Voici les deux aquarelles illustrant l'agonie des soldats blessés dans les hôpitaux de campagne :

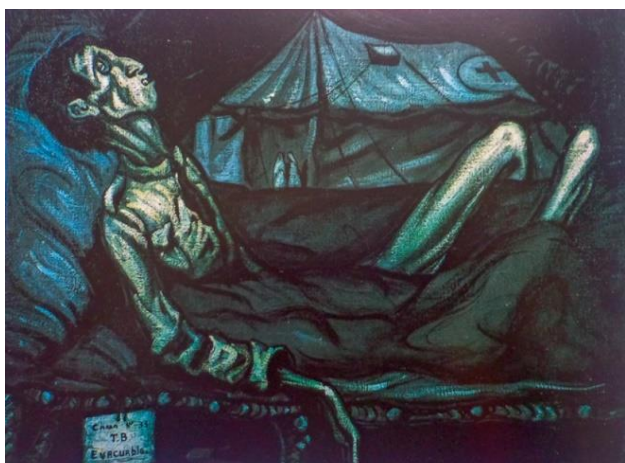


Tableau 1: Cama 33 T.B Evacuable



Tableau 2: Tetánico

Enfin, que l'hôpital de campagne soit représenté à la marge du récit, ou comme un espace périphérique de la zone de guerre, son importance dans la littérature du Chaco démontre une volonté de faire la lumière sur les déchets humains que la guerre produit, c'est-à-dire, des hommes brisés, désormais dans l'incapacité d'incarner la seule fonction que l'État ait bien voulu leur laisser, celle de

⁸⁹ TORO RAMALLO Luis, op. cit., p. 148.

⁹⁰ RODRIGO Saturnino, *Fue la sed*, p. 81.

se battre dans son intérêt. Derrière les choix esthétiques des auteurs se mêlent trois perspectives idéologiques :

- Celle de donner à voir la laideur, l'obscénité, la difformité, voire la monstruosité propre au projet esthétique des naturalistes
- Celle d'exposer les comportements humains ordinaires face à la souffrance, les marges du conflit et ses facettes moins glorieuses, argument dont se prévalent les antimilitaristes
- Celle qui révèle les héros silencieux et qui s'inscrit dans une pensée davantage politique portée par les théories socialistes et indigénistes

1.5. La littérature contemporaine et la (dé)mystification des corps

Avant de revenir plus loin par une étude du motif le plus représenté dans la littérature de la guerre du Chaco, c'est-à-dire celui de la souffrance physique et psychologique liée à la torture de la soif, procédons à un petit détour hors des récits réalistes. Bien que la représentation du corps souffrant vu depuis l'observation de ses vicissitudes physiologiques soit une spécificité de la littérature immédiate, elle est pourtant loin d'être évacuée des récits contemporains, qu'il s'agisse de nouvelles ou de romans. En effet,

Les apports de la psychanalyse, de l'anthropologie, mais aussi de l'existentialisme ou de la sociologie, tout comme la succession des conflits mondiaux, la révolution sexuelle, l'ère du tout numérique ou les prises de conscience écologique ont bouleversé les représentations, les perceptions et la lecture du corps. [...] La littérature contemporaine a dès lors redoublé l'intérêt qu'elle porte de longue date à cet espace de création⁹¹.

Cette dernière cherche à se défaire des normes esthétiques et narratologiques du réalisme, du costumbrisme et du régionalisme, encore très présents dans le panorama littéraire de la première moitié du XX^e siècle, pour abandonner principalement le souci de la vraisemblance dans le pacte de lecture. Pour dire différemment la violence du conflit, Wilmer Urrelo et Hugo Revollo choisissent de flirter avec la littérature fantastique, ou du moins l'irrationnel, l'inexplicable, voire l'indicible. L'écriture contemporaine opte pour un appareil diégétique plus sombre, plus malaisant et qui explorent davantage des zones d'ombre de notre humanité et des interdits. Wilmer Urrelo, en particulier, s'attache à faire sauter autant les verrous de la création que les verrous idéologiques de la société bolivienne. Il s'aventure sur des sujets brûlants, voire tabous, comme la sexualité homosexuelle, le terrorisme, la corruption, le handicap ou l'anthropophagie. Il brise le plafond de verre de la narration linéaire et chronologique, celui des personnages univoques faits d'une seule pièce et des thèmes politiquement corrects. Sur le plan esthétique, il ne s'agit pas du premier auteur bolivien à innover, mais c'est le premier romancier à s'affranchir d'autant de paramètres à la fois.

⁹¹ CROHAS COMMANS Julie, *op. cit.*

Les représentations du corps dans la nouvelle « Mordic » et le roman *Hablar con los perros* sont plus de l'ordre du symbolique que du testimonial mais font néanmoins preuve d'un esprit critique vis-à-vis de la guerre et de la politique. Les personnages de ces œuvres vivent la guerre dans leur chair à travers deux pratiques profanes, le vampirisme dans le cas de la nouvelle et l'anthropophagie dans celui du roman.

D'un point de vue terminologique, il convient de noter la différence subjective entre le synonyme de l'anthropophagie si l'on parle d'êtres humains, le cannibalisme. Dans l'imaginaire collectif, cette dernière fait référence à des pratiques sauvages oubliées et la barbarie sans limite de certains peuples primitifs. Pourtant, selon le dictionnaire le premier serait un « comportement qui consiste à ingérer de la chair humaine⁹² » et le deuxième « Action ou habitude pour les hommes ou les animaux de manger des êtres de leur propre espèce. (Chez les insectes, les araignées et les scorpions, le cannibalisme de la femelle dévorant le mâle à la suite de l'accouplement est fréquent.)⁹³ » L'on remarque donc l'association au règne animal dans le deuxième cas qui accentue les connotations barbares du terme « cannibalisme ». Dans les sociétés ancestrales, cette pratique pouvait être soit alimentaire, religieuse, judiciaire ou guerrière. Dans ce dernier cas, elle avait souvent lieu après un conflit, en effet, manger l'ennemi vaincu permettait de prendre sa force vitale⁹⁴. Dans d'autres cas, il s'agissait de manger des criminels et ainsi les priver d'une vie dans l'au-delà et d'ancêtres. À l'inverse, l'endocannibalisme consistait à manger ses pairs pour les faire vivre à jamais dans le corps des vivants⁹⁵.

Il y a donc toujours l'idée d'une transmission d'une force invisible et d'une énergie autre. La création littéraire a cette chance de pouvoir jouir des transgressions sous couvert de la fiction. À l'origine, l'idée de Wilmer Urrelo consistait à dérouler son roman autour d'une hypothèse⁹⁶ : lors du célèbre siège du fortin bolivien Boquerón pendant la guerre du Chaco, afin de survivre, pourquoi les soldats faméliques n'auraient-ils pas mangé autre chose que de la viande animale ? Dans *Hablar con los perros*, le conflit se présente comme l'origine du mal et comme toile de fond historique. Mais en réalité, autour de la guerre s'articule une multitude de récits à des niveaux diégétiques et temporels radicalement différents et où, successivement, les personnages racontent ou sont racontés et pas toujours par le même individu. Le fil narratif n'a donc ni début, ni fin puisque tous les récits démarrent en parallèle. La quête principale est celle d'une jeune femme muette appelée Alicia qui doit retrouver

⁹² <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/anthropophagie/3913>

⁹³ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cannibalisme/12746>

⁹⁴ BORDIER A, « L'anthropophagie », In: *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, III^e Série. Tome 11, 1888, p. 68.

⁹⁵ GODELIER Maurice, et PANOFF Michel, *Le corps humain : conçu, supplicié, possédé, cannibalisé*, CNRS éd., 2009, p. 385.

⁹⁶ Exposée lors de l'entretien personnel mené en juin 2021.

un individu mystérieux surnommé Papá. Cependant, plusieurs micro-histoires, normalement secondaires mais occupant un espace équivalent dans l'espace diégétique se structurent tout autour : celle du policier Vallejo, de son équipe criminelle de kidnappeurs et de sa compagne Nancy qui s'enfuira, de l'expérience de combattant de Valentín Soriano le grand-père d'Alicia, raconté à son fils Julián, la vie d'Ananías Paredes qui deviendra « Papá » le jour où il découvre la chair humaine et la jeunesse du Perro Loco profondément amoureux d'Alicia et qui fera tout pour l'aider dans sa quête.

Tout au long du récit, le narrateur distille des indices à propos du grand secret du roman : l'existence d'un groupe clandestin dirigé par Papá qui se nourrit de chair humaine à des fréquences de plus en plus élevées depuis ce jour où, Valentin Soriano accompagné de ce dernier, la goûte pour la première fois en septembre 1932 : « ¿Que él había conocido a quién en el cerco a Boquerón ? ¿Y que ese quien le había enseñado a comer que⁹⁷? » Toujours flou, le concept de cette viande inconnue revient systématiquement associé à l'idée d'un parcours personnel douloureux. C'est-à-dire que pour accéder à ce que le narrateur présente comme un privilège, l'individu doit avoir connu une enfance difficile puis des expériences de vie traumatisantes : « gracias a ese daño que me hicieron pude descubrir la carne⁹⁸ ». Et elle change drastiquement la personnalité : « pero la carne, señorita, después de comer uno ya no es igual. se vuelve distinto. si antes pensaba blanco luego ese pensamiento se vuelve negro⁹⁹. » L'anthropophagie semble ainsi liée à une crise d'identité des personnages et une aliénation de leur humanité¹⁰⁰. En effet, chaque membre de ce groupe vit dans un foyer malheureux mais connaît surtout le plus grand malheur qui soit dans le roman : une désillusion sentimentale. Le détail de la première fois parvient au lecteur de façon fragmentaire, d'abord à travers le procédé du journal trouvé :

Le cuentas lo de la libreta escondida, la foto de tu abuelo, las cartas dirigidas a esa Julia que no sabias quién era, el hombre al que tu abuelo se refería, Ananías Paredes era su nombre, y las cosas que contaba de él: eso que le había enseñado en la guerra y que no era otra que comer carne humana, todo durante el cerco al fortín Boquerón¹⁰¹

Puis, de retour en 1932, la veille de la fin du siège, Ananías tue par accident un soldat affamé et les deux hommes font un choix qui sera définitif: « en ese momento todo lo que somos ahora estaba a punto de nacer¹⁰² » et alors « vamos a comer ahora. después cortes sobre el cuerpo. boca abierta. gritos. más cortes. mascar¹⁰³. » Il s'agit ici d'arriver aux limites de la représentation d'un acte

⁹⁷ URRELO Wilmer, *op. cit.*, p. 22.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁹ URRELO Wilmer, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁰ DURAND Delphine, *L'anthropophagie mystique dans l'art et la littérature fin-de-siècle : signe annonciateur d'une apocalypse*, Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, 2015, p. 36.

¹⁰¹ URRELO Wilmer, *op. cit.*, p. 62.

¹⁰² *Ibid.*, p. 248.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 249.

monstrueux et pour lequel prennent le relais les formes elliptiques de ces quatre phrases composées d'un ou deux mots. Le corps du texte aussi semble souffrir de mutilations. L'absence de sujet et de compléments symbolise la violation de l'interdit lié à la chair humaine et au sang¹⁰⁴. Lors des conversations entre Papá et Alicia, qui ressemblent souvent à des monologues, les majuscules disparaissent, attestant de l'intime relation entre la graphie et le récit qui la porte ainsi que la transgression des normes qui régissent une phrase et qui symbolise la violation de l'interdit cannibale.

Au fur et à mesure que le récit avance, le lecteur découvre l'implication de plus en plus de personnages atypiques dans ce groupuscule anthropophage. L'organisation se complexifie autant qu'elle se perfectionne. Pendant des années, ils choisissent des victimes pauvres ou faibles dont l'absence soudaine se fera à peine remarquer ou pour laquelle la police ne prend pas la peine d'entreprendre des recherches. Souvent sous le forme de prétérition, le narrateur-Papá répète inlassablement à Alicia : « la carne de los débiles como la de ese muchacho es necesaria para nosotros¹⁰⁵ » ou « Ya sabe, señorita: la carne del débil nos hace fuertes¹⁰⁶. » Ananías Paredes, rejeté par sa famille et marginalisé par la société, choisit donc comme victimes des marginaux qui lui ressemblent. Puis, il décide de s'en prendre à ceux qu'il estime responsables de la dégradation générale de la société et indirectement de leur situation personnelle qui prend racine pendant la guerre. Au cours des années qui suivent la guerre du Chaco, il leur est difficile de trouver des victimes sans réveiller les soupçons compte tenu de la disparition d'une grande partie des jeunes Boliviens :

todo el tiempo extrañando la carne humana. viendo los amaneceres. la cabeza ya despejada de antiguas ideas de muerte. añorando comer. y que la carne me gane, que me nuble la vista. añorando sentir lo mismo que ese 28 de septiembre de 1932¹⁰⁷.

La violence du conflit symbolisée par cette profanation du corps d'autrui reste à jamais enfouie quelque part dans Papá et Valentín Soriano. Désormais la faim de chair humaine, à l'instar des pulsions animales que la guerre autorise, ne les quitte plus et devient permanente. Enfin, le point d'orgue du roman se produit lorsque le lecteur réunit tous les indices disséminés jusque-là dans le récit et qui, séparés les uns des autres semblaient impossibles. En effet, la clef interprétative de *Hablar con los perros* se trouve dans la démystification systématique de tous les paramètres : idéologiques, psychologiques, politiques et littéraires. Aucun personnage n'est alors radicalement mauvais ou foncièrement bon, à des degrés différents. Les criminels laissent entrevoir leur part d'humanité et les autres leur part d'animalité. Le bien et le mal sont toujours intrinsèquement liés. Alicia, celle qui semblait intègre et dépourvue de vices en raison de son enfance désastreuse et de sa mutité qui faisait

¹⁰⁴ DURAND Delphine, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁵ URRELO Wilmer, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 166.

¹⁰⁷ URRELO Wilmer, *op. cit.*, p. 331.

d'elle un être ingénu, se révèle être la pire de tous en prenant la tête du groupuscule comme l'avait déterminé Papá. La fin du récit qui concorde avec son intronisation dévoile le tableau final, celui du meurtre du jeune homme éperdument amoureux d'Alicia dans le but de lui faire manger sa chair. Comme s'il s'agissait de consommer et d'absorber dans son être la seule trace qui restait de sa vie antérieure et la preuve de ce qu'ils considèrent comme une faiblesse sentimentale : « como supe que el Perro Loco era el indicado para usted? ¿Es decir un imbécil? No sé, solo lo adiviné, di en el blanco. Hice una apuesta y ya ves que no me equivoqué¹⁰⁸. » Le choix des verbes laisse jusqu'au bout le doute chez le lecteur mais à la fin du roman Vallejo arrive et assiste à la scène : « contempla el cuerpo ya inerte del perro Loco, muertísimo¹⁰⁹ », et pensant plus tard à Alicia donne ainsi de façon elliptique un élément de réponse sur sa responsabilité : « pinche vieja traidora¹¹⁰ ». Wilmer Urrelo déconstruit alors les principes psychologiques traditionnels des personnages à travers l'ensemble du système actanciel : « los que parecen inocentes son los peores Papá¹¹¹ ». En effet, « todo el mundo tiene la malicia metida aquí dentro. siga mi mano. ¿ve? acá, me refiero a la malicia. aquí, en pleno corazón¹¹². » La mutité d'Alicia fait d'elle l'incarnation parfaite du secret anthropophage telle une tombe symbolique qui taira à jamais les pratiques obscures que la guerre a permises.

L'anthropophagie offre une large réflexion morale, politique et philosophique sur la condition humaine et le rapport à l'Autre. Tantôt, elle se résume souvent à une fatalité monstrueuse, à une irrépressible nécessité, ou dans le meilleur des cas, à l'expression d'un rituel archaïque.¹¹³

À travers ce phénomène, *Hablar con los perros* donne ainsi à voir la régression et les pulsions violentes qui traversent les hommes pendant le conflit. La démystification de l'altérité dans la transgression extrême du corps d'autrui et de l'écriture (le corps graphique du récit), propose donc une lecture de la guerre plus cynique et plus paradoxale, profondément liée à la matérialité des personnages.

Dans la nouvelle « Mordic », d'une certaine façon, c'est l'inverse qui se produit. C'est-à-dire que l'on assiste à une mythification d'un personnage à travers la construction d'un archétype littéraire. Néanmoins, le roman et la nouvelle partagent l'idée que la guerre révèle chez l'être humain des comportements transgressifs extrêmes, voire surnaturels, dans leur rapport avec le corps d'autrui. Bien que la narration de la nouvelle réponde à une construction traditionnelle dans le respect d'une temporalité chronologique et une tension exponentielle jusqu'à la chute, les deux récits partagent

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 627.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 417.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 66.

¹¹² URRELO Wilmer, *op. cit.*, p. 50.

¹¹³ CHARLES-CHARLERY Clarissa, « L'anthropophagie littéraire dans la Caraïbe francophone : une esthétique qui transforme le tabou en totem », In *La littérature caribéenne sous l'angle du rapport esthétique/éthique* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2021 (généré le 25 mars 2023).

également le principe de semer des indices sur la nature du protagoniste mystérieux. De fait, petit à petit apparaissent des éléments de description quant à Modric, le nouvel arrivant du bataillon, qui viennent compléter le parfait portrait du vampire tel que l'avait imaginé Bram Stoker dans *Dracula* en 1897. Rappelons la place particulière du vampire dans la littérature, tous genres confondus et son évolution au fil des siècles au gré des tendances culturelles. Sa fascination n'a pas cessé d'agir sur le grand public compte tenu de la reprise de la figure romantique du vampire dans de nombreuses productions littéraires et filmiques au XX^e et au XXI^e siècle.

Quand le protagoniste Modric s'incorpore au bataillon, il suscite d'abord de la surprise puis du respect. Sa grande taille, comparée à celle, plus modeste, des Andins, son statut d'étranger venu de l'est et sa couleur de peau imposent une distance tacite de ses nouveaux camarades. En effet : « ¡La piel era pálida como la cal y las mechas de su pelo rojo llegaban hasta sus pómulos¹¹⁴! » Très vite, son comportement inspire de la méfiance. Modric ne souffre pas de la soif mais craint le soleil. Par un étrange pouvoir de persuasion, il parvient à ne participer qu'aux opérations nocturnes et le reste du temps se couvre de la tête aux pieds. Le portrait de Modric va au-delà d'une simple intertextualité, l'auteur de la nouvelle semble littéralement se réclamer du type vampirique de la fin du XIX^e siècle. Quand le narrateur-personnage prête sa gourde à ce drôle d'individu, qui semblait l'avoir oubliée, il frôle sa main glacée et découvre que le niveau de l'eau n'a pas bougé : « Al hacerlo, rocé su mano fiero y fría, como si rozara granizo. ¿Cómo era posible eso? ¡En ese infierno¹¹⁵! » La méfiance grandit quand les soldats découvrent que Modric disparaît la nuit, en temps normal, mais également lors des patrouilles nocturnes. Une compagnie ayant partagé l'une de ces patrouilles avec lui dénonce son attitude mais le capitaine change mystérieusement d'avis et ne le condamne pas à mort entraînant un désir de vengeance dans la compagnie « B ». La nuit suivante, une attaque ennemie vient contrarier les plans meurtriers de cette compagnie. Après le combat, le narrateur-personnage tombe sur les cadavres de la compagnie « B » entièrement décimée : « El tanteo de los cuerpos no revelaba sitios humedecidos por la sangre, donde pudieran estar las heridas. No había la vieja herida en el estómago o en el pecho, no la que te vuela la cabeza¹¹⁶. » Le personnage fait appel ici à ses représentations habituelles du corps meurtri pour tenter de comprendre. Très vite, l'animalisation du protagoniste se complète :

Escuchamos a un animal olfatear u hociquear; por si acaso cargamos nuestros fusiles y yo pregunté – : ¿Quién anda ahí? –mientras me acercaba. Aquella bestia levantó la cabeza. La luna, ya lo dije, era generosa. Sus ojos rojos brillaban fosforescentes, como si fueran los de un gato en la oscuridad, y al igual que este, al verse amenazado abrió su hocico. Dejé ver cuatro colmillos largos y filosos. De la comisura de sus labios descendían dos hilos de sangre... Traía los pelos erizados. Con las manos tenía

¹¹⁴ REVOLLO Hugo, *op. cit.*, p. 63.

¹¹⁵ REVOLLO Hugo, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 71.

cogido por el cuello a un paraguayo que daba sus últimos estertores, ahogados, asfixiados. La criatura lanzó un agudo y horrible: “¡Gggggrrr!!!”. [...] Y de esta forma Modric, el vampiro, desapareció en aquella isla de bosque en el Chaco¹¹⁷.

La description de Modric fait appel au champ lexical d’une créature monstrueuse et puissante mais finalement hybride, entre la figure du loup-garou et celle du vampire. Arrivé au paroxysme de sa métamorphose, l’animal ne communique plus que par grognements et perd toutes les caractéristiques humaines mentionnées ci-dessus. Le narrateur-personnage ne laisse aucune place au doute en nommant littéralement la nature réelle de celui les inquiétait. Modric incarne les pulsions animales refoulées de la société, celles que chacun porte au fond de soi, c’est-à-dire la version inhumaine de l’individu que la violence de la guerre engendre. À l’instar d’Alicia dans *Hablar con los perros* et tout comme Dracula, Modric, figure de l’altérité par excellence, ne prend jamais la parole alors que tout le récit tourne autour de lui et parle de lui.

Ces deux œuvres partagent le besoin d’aller puiser dans des univers surnaturels et des connotations fantastiques pour doter leurs personnages de caractéristiques maléfiques afin de mettre des mots sur l’indicible de la guerre, tout comme le rapporte le narrateur-personnage de « Mordic » : « Los horrores de la guerra son indecibles¹¹⁸. » Hugo Revollo et Wilmer Urrelo optent pour des représentations du rapport avec le corps d’autrui de l’ordre du fantasme et de la transgression des interdits et pour rendre réel, grâce à la fiction, ce qui traverse tout être humain au bord de l’effondrement.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹¹⁸ REVOLLO Hugo, *op. cit.*, p. 63.

2. Chapitre 2 : « El infierno verde » : la composante esthétique de la nature hostile

« *Sed profunda, insaciable, de las pampas estériles, Sin senderos, sin huellas, sin un surco de agua*¹¹⁹ ».

L'hostilité de la zone de guerre et la soif dont vont souffrir l'ensemble des combattants semble être le souvenir et la caractéristique principale de la guerre du Chaco que l'imaginaire collectif a retenus. Rien d'étonnant donc à voir ces motifs abondamment représentés dans la littérature immédiate et mentionnés de quelque manière que ce soit dans les romans et les nouvelles publiés à partir des années 90. Elle sera d'ailleurs l'item même du titre du roman de Saturnino Rodrigo publié en 1959 *Fue la sed* et de façon plus indirecte de *La Laguna H-3*, chimère et objet de tous les désirs. Souvent associée aux récits de patrouilles perdues comme « Los patrulladores », « Perdidos » ou *La Laguna H-3*, la soif hante les personnages, et à travers eux les auteurs, en particulier ceux qui se sont rendus sur place, pour témoigner ou pour se battre et qui gardent cette douleur inscrite dans leur chair. Les descriptions autour du manque d'eau, de la souffrance et de l'agonie des corps déshydratés abondent dans toutes les œuvres du corpus, toutes périodes confondues. Parfois simplement mentionnée au détour d'un souvenir comme dans *Hablar con los perros* ou *Los muertos más puros* ou parfois convertie en obsession comme dans « El Pozo », et par-delà les différences idéologiques entre les écrivains, elle symbolise la souffrance d'un peuple entier engrenée dans une guerre sanglante pour un morceau de désert.

L'espace diégétique en tant que tel, plus communément appelé la géopoétique, fera l'objet d'un encart particulier. Il s'agit ici de revenir plus précisément sur la façon dont la fiction s'empare de la souffrance physique à la fois des hommes et de la nature et comment ils s'observent mutuellement et finissent par communiquer.

2.1. « La muerte blanca »

La mort blanche¹²⁰, qualifiée ainsi par Augusto Céspedes dans « El Pozo », tue sans armes, en silence et sans effusion de sang et s'oppose à la « mort rouge » en référence aux blessures de guerre¹²¹. Les corps des Boliviens, et en particulier des Andins dont les organismes sont habitués au froid d'altitude, succombent au manque d'eau, au « tormento de la sed¹²² » et à la chaleur extrême du

¹¹⁹ OTERO REICHE Raúl.

¹²⁰ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 20.

¹²¹ FERNANDES Carla, « La guerre du Chaco et ses survivants dans la littérature paraguayenne », *Amnis* [En ligne], 6 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 06 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/amnis/943> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/amnis.943>, p. 5.

¹²² PACHECO Bellot, *op. cit.*, p. 29.

Chaco. Les récits reprennent abondamment le sentiment de ne jamais parvenir à se rafraîchir, la lente agonie des corps déshydratés, la haine du soleil, l'obsession du moindre liquide vital et la bestialité progressive des comportements. Au fur et à mesure que les soldats s'enfoncent dans le désert, la différence entre le règne végétal et animal s'estompe. Les champs lexicaux utilisés d'un côté comme de l'autre s'indifférencient comme si, face à la souffrance, leur nature n'importait plus et qu'ils ne formaient qu'un.

Lorsque les personnages arrivent dans le Chaco, en premier lieu c'est la chaleur qu'ils subissent, ce « aliento infernal¹²³ » qui détermine l'arrivée dans un autre univers, l'enfer vert bolivien. Les quarante-cinq degrés à l'ombre mentionnés dans « La retirada » semblent provenir autant du ciel que du sol : « De la tierra subía un vaho incandescente, abrazador que quemaba como las llamaradas de una fogata gigantesca¹²⁴. » À l'aide d'une accumulation de redondances, Pacheco Bellot insiste ici sur la disproportion des températures, le pléonasme comparatif revient également chez Céspedes dans « Humo de petroleo » : « Cada átomo de polvo era un irradiador térmico y la enorme masa rodeaba a los hombres como el humo de un volcán¹²⁵. »

Le soleil semble être une condamnation du ciel : « el cielo es una enorme piedra debajo de la que está encerrado el sol¹²⁶ ». Comme dans le désert chaquéen ou l'hôpital, le ciel aussi est un piège qui se referme face à la mort¹²⁷. Les narrateurs ont recours à d'autres expériences ou d'autres références pour dire différemment la chaleur, donc tout est propice à la comparaison ou à la métaphore comme une fois de plus dans « El Pozo » : « fantasma transparente volcado de bruces sobre el monte¹²⁸ ». C'est également le cas du soleil, tenu pour responsable de toute cette souffrance et qui connaît une multitude de personnifications : « el sol ha andado encima de él¹²⁹. » Dans *Prisionero de guerra*, lorsque le protagoniste Villafuerte erre entre deux fronts, perdu avec d'autres hommes, il accuse le soleil en l'interpellant directement :

Su contorno, fulgurante, se recorta nítido como cruento espejo que intentase copiar la imagen de este suelo manchado con la sangre de los hombres. Sangre anónima, zumo vital de razas, alzados a los cielos en un rojo clamor de protesta, de acusación, que tiñe al sol mismo en pleno día, antes de la hora occidua. Rojo sol del Chaco, ruborizado por el crimen sin nombre. Te mancha la sangre de los muertos, y la de los vivos, que ya no es suya [...] viejo sol bíblico, testigo del suceso de Caín, proclama ante el mundo el nuevo crimen que la historia admite como un factor de la evolución humana¹³⁰...

¹²³ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 61.

¹²⁴ PACHECO Bellot, *op. cit.*, p. 182.

¹²⁵ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 147.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹²⁷ FREUDENTHAL OVANDO Jessica, *El Chaco país insepulto: la metáfora del espacio cuerpo en Sangre de mestizos*, p. 6.

¹²⁸ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 21.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹³⁰ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 57.

En blâmant le soleil de porter en lui la marque de son crime indéfinissable et en justifiant sa rougeur par la honte d'être à la fois intemporel et acteur de ce même crime, Augusto Guzmán dénonce la dimension fraternelle de cette guerre chaqueñenne et plus globalement le concept même de conflit armé.

D'autres narrateurs s'interrogent également sur l'immense paradoxe entre la beauté des levers de soleil et la férocité de ce dernier, comme dans le journal de guerre *Los avitaminosos* :

Amanecía. ¡Qué alboradas magnificas! ¡Qué salidas de sol más estupendas y espectaculares! ¿Puede haber algo más poético que un amanecer sereno y bello? Ah, pero a las dos horas, aquel sol que maravilla y extasía, no será sino al astro odioso y asesino que rutilará implacable incendiando las ideas, fatigando e irritando el alma y haciendo sudar a chorros el cuerpo. Un astro maldito en una maraña maldita, haciendo una guerra abominable. ¡Hambre. Desesperación¹³¹!

En quelques heures, l'étoile qui accomplit des prouesses poétiques se personnifie pour se convertir en un monstre criminel et impitoyable. Non seulement les hommes doivent se battre contre d'autres hommes mais ils doivent également mener une guerre sans merci contre un ennemi invisible et omniprésent comme dans *Sujnapura* quand le groupe de Lanchicu est encerclé par l'ennemi. Le soleil les maltraite : « Sembrador de incendios, tirano de la selva, cómplice de la sed y del infortunio, el sol es una catarata de garras ardientes que chamuscan los ramajes y se hincan en las sienas y en las gargantas¹³². »

Le manque d'eau se fait obsédant et transforme les personnages en nomades délirants à la recherche de boue dans le Chaco. Dans les récits immédiats, les représentations des états psychologiques et physiques extrêmes dans lesquels terminent les hommes, prennent des tournures relativement pathétiques¹³³. C'est le cas d'un soldat dans « El milagro », où, pris de vertiges, il en est réduit à se laisser mourir dans le plus simple appareil : « Un soldado potosino metió la cabeza debajo de un arbusto y se echó arena sobre la nuca, para morir con ese impulso de inmersión hacia la sombra¹³⁴. » Dans « El Pozo », les puits deviennent une source de tentation pour les sapeurs assoiffés, un piège mortel, après avoir été des symboles vivifiants. À l'instar de la guerre, nous allons voir que la soif peut mener à la folie et à faire des choses humiliantes et dégradantes que la littérature a tâché de retranscrire avec un certain dramatisme.

Les nouvelles « El milagro », « Los patrulladores », « Perdidos », « La retirada » et le roman *La Laguna H-3*, ainsi qu'un passage significatif dans *Sujnapura*, reprennent le même patron narratif, soit celui de la patrouille perdue qui erre entre deux fronts, soit celui de la dernière escouade chargée de protéger la retraite. Bien que ce type d'évènements soit régulièrement mentionné dans les œuvres

¹³¹ CORTEZ Claudio, *Los avitaminosos*, La Paz, La Prensa, 1936, p. 28.

¹³² LARA Jesús, *op. cit.*, p. 193.

¹³³ ALCÁZAR V. Reinaldo, *op. cit.*, p. 144.

¹³⁴ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 141.

du corpus, ces trois nouvelles tirées de *Placer* de Pacheco Bellot, de *Sangre de mestizos* de Céspedes, de *Cuentos chaqueños* de Raúl Leytón et *La Laguna H-3* se concentrent uniquement sur l'errance d'un groupe de soldats au milieu de cet enfer vert ainsi que sur la détérioration progressive de leur état physique et mental et de l'état des relations entre ces hommes. Dans *La Laguna H-3*, les prénoms des personnages qui accompagnent les deux protagonistes semblent porter la marque de leur destin et engage l'imaginaire. En effet, leurs prénoms, d'ailleurs relativement peu andins, commencent tous par la lettre M comme un sceau mortel : Monroy, Moro, Malduz, Malamina, Mercantoni, Macedo et Mizla. La soif si minutieusement décrite qui accompagne tous les combattants, et l'absence de vie symbolisent la stérilité du territoire mais surtout la lutte absurde, inutile et réel but imposée par une poignée d'autocrates. Montrer des personnages souffrant d'insolation extrême se suicider, perdus au milieu d'un territoire pour lequel ils sont censés se battre revient à montrer l'extrême paradoxe de ce conflit. La remise en question de la politique nationale par les auteurs, déjà démontrée, s'exerce donc aussi à ce niveau chez Céspedes, Leytón et Pacheco Bellot. D'un point de vue narratif, la critique politique ayant plus de force avec une vision subjective, ils présentent des récits à la première personne du singulier, le premier sous la forme d'un souvenir et le deuxième sous la forme d'un journal de bord, procédé d'énonciation largement pratiqué par les écrivains. À l'inverse des deux autres nouvelles narrées à la troisième personne du singulier et qui finissent avec la mort de tous les personnages, les deux précédentes font survivre le protagoniste dans le but de lui faire raconter son expérience. Cette posture d'acteur-témoin rappelle sans aucun doute celle de Céspedes lui-même pendant la guerre.

Alors que *La Laguna H-3*, « El milagro », « Perdidos » et « La retirada » démarrent *in medias res* avec des personnages désorientés et en mal d'eau, « Los patrulladores » comprend une situation initiale un peu plus artificielle mais qui dévoile davantage le ton contestataire de l'auteur. En effet, après une soirée de communion mélodramatique autour du feu et de la musique, le colonel se réunit avec le lieutenant pour l'informer des détails de la mission qu'il l'attend. Compte tenu de l'absence de formalités, la conversation semble avoir débuté extradiégétiquement. Le lieutenant a face à lui un individu implacable qui a réponse à toutes les interrogations de son interlocuteur. À la limite du surréalisme, ce dialogue de sourds illustre l'écueil entre la classe des gradés qui risquent leur vie comme les lieutenants et caporaux et celle des gradés qui dirigent depuis l'arrière. Quand le lieutenant doute d'avoir de l'eau jusqu'au bout, le colonel lui répond : « usted tiene la cañada al llegar¹³⁵ ». Puis, quand il doute de l'eau du vallon : « tomará usted uno de los camiones aguateros que pasen¹³⁶. » Et enfin, quand il doute de la quantité d'eau par individu en cette saison : « Tiene usted a dos

¹³⁵ PACHECO BELLOT Gastón, in *Doce cuentos de la guerra del Chaco*, p. 57.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 57.

caramañolas para cado uno y son suficientes para siete días. [...] tendrá el agua de la lluvia¹³⁷. » La conversation tourne alors autour de l'utilisation de la boussole par le lieutenant :

- ¿No sabe manejar una brújula?
- Demasiado bien desdichadamente.
- Entonces, ¿por qué se queja?
- Yo me quejo. Hago aclaraciones, nada más.
- ¿Es difícil seguir la dirección que indica la aguja de la brújula? Hasta un niño...
- En el monte, de muy poca ayuda sirve la brújula.
- No es la primera vez que hace un patrullaje de esta clase para encontrar tantas dificultades a una cosa tan sencilla.
- Precisamente porque no es la primera vez, hago presente que es difícil llegar a un punto tan pequeño en un patrullaje tan largo, es muy difícil.
- De cualquier manera debe llegar¹³⁸.

En se voulant rassurant, le colonel compare son interlocuteur à un enfant et l'humilie en discréditant la mission en question avec un adverbe d'intensité. Quand il n'a plus de réponses à donner, il se réfère à l'autorité que son statut lui confère à travers un verbe d'obligation pour couper court à la conversation. Cette dernière aura permis d'illustrer le fossé qui sépare ces deux hommes et la dimension irrationnelle d'une décision qui mènera à la mort tous les participants de cette mission et fera donc du colonel le responsable d'homicides involontaires. Mais la logique de la guerre n'autorise aucune remise en question horizontale des arbitrages et Pacheco Bellot conclut avec lucidité sans avoir trouvé de solution à cette rupture entre l'autorité et les combattants : « Se separaron pensando el coronel en que se encontraba mucha dificultades para un patrullaje, y el oficial en que un patrullaje tenía dificultades que los jefes ignoraban como muchas otras cosas¹³⁹ ».

Pour éviter les redondances, compte tenu de la proximité thématique entre ces récits, voyons chronologiquement les dispositifs narratifs mis en place et les choix des représentations.

L'incipit de chaque récit présente le motif pour lequel les personnages se retrouvent perdus dans la jungle chaqueñenne. Seuls ceux de « Los patrulladores » répondent à un objectif militaire, celui de trouver un chemin et si possible une source d'eau. Tous les autres personnages, dans *La Laguna H-3*, « Perdidos », « La retirada » et « El milagro », se situent entre deux fronts paraguayens et tentent de retrouver l'avant-garde bolivienne en partant également à la recherche d'eau et en évitant à tout prix d'être faits prisonniers. Pour les guider à travers la broussaille sans fin ni début, le gradé à la tête du groupe d'hommes désigne celui qui prend la tête de la colonne humaine. Dans « Los

¹³⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 58.

patrulladores » et *La Laguna H-3* c'est la boussole entre les mains de l'officier qui fait foi de la bonne orientation, accompagnée respectivement par deux figures indigènes, Camacho et Kaku. Dans « El milagro », l'indien Poñé fait office de boussole humaine. Au début, l'espoir est encore permis, malgré la profonde inquiétude : « Veía a momentos con terror que ninguno resistiría con semejante temperatura, no quedando más que una esperanza, la que pronto se desencadenase la tormenta¹⁴⁰. » Dans « El milagro », l'espoir repose sur Poñé : « Salgamos hombres... Hay senderos que conoce Poñé. Cosa de un día, poniéndole seguidito, que le pondremos... Y antes que se acabe el agua¹⁴¹. » Dans *La Laguna H-3*, les deux protagonistes se disputent au sujet de leur optimisme, pour Contreras il s'agit de la chance qu'il l'a toujours accompagné et pour Contreras, la providence divine.

Devant les premières difficultés à faire face à la chaleur, certains choisissent de se défaire de leurs armes en raison du poids qui rend plus difficile encore la marche interminable sous le soleil : « Y me dio la pistola. La puse en el bolsillo del pantalón pero a poco andar la sentí tan pesada que parecía que me iba a quitar los pantalones con su peso y la dejé al pie de un árbol¹⁴². » Dans *La Laguna H-3*, le narrateur personnifie le Chaco le désignant bourreau de leur malheur « Prefirió el morral y tiró el rifle. Así el Chaco desarmaba, uno tras otro, a sus cautivos¹⁴³. » Cet acte, bien que symbolique, témoigne de la déviation totale quant à l'objectif originel de cette guerre, celui de détruire l'ennemi et donc de la perte de sens de leur fonction comme soldats.

L'ennemi intérieur qui les taraude se joue d'eux par le biais de différents types d'hallucinations. Quand les premiers symptômes de l'insolation s'installent, l'inconscient tente des stratégies d'évitement. L'illusion peut être d'ordre optique comme dans « Los patrulladores » qui s'imaginent approcher un dépôt d'eau mais « El agua, la cañada no eran más que fantasías de sus turbadas mentes. Permanecieron inmóviles con el pensamiento perdido en el borde de la locura¹⁴⁴. » Le retour à la réalité est d'autant plus difficile. D'autre part, l'illusion peut être d'ordre auditif, c'est-à-dire que les personnages croient entendre des sons souvent associés à des éléments positifs et évidemment imaginaires dans le cas de « El milagro » : « Yo oía risas no sé si nuestras o ilusorias¹⁴⁵. » Un passage poétique, sensible et à vertu nationalisante dans *La Laguna H-3* rappelle que le bruit de l'eau résonne de façon distincte auprès de tous les individus :

Por un diabólico mimetismo, sí, ¡oían! Pero cada cual su propio cantar, el que, en aquellas horas, casi postreras, abriéndose paso a través de arenales ignotos, acudía desde lo más lejano de sus años mozos.

¹⁴⁰ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 59

¹⁴¹ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 132.

¹⁴² *Ibid.*, p. 144.

¹⁴³ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 151.

¹⁴⁴ PACHECO BELLOT Gastón, in COELLO VILLA Carlos, *Doce cuentos de la Guerra del Chaco*, LOM Ediciones, 2000. p. 65.

¹⁴⁵ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p.141.

Toda el agua natal resumíase en los espejismos del recuerdo.

Arroyuelos del altiplano, hilillos de plata que las lluvias de cada estío transformaban en torrentes bravíos. Ríos caudalosos del oriente que, a veces encrespados por un vendaval, braman como el mar. Totorales murmuradores del Titicaca, que serán mañana, queñas plañideras, llamadas a expresar las nostalgias de una raza perdida. Fuentes casi sevillanas de Sucre, de Cochabamba, de Tarija, que en cada primavera, jacarandas y ceibos obsequian con estrellitas moradas o roja. Agua del Inisterio que, en Chuquisaca, la Docta, otorga, desde remotas épocas, a maestros y alumnos, cacumen y altivez. Nevados andinos, eternas moles de hielo: Illimani, Illampu, Mururata que, al derretirse, podrían saciar la sed de todo un pueblo¹⁴⁶.

Ici, l'eau n'est pas qu'une simple obsession. Elle rappelle à chacun leurs origines, le relief de leur région natale et les pics enneigés qui les entourent depuis la nuit des temps. Costa du Rels parvient à mettre en sons les réminiscences de ces personnages, tout en mettant en exergue à la fois ce qui les rassemble face à la mort, et toute la diversité d'un peuple réunis dans le Chaco par le bruit liquide de leurs souvenirs.

Rapidement, l'état des personnages bascule de façon critique et le récit entame une phase de remise en question de l'ordre établi. Dans « Los patrulladores » l'officier doit achever comme un animal le premier homme qu'il sait condamné :

En silencio, con el rostro contraído y con lágrimas en los ojos, el oficial empuñó su revólver y dio fin a los sufrimientos de aquel desgraciado. Hicieron un hoyo y enterraron superficialmente el cuerpo del primero que moría en aquel patrullaje¹⁴⁷.

La mention de l'adjectif numéral met en valeur de façon implicite les autres noms qui s'ajouteront à longue liste des décès. Dans *Sujnapura*, Aldana fait également monter la tension dramatique dans le chapitre au titre tout aussi significatif « El implacable sinfín » : « Primer día de viaje, primer cadáver¹⁴⁸ ».

Un peu plus loin dans « Los patrulladores », le même officier refuse cette fois-ci de mettre fin aux souffrances d'un soldat, mais ce dernier prend néanmoins une mesure extrême : « Luego se escuchó una detonación¹⁴⁹. » Se suivent d'autres décès du même type : « Solo eran 6 y el oficial, por la noche solo quedan 5 hombres. » Ainsi, le narrateur a recours à la forme elliptique pour informer le lecteur des pertes humaines. La vague de suicides s'amorce alors dans tous les récits sous la contrainte des douleurs dont les symptômes reviennent régulièrement représentés de façon similaire : « El teniente Ruiz y Martínez se han insolado. Se quitan la ropa con ademanes desesperados; se retuercen en el suelo; revuelcan desnudos en la paja como en un baño. Tienen los rostros amoratados¹⁵⁰. » Les premières douleurs sont souvent invisibles : « Mi cerebro pesa y arde cual si mis sesos se hubiesen

¹⁴⁶ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 144.

¹⁴⁷ PACHECO BELLOT Gastón, in COELLO VILLA Carlos, *Doce cuentos de la Guerra del Chaco*, p. 63.

¹⁴⁸ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 197.

¹⁴⁹ PACHECO BELLOT Gastón, in COELLO VILLA Carlos, *Doce cuentos de la Guerra del Chaco*, p. 64.

¹⁵⁰ LEYTON Raúl, *op. cit.*, p. 129.

transformado en plomo hirviente. » Le reste du corps prend rapidement la relève des souffrances. Pris dans le délire de l'insolation et par la volonté de calmer les ardeurs de leur peau brûlante, les personnages au bord de la mort se jettent sur le sable et la terre qui les entourent comme un ultime recours à la matière organique. Condori, l'un des Indiens qui accompagnent Lanchicu et Aldana dans *Sujnapura* lorsqu'ils tentent de fuir l'ennemi à travers la brousse « inclina el cuerpo adelante y, como si fuera agua, con ambas manos escarba la arena y se la echa a la cara, a la cabeza, a la desnuda espalda¹⁵¹. » Quant à Ayaruma, le sous-officier de la patrouille perdue dans « El milagro », son attitude à la limite de l'infantile, ne laisse planer aucun doute sur son état physique : « Así echado golpeaba su cara y las palmas de las manos contra el suelo. [...] De su garganta brotaba un silbido y lloraba sin lágrimas, mascando tierra¹⁵². » Afin d'assouvir ne serait-ce que l'espace de quelques secondes cette soif démesurée, les personnages ont recours à une méthode pour le moins particulière, celle de boire leurs urines ou celles d'un autre individu, voire du sang animal ou humain. La mention de cette pratique apparaît systématiquement dans toutes les œuvres du corpus primaire et dans la plupart des œuvres secondaires ou périphériques. La littérature se charge en effet de refléter une réalité troublante et immorale pour nos yeux de lecteurs contemporains ou pour quiconque est éloigné des conditions précaires de cette guerre. Néanmoins, il s'agit pour les auteurs immédiats et plus récents de refléter une réalité terrible du conflit avec des codes esthétiques propres au réalisme, au fantastique ou au roman psychologique. Nous avons vu l'exemple de la figure vampirique qui permet de représenter symboliquement l'indicible à travers le fantasme du sang. Le narrateur de *Prisionero de guerra* prend d'ailleurs la mesure de l'état presque animal auquel la soif réduit les personnages : « La sed a uno es capaz de hacerle chupar la sangre de un muerto. Y los orines de un vivo¹⁵³ ». Dans les récits, ce sont surtout les personnages périphériques ou secondaires qui consentent à boire leurs propres urines comme si l'honneur des protagonistes était épargné par le narrateur, c'est pourquoi il existe beaucoup d'occurrence dans le premier cas et très peu dans le deuxième. Cependant, Jesús Lara qui déconstruit la figure bourgeoise du personnage d'Aldana, le deuxième protagoniste de *Sujnapura*, pour créer un véritable révolutionnaire au service de la lutte des classes n'hésite pas à lui faire prendre cette mesure extrême, sans succès : « Casi nada, un hilillo oscuro, denso que quema la uretra como brasa. Se lo bebe de un sorbo y queda desazonado, descontento de sí mismo¹⁵⁴. »

¹⁵¹ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 197.

¹⁵² CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 139.

¹⁵³ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 59.

¹⁵⁴ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 196.

L'urine n'étanche la soif que l'espace d'un instant et aggrave parfois l'état physique dans lequel se trouve l'individu. En décrivant la dégradation progressive des corps, le narrateur fait également part du phénomène de la langue de carton. En effet :

La sed, con su incandescencia amarga, nos descaraba los labios y nos hinchaba las lenguas. Ya ninguno sudaba. Se apoderó de mis fauces un demonio que me lamía la garganta, y sentía mi sangre como resina. Mi boca me parecía extraña, como una caja de cartón recubierta de pintura seca, algo insólito y desagradable¹⁵⁵.

Un passage dans la nouvelle « Perdidos » ressemblant fortement à celui de Céspedes fait état de la même sensation :

Siento que la lengua se me mueve en la boca como un cuerpo extraño. Un pez fuera del agua no debe sufrir lo que yo sufro en ese instante. Mi imagino caer víctima de una parálisis. No puedo articular: mi lengua resulta impotente para la palabra¹⁵⁶.

Les deux narrateurs-personnages ont recours à des comparaisons différentes plutôt triviales pour essayer de décrire le phénomène, mais se rejoignent dans leur façon de se détacher de leur propre enveloppe corporelle. De fait, l'utilisation de l'adjectif « extraño » et « extraña » dans les citations précédentes démontre leur perplexité, voire leur effarement quant à la perte graduelle de la caractéristique propre à l'être humain : la parole. Ces soldats, utilisés comme de la chair à canon, se voient également privés de l'organe qui représente symboliquement la liberté d'expression. Par le biais de l'écriture, médium fondamentalement pérenne, les deux auteurs rendent ainsi la parole aux acteurs oubliés de la guerre du Chaco.

D'une façon ou d'une autre, l'épisode dramatique de la soif finit par se terminer. Dans le cas des nouvelles, la réponse narrative à la tension du récit correspond à la chute traditionnelle. Dans *La Laguna H-3* et *Sujnapura*, les personnages parviennent à trouver de l'eau quelques pages avant la fin du récit et dans *Prisionero de guerra*, également cité, l'aboutissement de leur errance se produit à la fin de la première partie et donnera lieu au développement de l'expérience du protagoniste comme prisonnier. Face à la mort blanche, sans issue, sans solution, le récit est astreint à conclure cet épisode. Dans « Perdidos » et *Prisionero de guerra*, les personnages finissent par tomber aux mains de l'ennemi. Dans « La retirada » et « Perdidos », le récit se termine par la mort de l'intégralité de son système actanciel. Dans « El milagro » et *La Laguna H-3*, la pluie les sauve d'une mort certaine. Après avoir survécu à une telle épreuve, Contreras finit par se sacrifier le jour de Noël en allant secourir un blessé qui réclame de l'eau dans le no man's land, comme s'il ne supportait plus les souffrances liées à la soif même chez autrui. Indirectement, la soif aura donc bien raison de lui.

¹⁵⁵ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 139.

¹⁵⁶ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 131.

Dans « Los patrulladores » et « La retirada », la mort de la patrouille et de l'escouade est donnée à connaître grâce à deux groupes d'individus extérieurs qui constituent une forme de point de vue externe. Dans « La retirada », une patrouille de huit Paraguayens part à la recherche des autres cadavres boliviens après être tombée sur celle du personnage :

Los ocho hombres se detuvieron al anochecer después de haber encontrado ocho cadáveres de ocho hombres muertos de sed e insolación, olvidados por el ejército en derrota.

Era la última escuadra encargada de proteger la retirada¹⁵⁷.

L'avant-dernière ligne de la nouvelle insiste anaphoriquement sur le nombre de soldats des deux camps comme pour mettre en miroir les deux entités belliqueuses. Le parallèle des chiffres rappelle symboliquement la proximité conjoncturelle de ces soldats et la teneur fratricide du combat. La dernière phrase à l'imparfait qui sonne comme un hommage ou une oraison funèbre s'oppose à la phrase précédente au passé simple.

Dans « Los patrulladores », une patrouille bolivienne tombe sur ses compatriotes, les cadavres de l'officier et de Camacho qui ont fini par s'entretuer : « Por la brújula que tenía entre los dedos secos, y por los restos de uniforme que le quedaba pensaron que se trataba de algún oficial caído en alguna acción contra el enemigo. Y dio el parte¹⁵⁸. » L'anonymisation et le ton formel et factuel propre au discours militaire privent les personnages de leur humanité. Leur existence se réduit à une simple ligne sur un rapport tel de véritable pion interchangeable sur l'échiquier géopolitique.

Enfin, en tant que liquide vital, l'eau remet en question les rapports traditionnels avec l'altérité. Quand la survie de l'un dépend d'un élément en particulier, ce dernier met en exergue les pulsions animales de l'être humain, mais parfois aussi la bonté extrême de certains individus. Pour le narrateur de *La caída*, lorsque l'eau vient à manquer, l'autre, qu'il soit Bolivien ou Paraguayen se transforme en ennemi : « ya no amigos, ya no hermanos; quien te pide agua es tu enemigo que pretende arrebatarle la savia que te dará algo más de vida para llegar¹⁵⁹ ». L'eau devient une source de conflit même lorsqu'elle n'est pas encore à son point de rupture comme dans « La venganza de Santos Anahua » qui décide de se venger après avoir été sous le coup des critiques pour avoir bu toute l'eau d'une patrouille. Les nationalités, la couleur des drapeaux et le fait d'être d'un côté ou de l'autre de la frontière ne représentent plus rien en comparaison avec l'ennemi qui sommeille à l'intérieur de chacun : « ya no hay cohesión que valga ante el delirio de la sed, enemigo interior más terrible que el enemigo oficial de la guerra¹⁶⁰ ». Le souvenir ne quitte plus ceux qui lui survivent même s'ils

¹⁵⁷ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 185.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵⁹ SALAZAR MOSTAJA JORGE, *La caída*, La Paz : los Amigos del libro, 1974, p. 356.

¹⁶⁰ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 81.

donneraient tout pour oublier cette bestialité comme insiste paradoxalement ici le narrateur de *El mal natural* à travers plusieurs prétérations :

No, no quiero acordarme, me duele la lengua y me da nauseas. ¡Como la sed bestializa a los hombres! Si contara que por recoger los restos de agua de un camión donde habría apenas unos diez litros, se mataron veinte compañeros y que por último, no bebió ninguno¹⁶¹.

À l'inverse, bien qu'il y ait très peu d'occurrences dans les récits antimilitaristes qui insistent davantage sur les conséquences dramatiques du conflit, la souffrance peut parfois transformer des ennemis officiels en camarades de douleur. Dans « Perdidos », le narrateur-personnage s'interroge sur la question de la solidarité, de la charité et donc de la véritable finalité de la guerre : « Quizá para lo único que sirven nuestros sacrificios es para imprimir en nuestras conciencias un verdadero espíritu de compañerismo¹⁶²... » Ainsi, Luis Toro Ramallo dans *Chaco* donne à voir comment la soif peut également conduire les hommes à se rapprocher dans une scène où arrivent de nulle part un blessé bolivien porté par un Paraguayen :

Dos hombres estrangulados por la angustia chaqueña. El uno herido en espera de un utópico auxilio, el otro que quiere huir de la guerra. La sed enloqueciendo a ambos con su áspero dogal. Se han mirado en los ojos y es idéntica su desesperación. Y hasta nosotros llega el herido sobre los hombros del paraguay, unidos ambos en la misma tortura que retuerce las entrañas como una férrea mano atroz¹⁶³.

La souffrance de la soif peut également s'avérer être une source de convergence des intérêts de chacun. Néanmoins, les récits insistent tous sur la volonté des personnages de fuir la fournaise du Chaco dont même les végétaux semblent souffrir.

2.2. Les arbres : les avatars des soldats (personnification du végétal)

Un célèbre passage de *Sujnapura*, reproduit par ailleurs sur la quatrième de couverture de l'édition bolivienne de 1971, synthétise le lien étroit entre la nature chaqueenne et la nature humaine. Après des mois d'une cohabitation difficile, la frontière entre les deux espèces devient poreuse : « La selva les ha poseído, les ha hecho a su imagen y semejanza. Ahora, con sus barbas hirsutas, con sus cabellos revueltos, con sus uniformes deshilachados, no son más que simples y miserables puñados de selva¹⁶⁴. » Ici, l'assimilation de l'humain par le végétal traduit un immense sentiment mitigé des auteurs envers la jungle chaqueenne, fait d'un mélange d'admiration, d'effroi, de dégoût mais aussi de compassion. Néanmoins, la littérature rend compte d'une assimilation réciproque, c'est-à-dire que la nature, et en particulier les arbres, acquièrent également des caractéristiques humaines qui font d'eux les avatars des soldats et des compagnons de souffrance. Ce sont les supports esthétiques et

¹⁶¹ MONTAÑO DAZA Carlos, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶² LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 129.

¹⁶³ TORO RAMALLO Luis, *op. cit.*, p. 97.

¹⁶⁴ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 202.

symboliques de la démonstration politique des auteurs en raison de leur capacité à recevoir les projections émotionnelles des narrateurs. En effet, les représentations des arbres chaquéens affluent dans les récits, en raison de l'ombre précieuse qu'ils procurent mais aussi de leur morphologie particulièrement connotative. C'est également un élément végétal associé à la stabilité, la force et la pérennité. Bien que les espèces chaquéennes soient pour la plupart constituées d'arbustes, hormis le toborochi¹⁶⁵, l'idée d'immutabilité réside dans les récits contemporains : « arbustos retorcidos, espinosos, de árboles barrigones, lúgubres, y de altos y estáticos cactus suspendidos en un tiempo sin edad y paralizados desde el origen¹⁶⁶ » mais aussi dans les récits immédiats : « La selva es como un organismo entregado en sueño de catalepsia a la perennidad inmutable del tiempo¹⁶⁷. » L'arbre en particulier symbolise une forme de survivance toujours résiliente : « L'arbre est toujours ici : sa position constitue à chaque fois un absolu, elle incarne l'identité du fait d'être et du fait d'être là¹⁶⁸ ».

Avant de se transformer en l'avatar des soldats, il convient de revenir sur l'une des métaphores régulièrement déroulées par les auteurs. Déjà évoqué, les arbres et les bosquets sont souvent le théâtre de scènes morbides. Ces jardins des supplices entretiennent donc une relation étroite avec le corps mort des soldats. Parfois, les cadavres forment simplement un élément constitutif du paysage général, telle une tache d'un tableau impressionniste : « A un centenar de metros se vislumbraba un bulto inmóvil, vago como una mancha de pintura azulosa sobre la tierra amarillenta, aprisionada por la áspera malla de ramas y hojas cenicientas que hacían un conjunto plomizo¹⁶⁹. » Rien d'étonnant donc à voir les arbres désignés comme des squelettes. Ces occurrences reviennent souvent dans *Sangre de mestizos* : « la transparencia casi inmaterial del bosque de leños plomizos, esqueletos sin sepultura condenados a permanecer de pie en la arena exangüe¹⁷⁰ » ou dans *Chaco* :

Estos árboles del Chaco no son árboles, sino esqueletos de árboles retorcidos y atormentados por la sed. Se crispan, casi sin hojas, sobre la arena, como brazos desesperados, como monstruos brazos en hipóbole, nudosos y retorcidos en la angustia de formar una selva de angustias¹⁷¹

L'utilisation d'un vocabulaire pathologique propre aux syndromes de la soif chez l'être humain illustre la volonté de projeter sur le paysage végétal la souffrance des Boliviens. La triple répétition du substantif « arbre » insiste sur la dégradation, voire la disparition de la nature première de l'arbre et leur corps relève, comme chez les blessés de guerre, de la déformation et de la mutilation. Jessica Ovando Freudenthal qui est revenue sur la relation entre le corps et l'espace dans *Sangre de mestizos*

¹⁶⁵ Le nom botanique est « Ceiba Speciosa » : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ceiba_speciosa

¹⁶⁶ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 11.

¹⁶⁷ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 195.

¹⁶⁸ Aubertin, *Esthétique de l'arbre*, p. 199.

¹⁶⁹ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 199.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷¹ TORO RAMALLO Luis, *op. cit.*, p. 157.

parle d'un paysage-cadavre¹⁷². Il subit en effet un transfert sémantique. Dans la littérature du Chaco, le paysage s'identifie à la réalité mortifère de la guerre à travers des métaphores de squelettes, de putréfaction, de maladie et d'une agonie interminable¹⁷³.

Tandis que l'humain se réifie, l'arbre acquiert des caractéristiques humaines et se convertit parfois en protagoniste de la narration. Avant de terminer par les nombreuses formes de personnification du végétal, revenons sur quelques occurrences qui poussent parfois l'humanisation à ses limites. Dans « Humo de petróleo », sur sa route vers Villamontes le chauffeur Pampino observe la différence de relief entre le début du désert chaqueén et la fin du paysage andin : « monstruosa dentadura entre los verdes labios de la arboleda tropical que devoraba nunca satisfecha, la carne de cañón y la carne de camión¹⁷⁴ ». La nature, aussi cannibale et monstrueuse que la guerre, engloutit tout ce qui l'approche. Dans la nouvelle « El milagro », l'arbre conjugue des caractéristiques humaines et surnaturelles, tant physiques que psychologiques :

Ni un soplo de brisa movía los árboles fijos, tristes, condenados a una parálisis corroída de úlceras y llagas monstruosas. Colgaba de ellos la cabellera de la salvajina canosa y de los musgos parduzcos. Sobre el suelo compacta y duro la horrible arboleda exteriorizaba con actitudes de ira y locura el padecimiento de su sed secular, fingiendo ante nuestras miradas un bamboleante esquema de esqueletos torturados por el fuego. Troncos caídos semejaban saurios disecados, osamentas de ciclopes con el ojo fósil prendido a las cortezas. Otros árboles se enlazaban con los vecinos, retorciéndose, carcomidos y apollillados como momias de tarántulas gigantescas, acopladas, enredadas, contagiadas unas de otras de bubones tumefactos y de lúes rosadas¹⁷⁵.

Céspedes subvertit ici la traditionnelle représentation des arbres vus comme de vieux sages, profondément enracinés dans la terre d'où ils tirent leur sens de l'harmonie, de la paix et du respect de la vie. Les éléments de personnification se réfèrent tous au champ lexical de la maladie et de la sénilité. Ces êtres semblent n'appartenir à aucune espèce mais à un temps révolu, exterminé dans la violence comme celui des dinosaures ou alors un temps mythologique et donc parfaitement imaginaire comme celui des cyclopes. Ces créatures-arbres mi-végétaux, mi-humains et mi-animaux conjuguent dans leur chair toute la violence mentale et physique d'une génération envoyée se sacrifier mais également celle de l'écocide souffert par le Chaco : « No es únicamente el hombre que ha pagado su tributo a la muerte sino, también, la naturaleza toda, ya que no queda vestigios de vida¹⁷⁶. »

Hormis à travers ces quelques traits hybrides, les avatars des soldats connaissent surtout une forme de communion dans la torture avec les hommes qui les entourent. En montrant une nature à l'agonie, qui souffre les mêmes tourments de la soif, le narrateur cherche à créer une forme de

¹⁷² FREUDENTHAL OVANDO Jessica, *op. cit.*, p. 6.

¹⁷³ SIRES SALINAS José, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, p. 13.

¹⁷⁴ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 154.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 141.

¹⁷⁶ PACHECO Bellot, *op. cit.*, p. 93.

fraternité hybride. Cette fraternité, bien que parfois violente et cruelle, vient substituer celle qui aurait dû exister entre les soldats et leurs supérieurs. Ce paysage en agonie souffre des mêmes caractéristiques pathologiques que les hommes et des mêmes référents lexicaux naturalistes. À tel point que les substantifs « homme » et « arbre » sont interchangeable, comme dans « Ricardo Ortega » : « Los árboles muestran sus troncos llenos de heridas que aun manan savias resinosas, y que permanecen en pie por un verdadero milagro, tan destrozados por la metralla y las granadas¹⁷⁷. » L'analogie entre les deux espèces devient absolue. Le narrateur s'assimile même avec le végétal à travers une comparaison : « pareciéndonos a esos informes restos de árboles¹⁷⁸ » ou le chiasme suivant : « Los árboles caen, caen los hombres¹⁷⁹ ». Céspedes n'est pas en reste dans les figures analogiques, dépouillant les hommes et les arbres de leur fonction première pendant la guerre, soit celle de haïr et procurer de l'ombre : « Vivimos, raquíticos, miserables, prematuramente envejecidos, los árboles con más ramas que hojas, y los hombres con más sed que odio¹⁸⁰. »

Les récits lient ainsi les destins humains et végétaux de manière inéluctable. Plus que de simples analogies, les débris des deux espèces s'enchevêtrent et forment des tableaux hétéroclites et torturés comme dans le récit enchâssé de Benavente, l'ami de Mauricio dans *Aluvión de fuego* qui lui envoie une lettre racontant l'enfer du front :

el soldado se ha pegado como una raíz a un árbol, inconscientemente, con la vista fija en las evoluciones de los pájaros de acero, y ha visto abrirse la tierra y levantarse los árboles con la cabellera de la raíz al aire, las hojas chamuscadas, y la muerte en todo su organismo de verdura; junto con los brazos mutilados de la naturaleza, brazos humanos, miembros sangrantes, jirones de uniforme, todo entrevisto en medio de una niebla de humo de pólvora¹⁸¹.

En personnifiant ainsi les arbres et y en mêlant les restes mutilés des soldats, Cerruto dépeint un tableau atroce de la cruauté humaine. L'être inanimé se transforme en personnage, en un soldat annihilé de plus. L'écriture métaphorique propre aux récits immédiats et omniprésent dans *Sangre de mestizos* rend compte de l'agonie des arbres : « una ramas que simulan una seca anatomía de nervios atormentados¹⁸². » Le paysage en souffrance charrie une peau malade, asséchée et furonclée. Le « tuscal », telle une irruption symptomatique de la soif, entrave la marche des soldats à travers la plaine désertique, mais force est de constater qu'elle partage ses souffrances¹⁸³ : « Ellas también padecen sed. Cada tuscal es una monstruosa lengua desfibrada y acribillada por la sed. Sed. Sed. Sed¹⁸⁴. »

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 93.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 95.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸⁰ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸¹ CERRUTO Oscar, *op. cit.*, p. 191.

¹⁸² CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸³ FREUDENTHAL OVANDO Jessica, *op. cit.*, p. 3.

¹⁸⁴ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 194.

Enfin, l'assimilation de l'homme par le végétal va au-delà d'une simple personnification. Dans le cas des toborochis, décrits dans *El mal natural* comme « Parecen una bellas y gordas matronas¹⁸⁵ » en raison de son épais tronc, ils peuvent également être à l'origine d'une métamorphose. Dans *La Laguna H-3*, face à la dégradation de l'état physique du capitaine Bórlagui qui dirige la patrouille perdue, les conflits entre les soldats suscités par la soif et leur désorientation, le lieutenant Contreras, protagoniste cartésien et rassurant, commence à perdre le sens des réalités. Un toborochi plus corpulent que les autres « majestuoso, resto, como un ser humano¹⁸⁶ » et doté d'une large entaille attire son attention. Contreras montre des signes évidents de folie en entamant une conversation avec cet arbre. Le lendemain matin, le lieutenant « se obstina en transformar esa cavidad en una inmensa bosa abierta¹⁸⁷. » À l'aide d'un couteau, il tente de lui de donner des traits humains. Le narrateur est brusquement incarné par Contreras et les paupières de cet arbre-humain se mettent à s'ouvrir. Le lieutenant entame la dernière étape de la métamorphose, celle de lui donner une origine humaine et un créateur :

Le falta una cosa para ser humano: el ombligo. Contreras hace un agujero que se llena de savia tan pronto como ha sido cavado. El, se enerva, insiste y se encarniza en profundizar el fatídico hueco. Trabajo inútil. El árbol rechaza ese atributo humano. No ha nacido de hembra ni de macho. Su madre es diosa y se llama Cibeles¹⁸⁸.

Le transfert de la folie de Contreras au toborochi se heurte aux véritables limites identitaires entre les deux espèces. Quand bien même le lieutenant parvient à transcrire son mal-être dans la création, le toborochi se réclame de la déesse de la nature sauvage, d'un univers primaire. Néanmoins, Contreras vit une expérience extracorporelle en voyant sortir un rire libérateur de la bouche qu'il a lui-même dessiné sur le tronc de l'arbre. Ce rire brise les chaînes qui inhibaient la véritable personnalité de Contreras, pris au piège d'un hybris invisible et profane. Bórlagui, la voix de la sagesse selon les canons esthétique-catholiques de Costa du Rels lui attribue un caractère providentiel, illustré par sa volonté de lui octroyer une entité inspiratrice à travers l'adjectif interrogatif : « Es un tótem, dijo. Usted, para librarse de él, le ha dado la forma de su orgullo. ¿Quién es el que ha guiado su mano¹⁸⁹? » Après cette expérience spirituelle, le lieutenant change radicalement de comportement. À la fin du roman, quand Contreras se réveille à l'hôpital, il affirme à sa femme que Contreras est mort, qu'il a été tué sur le champ de bataille et qu'il vit désormais dans le toborochi. Il a transféré son état animal au végétal rendant ainsi définitive l'assimilation entre les deux et le passage de la simple métaphore à la métamorphose : « Aquel árbol, mi alter ego, mi sosias, mi hermano y, a la vez, mi

¹⁸⁵ MONTAÑO DAZA Carlos, *op. cit.*, p. 73.

¹⁸⁶ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 120.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 123.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 125.

¹⁸⁹ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 127.

antepasado, no tiene ombligo¹⁹⁰. » Dans le cas de *La Laguna H-3*, l'arbre acquiert plus qu'un simple statut de témoin ou de camarade de souffrances, il est partout et tout à la fois, un créateur, un soutien et un exutoire. Il renvoie et rappelle aux hommes l'essence de leur humanité. En effet, « En déliant la difficulté du "où", l'arbre active le sentiment du sentiment esthétique en général – ce que l'on pourrait appeler la sensation de sensation en tant que sentiment d'être là où il faut¹⁹¹ ».

Ces arbres morts-vivants, abondamment représentés et mentionnés antérieurement n'apparaissent jamais fleuris ni rafraîchissants : « No se movía nada ni nadie. Los árboles, plantados en la arena reseca, se quedaron estáticos, sin reverdecer ni marchitarse. Eran árboles condenados¹⁹². » Ce sont les témoins privilégiés de la souffrance des hommes, de leurs pièges et de leurs embuscades et de ce fait, ils atteignent le statut de protagoniste dans la fiction. Ce sont également les complices maudits de leurs désertions et des exécutions sommaires auxquels les condamnés finissent adossés. Ces avatars de soldats, destinés à partager et à recevoir la souffrance des soldats n'accueilleront jamais la vie mais ne seront jamais en mesure de servir ces mêmes hommes, ils ne formeront ni berceau ni cercueil.

2.3. Hostilité permanente du Chaco : un troisième camp ?

Nous avons vu que les arbres renvoient la souffrance des soldats et portent ainsi la démonstration esthétique des auteurs. Compte tenu de la porosité entre le végétal et l'humain, et les liens forts dans les représentations de la douleur, il convenait de les traiter à part. Néanmoins, la nature en général constitue plus qu'une simple toile de fond pour les auteurs. Elle se dresse comme une troisième force à combattre. L'objectif, ici sera de revenir sur la façon dont ses composantes sont représentées et non pas la façon dont les personnages s'y meuvent, c'est-à-dire comme un espace, cela fera l'objet d'un encart spécifique sur la géopoétique. En effet, la nature joue un rôle fonctionnel dans la narration et contribue plus que tout au déroulement de l'action des personnages.

La mise en exergue de son hostilité permet à certains narrateurs d'intensifier l'horreur de la guerre et à d'autres d'insister sur la souffrance des hommes. Loin des traditionnelles représentations de la forêt comme un *locus amoenus* accueillant et opulent, les auteurs font du Chaco un lieu de dévoration et de barbarie. Hormis les récits qui s'intéressent d'avantage aux rapports entre les individus après la guerre ou à l'arrière comme *Los pozos del lobo*, *Los muertos más puros*, *Hablar con los perros* et d'une certaine façon *Aluvión de fuego*, s'astreignent à dépeindre un tableau dans

¹⁹⁰ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 205.

¹⁹¹ Aubertin, *Esthétique de l'arbre*, p. 200.

¹⁹² Anze Matienzo, p. 99.

lequel se complètent trois composantes dans une forme d'harmonie dramatique : le pathos de l'homme, l'horreur de la guerre et l'agressivité de la jungle chaquéenne.

Les représentations de la faune et de la flore du Chaco sont d'autant plus virulentes que les acteurs du conflit viennent d'autres régions et qu'ils méconnaissent la teneur de l'adversité qu'ils rencontreront. Parfois, en plus du drame de la séparation des proches, ils vivent une immense désillusion quand leurs représentations fantasques viennent se briser sur la dure réalité. En effet, le Chaco donne lieu à une image stéréotypée, celle d'une fertilité éternelle et exotique : « Bella, bárbaramente bella, bárbaramente seductora; selva de novela o de tarjeta postal¹⁹³ ». Par ailleurs, l'on remarque ici le jeu de poupées russes des représentations dans la lettre de Benavente qui déconstruit un mythe exotique en évoquant une carte postale dans une lettre adressée à Mauricio, soit un support portant un récit subjectif pétri de sensibilité. Quoiqu'il en soit, cette image tropicale, probablement liée à leur éducation et qui pousse peut-être des hommes à s'engager, reste introuvable dans la réalité :

¿Dónde está la belleza del trópico, donde la exuberancia del monte de los trópicos? Todo es miseria. Todo es pobreza. La villa, el paisaje. Miseria tropical. Desolación. La desolación del Infierno Verde¹⁹⁴.

Le narrateur-personnage de « Mi diario de campaña » tombe des nues. Les syntagmes brefs, dénués de formes verbales ainsi que les reprises anaphoriques des formes interrogatives et du lexique associé au malheur témoignent d'une véritable consternation face au décalage entre ses représentations et la réalité, à tel point que les mots viennent à manquer. Un peu plus loin, il comprend à quel point il a commis une erreur de jugement à propos de « esta tierra que es nuestro peor enemigo¹⁹⁵ ». L'ahurissement va au-delà d'un simple décalage entre l'image habituelle d'une jungle fraîche et fertile et la triste réalité. Le biotope du Chaco suscite une véritable interrogation chez Sergio Benavente :

¿Qué clase de tierra es ésta? Mi pluma se ha detenido un momento en busca de una definición y es desoladora: el Chaco es un país sin personalidad. ¿Selva? ¿Pajonal? ¿Desierto? Ninguno de estos tres paisajes, y, sin embargo, tiene de todos sus componentes particulares, pero como reducidos, desmañados, mezquinos¹⁹⁶.

La réflexion métatextuelle du narrateur qui ne parvient pas à trouver de référentiels pour définir le Chaco le fait douter du potentiel narratif du paysage. La stérilité du Chaco déborde sur sa propre mise en récit. Il est dépossédé de son signifié. Ce caractère unique et incomparable fait écho aux critiques des auteurs et des intellectuels à propos de la guerre du Chaco, qualifiée également d'unique pour son absurdité et inutilité¹⁹⁷. Ainsi, à travers la plume de Sergio Benavente, légitimé par son statut d'acteur

¹⁹³ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 230

¹⁹⁴ PACHECO Bellot, *op. cit.*, p. 22.

¹⁹⁵ PACHECO Bellot, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹⁶ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 229.

¹⁹⁷ Siles Salines, p. 11.

du conflit et son témoignage, Cerruto réduit métaphoriquement la guerre à une entité indéfinissable et donc improductive et vidée de sa substance sur le plan narratif et idéologique.

Bien que dépourvue d'une étiquette spécifique, la nature chaqueenne se voit désignée comme sujet de nombreux verbes d'action, violents pour la plupart. Les représentations du végétal transcendent les habituelles personnifications que nous verrons un peu plus loin dans le détail pour l'élever au statut d'une véritable entité guerrière et combative, aussi développée que l'armée bolivienne et paraguayenne. Entre ces deux dernières, sans faire de distinctions idéologiques et fort de ces attributs militaires, un troisième ennemi s'élève, pire que tous les autres¹⁹⁸ : « El tuscal habíase convertido, en esta guerra atroz en un tercer oponente; se erguía ante los hombres, fuesen quienes fuesen, y se arrogaba el derecho de matar y de hacer prisioneros¹⁹⁹. » Non contents de devoir se battre contre l'ennemi officiel, le quotidien, le moindre geste devient un combat à mort :

Todo, absolutamente todo está contra el hombre. El monte espinoso, la infernal carahuata, el calor, la falta de agua y la sed, los mosquitos, los tábanos, el hombre. Todo nos combate. Si no se muere a bala, se muere de sed o de hambre o extraviados en el monte o enfermos con disentería²⁰⁰.

Ce discours désabusé et défaitiste témoigne d'un sentiment amer, celui d'un narrateur qui s'est vu déposséder de son destin et qui connaît d'avance l'issue fatale du contrat qu'on lui imposé. Les auteurs utilisent le paysage comme un matériau plastique, susceptible d'être déformé à l'extrême et d'être l'objet d'une multitude de descriptions mais surtout sujet et protagoniste. À l'image d'un monstre fiévreux que la maladie rend encore plus agressif, la boue se transforme en fluide purulent chez Toro Ramallo dont le personnage cherche une issue divine : « El lodo es la negación, es enemigo de todo, es el pus de la tierra²⁰¹... ».

Le portrait d'une nature hostile et meurtrière voit sa métaphore complétée d'une arme puissante et imparable, les piquants qui hérissent sa peau :

Una arbolaría rala, deslavada, como enferma, sumergida en la maleza hostil; guarnecidas por esta maleza, que multiplica en variedad sin término las púas agresivas de sus espinas, acechan las alimañas: víboras venenosas de lenguas rojas y negras, serpientes cascabel, tarántulas, escorpiones, lagartos²⁰²...

Sergio Benavente complète ainsi sa description de l'agression continue des végétaux par l'univers animal dangereux qu'ils abritent sous leurs ailes. Mais la perversion des ronces et des épines qui emprisonnent quiconque s'en approche fait d'elles une véritable figure maléfique :

se enredaba las piernas en las zarzas que desarrollaban su infinita variedad de movimientos mecánicos para aprisionarlas. Se agachaba a retirar los espinos y, al mismo tiempo, otras garras le quitaban el sombrero, recogían de los cabellos, le arañaban la cara y le pinchaban, desgarrándole camisa y

¹⁹⁸ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹⁹ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 38.

²⁰⁰ PACHECO Bellot, *op. cit.*, p. 38.

²⁰¹ TORO RAMALLO Luis, *op. cit.*, p. 134.

²⁰² CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 230.

pantalones²⁰³.

Cette « naturaleza agresiva y desafiante que ejercita contra los hombres que en ella se han introducido un dinamismo enloquecedor, hecho de gestos, de amenazas, de alucinaciones, de desgarramientos²⁰⁴ ». En effet, beaucoup d'auteurs comme Céspedes, Costa du Rels ou Pacheco Bellot insistent sur le dépassement d'une vision d'un environnement passif et silencieux. Le Chaco de ces écrivains attaque, emprisonne et tue les hommes qui osent entrer sur son territoire. Le moindre élément se retourne contre l'homme. Après les ronces, ce sont les cactus qui nuisent avec leurs dents dans « Navidad » : « el monte chaqueño tenía su desquite: mataba a los unos y a los otros: buyendo aún más los dientes de sus cactus²⁰⁵ ». Une autre scène de « El milagro » fait sensiblement écho à la précédente dans la manière de personnifier les végétaux et de faire des hommes les pantins des ronces comme si les fonctions premières de chaque espèce s'étaient inversées :

Nos latigueaba los rostros, nos cogía de los brazos con sus uñas, nos obligaba a girar sobre nosotros mismos, enredándose a los pies, se cerraba alrededor de nuestros cuellos, nos prendía de los cabellos, nos extraviaba alrededor de un matorral, nos metía espinos dentro de las botas, y todas sus ramas flexibles, sus leños aguzados, sus malezas y sus púas conspiraban para detenernos²⁰⁶.

L'agresseur armé n'est plus le soldat mais le paysage chaqueño et c'est quand il est trop tard qu'il s'en rend compte : « La naturaleza del Chaco acechaba ese momento para manifestarse en otra forma: el infierno pálido perdía su pasividad vegetativa para descubrir ante nosotros, sin disimulo, el poderío de su imperio cruel y alucinante²⁰⁷. » Céspedes cherche à démontrer que la fertilité est à chercher ailleurs, en effet, elle serait plutôt capable de provoquer une fertilité imaginaire et esthétique dans la création²⁰⁸. Les phrases, souvent courtes, semblent tenter de dépeindre par petites touches progressives un tableau impressionniste morbide en mettant plus l'accent sur « la subjetividad del autor que la realidad objetiva de los hechos, sin dejar dudas, eso sí, en cuanto al destino último del hombre²⁰⁹ ».

L'hostilité perpétuelle du paysage chaqueño provoque la répulsion des personnages qu'ils associent avec l'enfer à travers l'expression récurrente d' « enfer vert », une « aspera imagen que hay que ablandar con la costumbre²¹⁰ ». Tout comme le Chaco sous la plume de Benavente, la rancœur, qui anime le narrateur-personnage de *Prisionero de Guerra* envers cette même terre, souffre d'un manque de définition.

²⁰³ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 135.

²⁰⁴ SILES SALINAS José, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, p. 12.

²⁰⁵ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *op. cit.*, p. 34.

²⁰⁶ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 142.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 141.

²⁰⁸ GARCÍA PABÓN Leonardo, *La patria íntima: alegorías nacionales en la literatura y el cine en Bolivia*. S.l.: La Paz (Bolivia), 1998, p. 173.

²⁰⁹ ALCÁZAR V. Reinaldo, *op. cit.*, p. 151.

²¹⁰ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 21.

Très probablement en partie à l'origine de cette aversion latente envers la région chaqueéenne, la mention des bruit incessants de la faune traverse le corpus. Jorge Siles Salinas compare le traitement lexical et sémantique de ces représentations entre Céspedes, Guzmán et Costa du Rels²¹¹. Dans *Sangre de mestizos* le narrateur s'attache davantage à décrire la nature des sons qui perturbent le sommeil des soldats : « la acosan las picaduras de múltiples gritos de animales: silbidos, chirridos, graznidos²¹² ». En revanche, dans *Prisionero de guerra*, le narrateur emploie un ton plus retentissant dans le but d'insister sur l'horreur du concert qui semble se produire chaque nuit dans le seul but de décontenancer les hommes : « Noviembre es el mes de las lluvias y de los zancudos feroces [...] gordos, pesados, ásperos sapos, llamados 'rococos', suenan de modo espantoso en las noches²¹³. » Enfin, dans *La Laguna H-3*, les bruits nocturnes prennent une dimension plus mystérieuse, comme s'il s'agissait de chercher à percer le secret de ces conversations non verbales et hautement mystiques : « Se empezaba a oír llamadas invisibles de los animales o de insectos [...] Mensajes, consignas, provocaciones, intercambio de notas sordas²¹⁴ ». Toutes ces impressions auditives viennent compléter le tableau sensoriel général du paysage chaqueén qui sert à produire un effet de réel le précis et surtout le plus efficace qui soit. Ces sons à la marge du conflit, loin des descriptions traditionnelles des explosions des armes, témoignent là aussi de la volonté des auteurs de montrer la guerre depuis l'ordinaire des soldats et non l'extraordinaire des généraux.

La déshumanisation progressive des hommes va plus loin encore. Ils perdent leurs caractéristiques humaines au cours de leur immersion totale dans le Chaco, comme Poñé et son « cuerpo de mono harapiento²¹⁵ » dans « El milagro ». La plupart des auteurs choisissent de comparer les soldats à des insectes ou des invertébrés, insistant ainsi symboliquement sur la dimension d'un collectif apathique, docile et plutôt repoussant. Dans « Sangre de mestizos », la métaphore du vers revient régulièrement dans « El pozo²¹⁶ » et « El milagro²¹⁷ ». Dans cette dernière, le groupe forme « una sinuosa trayectoria de serpiente²¹⁸ ». Dans « El pozo », même les gouttes de sueur prennent vie telles des « Víboras de sudor con cabecitas de tierra les corren por el torso²¹⁹. » L'ennemi n'échappe pas à cette analogie dans « La coronela » en se mouvant comme des « culebras en el torrido pajonal²²⁰. » Augusto Guzmán choisit une métaphore plus positive et microscopique et opte pour une

²¹¹ SILES SALINAS José, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, p. 22.

²¹² CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 21.

²¹³ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 68.

²¹⁴ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 74.

²¹⁵ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 144.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 144.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 134.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

²²⁰ *Ibid.*, p. 80.

perspective plus reculée : « Los millares de hombres que se buscan para matarse en medio de esta confusión vegetal, semejan simplemente millares de hormigas afanosas²²¹ ». Ces fusions entre les règnes animal et humain les dépossèdent de leurs qualités humaines comme la parole ou l'esprit critique dont sont dépourvus les animaux et les réduisent à de simples composantes du paysage. Augusto Céspedes, fort de son écriture métaphorique, va plus loin dans cette deshumanisation dans « El pozo ». L'auteur fictif du journal reporte l'arrivée d'un camion : « Lo conduce un chofer cuya cabeza rapada me recuerda a una tutuma²²² ». L'analogie végétale continue un peu plus loin dans la bouche de Chacón : « ¿Vamos a vivir del aire como las carahuatas²²³? ». Précisons la volonté de l'écrivain d'aller plus loin que la simple métaphore et de donner au lecteur des informations supplémentaires concrètes sur ces spécimens végétaux chaqueños. De ce fait, dans les éditions Juventud, des notes de bas de pages précisent ce dont il s'agit avec une certaine forme de pédagogie.

Enfin, revenons aux représentations plus globales du paysage chaqueño que les auteurs associent à la mort, au morbide et au maléfique depuis un champ lexical colorimétrique. En effet, les couleurs vives utilisées pour décrire le soleil entrent en contradiction avec les tons ternes de nature. Le narrateur de « Seis muertos en campaña » donne une idée des connotations mortifères de la flore : dans « el lívido horror del paisaje del Chaco²²⁴ ». Jessica Ovando Freudenthal²²⁵ s'est employée à souligner les tons fanés, incolores et grisâtres dans *Sangre de mestizos*, mais ce sont des usages sémantiques que nous pouvons appliquer à la plupart des nouvelles. À la place des adjectifs de couleurs « pleines », le narrateur utilise des dérivations progressives suffixales : « bloque grisáceo »; « musgos parduzcos²²⁶ »; « bosque de leños plomizos²²⁷ »; « cielo incoloro²²⁸ »; « infinito gris²²⁹ »; « gris azulenco²³⁰ »; « tieso y pálido²³¹ » ou « ceniciento²³² ». Comme si même les mots devenaient ternes à l'heure de décrire le Chaco. Comme si la cendre, la marque de l'absence de vie était la seule couleur que la mort permettait dans ce paysage.

Ce discours de haine envers le Chaco semble être un exutoire, un espace d'expression pour projeter la souffrance des hommes sur le végétal et symboliquement, sur cette région insubstantielle. Dans cette guerre qualifiée d'absurde, tous les éléments narratifs semblent être dépossédés de leur

²²¹ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 13.

²²² CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 18.

²²³ *Ibid.*, p. 19.

²²⁴ *Ibid.*, p. 124.

²²⁵ FREUDENTHAL OVANDO Jessica, *op. cit.*, p. 6.

²²⁶ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 141.

²²⁷ *Ibid.*, p. 17.

²²⁸ *Ibid.*, p. 21.

²²⁹ PACHECO Bellot, *op. cit.*, p. 28.

²³⁰ *Ibid.*, p. 28.

²³¹ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 21.

²³² *Ibid.*, p. 28.

fonction initiale. Concluons cette partie sur les représentations de l'enfer vert du Chaco comme un ennemi de plus, les souffrances déraisonnées et la mort qu'il provoque, mais aussi sa manière d'être solidaire avec les hommes, par une citation de la lettre de Benavente à Mauricio dans *Aluvión de fuego* qui fait échos à toutes les analyses antérieures :

No es el fusil, sino la herramienta, lo primero que se empuña para entrar en esta guerra. El enemigo está ahí, en esa masa que se le opone; y empieza el combate, sin heroísmos y sin ruidos, sin lumbraradas; un combate de peones. No son ejércitos los que aquí pican la maleza, trazan rutas, le perforan su compacta condición al matorral; no son soldados. Agachados sobre la tierra; mordiéndose voraces, pero también humildes la verdura que atacan; sin armas ni atuendo guerrero, semejan más bien parias, modestas hormigas de un trabajo infecundo y sin provecho.

Y así, dificultosamente, se abren ellos mismos el camino que ha de conducirlos a la muerte²³³.

Cerruto, en résumant ici la véritable substitution du soldat par le sapeur et de son fusil par la machette, critique donc la perte totale de but et de sens dans cette guerre. Le discours indirect d'un personnage fictif qui raconte la guerre depuis son expérience personnelle légitime la critique et appuie l'argumentation de l'auteur. Et d'un point de vue artistique, Cerruto troque également une arme réelle et des discours politiques contre une arme symbolique, celle de la littérature.

²³³ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 193.

3. Chapitre 3 : Les tourments de l'âme

Au contact d'une nature aussi hostile et dangereuse, lors des longs temps d'attente entre deux attaques et seul face à la mort, le soldat relativise, ressasse ses souvenirs et parfois réfléchit à sa place dans cette guerre. Bien que les auteurs du corpus immédiat mettent davantage l'accent sur la souffrance des corps pour nourrir de manière plus organique leur démonstration idéologique, les récits n'évitent pas certains moments de contemplation, de spiritualité ou de questionnements, voire de fantasmes. Les auteurs contemporains qui accordent plus d'espace à la dimension psychologique des personnages s'attachent donc particulièrement à leurs tourments intérieurs et tentent de dépasser les traditionnelles considérations pathologiques.

3.1. La métaphysique du combattant

Les récits n'échappent pas au topos du personnage mélancolique qui ressasse les souvenirs heureux de son foyer et de sa région natale. De surcroît, la permanence de la mort leur rappelle le privilège d'être en vie et à quel point il faut chérir les moments de joie simple comme le mentionne le personnage de « La cruz » : « La angustia de estos momentos me hacen ver más que nunca que vivimos²³⁴. » ainsi que celui d'Augusto Cabral dans *Los muertos más puros* : « La guerra iba enseñándole a relativizar la importancia de las cosas. La vida era apenas una frágil maravilla que bien podía acabar con una bala²³⁵. » Cet état mélancolique, voire nostalgique, donne au narrateur un espace d'expression qui lui permet d'échapper à la rhétorique conventionnelle du front. En effet, rappelons que la nostalgie considérée comme un état pathologique avant d'être simplement une humeur²³⁶ surgit dans l'éloignement ou l'exil et porte en elle le regret d'un ailleurs, d'un autre temps et le désir d'un retour²³⁷. Contrairement à la mélancolie qui témoigne d'une expérience douloureuse du temps, la nostalgie, chère à la littérature universelle, permet à la narration de juxtaposer des époques et des espaces, à la fois proches et lointains. Les deux notions, loin d'être univoques, restent néanmoins intrinsèquement liées dans l'étude des états d'âme des personnages.

Deux éléments en particulier font l'objet d'émotions nostalgiques : le souvenir de l'être aimé ou la figure féminine aimante et la terre natale. Une nouvelle d'Augusto Céspedes se consacre spécifiquement à la place de l'image féminine comme objet dans le quotidien d'un soldat de la guerre du Chaco. Loin de vouloir simplement transcrire la force d'une photo dans l'imaginaire, c'est-à-dire

²³⁴ CÁCERES ROMERO Adolfo, *op. cit.*, p. 62.

²³⁵ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 79.

²³⁶ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/nostalgie/1-une-histoire-medicale/>

²³⁷ CLEMENT-PERRIER Annie, « Entre nostalgie et mélancolie : variations géographiques dans quelques romans contemporains. Maryline Desbiolles, Claude Simon, Jean-Paul Goux », *Littérature*, 2017/3 (N° 187), p. 78-96. DOI : 10.3917/litt.187.0078. URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2017-3-page-78.htm>

de la présence de l'absence, l'auteur transcende une émotion singulière en valeur universelle. En effet, dans « La paraguaya », la photo que le lieutenant Paucara trouve dans les poches d'un officier ennemi dès la première ligne du récit et qui est annotée « A mi amor, recuerdo de su amor²³⁸ » et signée « A » s'érige rapidement comme véritable personnage-objet. Plusieurs jours plus tard, quand l'offensive se calme, il contemple la photo qui le ramène dans ses souvenirs à La Paz lors son séjour au Collège militaire, signe que la nostalgie, bien qu'imaginaire, brouille les frontières du temps : « contemplaba la fotografía de cuya tersa superficie se evaporaba su pensamiento como el agua de un lago. Así contemplaba en épocas distantes caer la lluvia, en las tardes grises de La Paz²³⁹ ». La possession d'un objet soustrait à un autre devient naturelle. Quand la monotonie de la guerre le rattrape, Paucara contemple la protagoniste fictive de ses pensées : « la foto se asomaba a sus tardes como a una ventana²⁴⁰ ». Dans cette comparaison lyrique, nous pouvons voir une référence intermédiaire au tableau de 1822 intitulé « Femme à la fenêtre » de Caspar David Friedrich qui partage une forme d'anonymat dans la figure féminine positionnée de dos. Rapidement, la photographie commence à prendre une place importante dans le quotidien imaginaire du lieutenant Paucara. D'un statut de « possédée », elle devient « possédante ». Telle une vraie source de créativité, l'image féminine le pousse à créer un monde fictif. Ainsi, il essaie de deviner son prénom à partir de la signature « A ». Puis, le texte reprend explicitement une dimension intermédiaire dans sa façon de s'extraire d'un premier niveau diégétique pour décrire un autre niveau narratif, à la manière d'une ekphrasis : « De la foto que tenía ante sus ojos semicerrados, obtenía una película cinematográfica, desprendiendo idealmente la composición de movimientos diversos²⁴¹. » Dans ce récit enchâssé, la photographie pénètre « en la penumbra mental donde atraían nostalgias indefinidas y recuerdos raros²⁴². » De fait, Paucara déroule petit à petit le fil de son imagination en faisant s'incarner différentes personnalités féminines à travers la photo dans un mélange confus de souvenirs et de fantasmes.

Puis, l'objet s'incarne véritablement comme un personnage à part en prenant vie : « Alrededor de la pálida incógnita despertaba una vida misteriosa²⁴³ ». C'est d'ailleurs un procédé récurrent chez Céspedes : « Cada cuento tiene un personaje-relator que va narrando la anécdota, pero poco a poco, al sucederse la acción, éste va dejando lugar a un elemento espacial [...] que va adueñándose del relato y del mismo hombre, hasta convertirse en real protagonista²⁴⁴ ». La photo de l'inconnue prend

²³⁸ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 200.

²³⁹ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 201.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 201.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 202.

²⁴² *Ibid.*, p. 202.

²⁴³ *Ibid.*, p. 202.

²⁴⁴ VALLEJO DE BOLÍVAR Gaby, *En busca de los nuestros: análisis y crítica sobre literatura boliviana*, Los amigos del libro, 1987, p. 155.

toute son autonomie et va même jusqu'à rythmer le récit. Elle devient une obsession pour son détenteur et sa seule fenêtre vers un monde plus sensible :

a veces la desconocida misma proyectaba una sonrisa imperceptible, de sus cabellos una brisa insensible arrancaba nuevos resplandores y los ojos serenos se hacían acariciadores, penetrando en la penumbra mental donde atraían nostalgias indefinidas y recuerdos raros²⁴⁵.

Paucara s' imagine une vraie « romantica relación con esa mujer incógnita y muda²⁴⁶ » et démontre à quel point les personnages de Céspedes ont des relations superficielles avec des femmes réelles et des relations profondes avec des femme virtuelles²⁴⁷. Cette inconnue prend une place intime que personne d'autre n'avait réussi à prendre dans son cœur, physiquement et mentalement : « La fotografía, incorporada a su intimidad como algo legítimo e inseparable, guardaba junto al « detente » bordado en seda que su madre le había recomendado²⁴⁸ ». En effet, « La foto poseída es más real que las mujeres poseídas antes y ahora ausentes²⁴⁹. » Elle devient son talisman, sa protection ultime contre les attaques de toutes sortes : « atribuyó su fortuna más bien a una virtud mágica del retrato misterioso²⁵⁰. » Ses camarades ne comprennent pas une telle superstition et le fait d'être prêt à mourir pour la photo : « La quiero mucho. Es mi buena suerte. Es mi mascota. » L'objet possédé est littéralement fétichisé, voire élevé au rang de divinité.

Enfin, l'universalité prend tout sens à la fin du récit lorsque c'est au tour d'un Paraguayen de trouver cette même photo sur le corps du Bolivien que la chance a abandonnée et de se mettre très probablement à fantasmer sur celle qu'il déduit être sa veuve : « Linda la mujer del bolí. [...] Y siguieron la marcha por el bosque, llevándose el retrato de la “viuda”²⁵¹. » La structure cyclique et la triste ironie de l'excipit suggèrent la transcendance créative de la solitude, lot de tous les hommes partis en guerre. Cette figure féminine possédée fictivement par un Paraguayen, puis par le Bolivien Paucara et enfin à nouveau par un anonyme paraguayen donne à penser qu'il s'agit de l'allégorie du territoire. Ce même territoire chaque fois envahi par un camp puis par l'autre, semaine après semaine. La photographie de cette femme séduisante, désirable mais inaccessible représenterait alors la victoire militaire. Une victoire que les hommes, chacun à leur tour, s'imaginent, se représentent et pour laquelle ils sont prêts à se battre alors qu'elle n'est qu'un mirage, qu'une illusion fantasmée, un produit de la rhétorique politicienne et des discours nationalistes qu'ils entendent depuis leur naissance. Le pouvoir de l'image dans « La paraguaya », objet de désir, fait qu'elle parvient à

²⁴⁵ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 202.

²⁴⁶ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 204.

²⁴⁷ GARCÍA PABÓN Leonardo, *La patria íntima: alegorías nacionales en la literatura y el cine en Bolivia*, p. 185.

²⁴⁸ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 204.

²⁴⁹ PRADA OROPEZA Renato, *La literatura política de Augusto Céspedes*, Texto crítico Año V, no. 12 (enero-marzo 1979), p. 186.

²⁵⁰ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 212.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 214.

connecter de manière intime deux individus que tout oppose en circulant d'un portefeuille à un autre, toujours disposé près de la poitrine. C'est donc un hymne à la nostalgie de l'être aimé et donc à une forme de fraternité ainsi qu'aux pouvoirs infinis de l'imagination que Céspedes érige dans cette nouvelle.

Par ailleurs, l'on retrouve dans la nouvelle « La coronela » de Céspedes cette même idée de possession impossible. Ni la figure féminine, ni le territoire, ni la victoire sont des entités accessibles et ils mènent donc à la mort. De ce fait, lorsque le protagoniste Sirpa récupère le portefeuille de son ami Hinojosa, mort au combat, il y retrouve une photographie de sa femme Bara, à la beauté fatale et à la personnalité sauvage et libre²⁵². Il mourra à son tour, châtement ultime pour avoir cru pouvoir asservir l'incarnation de la liberté.

Pour Céspedes et Costa du Rels, la nostalgie est une arme à double tranchant : bien utilisée, elle se transforme en refuge, mais parfois les souvenirs se transforment en torture mentale. Le chapitre 7 de *La Laguna H-3* met en scène la question arbitraire de l'autorité dans des situations exceptionnelles comme celle vécue par la patrouille perdue. En effet, le capitaine Bórlagui, encore en charge du groupe à ce moment du récit, se rend compte que Monroy passe ses nuits à soupirer sur une image. Il croit bon intervenir pour lui imposer sa discipline mentale : « La persistencia de gratos recuerdos, en circunstancias penosas, es la forma más artera, por ser la más seductora, que toman los monstruos para vencernos²⁵³. » C'est pourquoi le capitaine ordonne à Monroy qu'il lui remette la photographie pour le sauver de lui-même et de ce qu'il désigne comme un « peso carnal²⁵⁴ ». Tel un homme d'église qui se croit pourvu d'une mission divine et d'une autorité supérieure, il considère nécessaire ce sacrifice parce que « ese ser se había convertido en una fuente de desesperación²⁵⁵ ». En faisant gagner ce combat verbal par le capitaine, Costa du Rels démontre une autre perspective de la question des souvenirs et de la nostalgie. Pourtant, il autorise le dernier refuge inaccessible, celui de l'esprit et du sommeil : « El sueño era el grande, el inviolable refugio que permitía hallar de nuevo, en el fondo de si, los astros de remotas navidades que llenaron de embeleso los benditos días de la niñez²⁵⁶... »

Les autres auteurs ne se soustraient pas à la thématique de la nostalgie dont le risque, bien réel selon Costa du Rels, n'est plus à prouver. Néanmoins, cela reste avant tout un sentiment légitime, collective et transversal qui permet au personnage de Bórlagui, largement soutenu par la voix narrative, de défendre des convictions religieuses et une confiance ferme dans sa forme de rationalité.

²⁵² CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 93.

²⁵³ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 98.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 99.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 98.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 38.

En revanche, les réminiscences nostalgiques du passé permettent à Jesús Lara dans *Sujnapura* de doter ses personnages d'attributs identitaires forts et d'un tissu plus sensible de la personnalité. Le récit enchâssé des souvenirs sert ainsi sa tentative de configuration littéraire d'un sujet national idéal. En effet, quand le protagoniste Lanchicu s'enfuit et se retrouve au front sous une autre identité, il termine sous les ordres d'un lieutenant quechua appelé Churkina, monté en grade pour son courage. En quechua, Churkina évoque régulièrement sa mère, veuve et ses cinq filles mais « el soldado piensa que esos días deben ser sepultados en el renunciamento y en el olvido, porque aquello que fue no podrá volver a ser²⁵⁷ ... » Néanmoins, l'alcool aidant, il ne peut s'empêcher de se plonger dans les souvenirs de sa vie antérieure :

El soldado recuerdo los años vividos bajo la protección de sus padres allá en la choza acurrucada el regazo del valle, en medio del abigarramiento de los campos sembrados, frente a la perenne majestuosidad de los cerros que solo saben de la paz y de la alegría. Cómo era de grato, entonces, acucillarse en torno al fogón, junto a los padres, y saborear la humilde cena, y beber agua fresca del cantarillo de barro, y oír los relatos y las pláticas de los mayores, y oír los plañidos de los charangos por los caminos, y dormirse arrullado por los distantes ladridos de los perros. Cómo era de grato errar por las sendas que partían los maizales, por las grietas de los barrancos y por la plácida verdura de las laderas. Aquello era ser... Aquello era vivir²⁵⁸...

Entre la mention du paysage, des repas en famille, des cultures agricoles ancestrales et les coutumes partagées par la communauté, tous les éléments esthétiques sont réunis pour constituer un tableau idyllique de la vie andine. Le quechuologue brosse le portrait du Bolivien modèle qui vit humblement en harmonie avec la nature et les êtres qui l'entourent. À travers la personnalité de Churkina appréciée de tous, son parcours méritant et l'évocation de son lieu de vie exemplaire, Jesús Lara instrumentalise l'espace littéraire pour mettre en lumière son projet politique et indigéniste. Sa critique du conflit, toujours en toile de fond, ressurgit dans la dernière phrase qui évoque la négation de l'individu et de la vie même par la guerre.

Le potentiel contemplatif des montagnes suscite régulièrement des passages rappelant la vie passée des soldats indigènes. Le contraste géographique extrême entre les paysages andins et chaquéens donne lieu à de multiples affleurements nostalgiques. Dans « Ricardo Ortega », le personnage éponyme regrette sa vie antérieure : « Mi tierra de las apacibles montañas, mi ciudad olvidada en medio del paisaje agreste, su cerro de los mil hermosos y cambiantes colores, sus campanarios coloniales²⁵⁹ ». Le recours au possessif et à ces adjectifs témoigne de la charge affective du narrateur et du profond regret d'avoir obligé tant d'hommes à abandonner leur vie. En repensant à la misère qui attend sa femme en cas de décès, Ricardo Ortega regrette également la profonde injustice de la guerre : « Somos nosotros los pobres, los que tenemos que pagar toda la culpa,

²⁵⁷ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 126.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 125.

²⁵⁹ PACHECO Bellot, *op. cit.*, p. 103.

hombres, mujeres y niños, nosotros los desheredados de la fortuna, los sin pan²⁶⁰. » Parfois, le doute que la montagne, fortement associée symboliquement à l'idée de foyer et à la famille et sémantiquement par le terme « falda », n'ait jamais existé, surgit : « Mi vida antigua, los mil años que me separan de mi terruño, dormido en las faldas de la montaña, mi madre, mi hermana, y mis terribles dolores de la campaña, todo eso, ¿existe acaso ahora²⁶¹? »

Le narrateur-personnage de *Prisionero de guerra*, concorde avec ses compatriotes dans cette inclination remémorative mais au lieu de revenir par la pensée dans ses terres natales, il s'imagine que ce sont ces dernières qui viennent le chercher, donnant ainsi un rôle plus actif au paysage : « Allá lejos, no muy lejos, la línea del monte que enmarca el pajonal es una arboleda nueva, como si una columna de molles oriundos de los valles de Cochabamba se hubiera venido en busca de su gente migratoria empeñada en la pelea²⁶² ». L'image évocatrice du végétal fusionne, entre tendresse et affection²⁶³, avec le souvenir de l'être aimé par le biais de son prénom répété passionnément : « Carmen, Carmencita, dulzura escondida en el corazón espinoso del tuscal sediento²⁶⁴ ».

Parfois les souvenirs du passé, les souffrances ou les angoisses n'admettent plus de mots mais une réaction viscérale et intemporelle. Les larmes des hommes, tel un aveu d'impuissance, sont rarement mentionnées. Cela peut également s'expliquer par la plume masculiniste dont sont empreints la plupart des auteurs. Les larmes sont en effet associées à certains personnages antihéroïques et donc considérés comme faibles, comme Ricardo Vargas dans « Sarcasmo » qui pleurera le jour de son baptême du feu et le jour de sa mort : « lloró por primera vez en el Chaco²⁶⁵ ».

La réminiscence de l'enfance des soldats ou de leur foyer surgit également au contact d'un élément crucial dans l'esthétique tellurique et indigéniste des auteurs immédiats : la terre. Associée autant à la figure maternelle qu'à la Pachamama, toutes deux forces créatrices, la terre ramène les hommes à l'origine du monde. « El Pozo » de Céspedes, qui traverse métaphoriquement bon nombre de problématiques abordées dans ce travail, constitue la nouvelle la plus aboutie sur le plan esthétique. Comme pour la question des images, le puits sans eau transcende sa condition d'objet pour exister comme personnage central à portée métaphysique, voire spirituelle. Parmi ses fonctions multiples, le puits devient producteur de discours à travers les rêves et les hallucinations des hommes, mais renvoie également aux origines : « Esa cámara oscura aprisionada en el fondo del pozo va revelando

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 106.

²⁶¹ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 106.

²⁶² GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 64.

²⁶³ SILES SALINAS José, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, p. 24.

²⁶⁴ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 64.

²⁶⁵ PACHECO Bellot, *op. cit.*, p. 47.

imágenes del agua con el reactivo de los sueños²⁶⁶. » Quand le protagoniste Miguel Navajas descend à son tour dans ce trou interminable, la sensation étouffante qu'il éprouve fait écho à une expérience de son enfance :

Sumido en la oscuridad he resucitado una pretérita sensación de soledad que me poseía de niño, anegándome de miedosa fantasía cuando atravesaba el túnel perforaba un cerro próximo a las lomas de Capinota donde vivía mi madre²⁶⁷.

Nous voyons ici l'étroite relation entre les entrailles de la terre et le souvenir de la mère comme si la Pachamama et la figure maternelle se fondaient en une seule puissance créatrice. En effet, les analogies ou les associations se multiplient dans le discours du narrateur : « Entraba cautelosamente, asombrado ante la presencia casi sexual del secreto terrestre²⁶⁸. » D'autres connotations sexuelles sont adjointes au puits tout au long du récit. Fondamentalement personnifié, il acquiert même une autorité infinie sur les sapeurs : « el pozo va adquiriendo una personalidad pavorosa, substancial y devoradora, constituyéndose en el amo, en el desconocido señor de los zapadores²⁶⁹ ». Plusieurs images utilisées rappellent sensiblement l'anatomie féminine et l'acte sexuel :

Levanto la cabeza y la perspectiva del tubo negro se Eleva sobre mi hasta concluir en la boca donde chorea el rebalse de luz de la superficie. Sobre el piso del fondo hay barro y la pared se deshace fácilmente entre las manos²⁷⁰.

Plusieurs termes font écho à cette allusion, comme « húmeda²⁷¹ » ou le « vientre subterráneo²⁷² ». Par ailleurs, la description suit également un mouvement de va et vient : « cada vez más les penetra la tierra mientras más la penetran²⁷³ » dans cette « caverne verticale ». Ce trou, cette bouche qui ingurgite prend fondamentalement une forme vaginale et avale les hommes. Elle perd ainsi sa fonction première, celle de donner la vie, pour n'être qu'un orifice stérile vidé de son sens, à l'image de la guerre.

Néanmoins, se plonger dans le puits composé de terre comme s'il s'agissait d'un retour à la vie intra-utérine, c'est également se soumettre corps et âme à la terre-mère, la Pachamama, si précieuse dans la cosmogonie indienne. Ce rapport essentiel entre les soldats et le paysage chaquéen, déjà évoqué depuis l'assimilation entre le végétal et l'humain, donne lieu à une forme de deshumanisation des individus mais rappelle l'héritage de la littérature régionaliste et des traditions telluriques de l'écriture hispano-américaine et plus spécifiquement andine. La force mythique de la

²⁶⁶ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 30.

²⁶⁷ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 26.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 25.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 25.

²⁷² *Ibid.*, p. 26.

²⁷³ *Ibid.*, p. 36.

terre comme entité divine transparaît dans la plupart des récits, non pas de façon sexuelle comme dans « El Pozo », mais plutôt comme une consubstantialité réciproque de l'individu, mort ou vivant. Comme la fusion entre l'homme et la terre, dont il est issu, était inexorable. La terre marque ainsi son territoire par le biais d'une empreinte : le baiser de la terre. Nous reprenons ici une expression de Céspedes : « conservaba en el fino rostro la huella ocre del beso a todos los muertos del Chaco, el beso de la tierra²⁷⁴. » D'autres occurrences soulignant l'assujettissement de l'homme apparaissent dans le corpus. Que ce soit au moment de mourir comme dans « La coronela » : « El suelo se levantó como un muro chocando contra su cara y metiéndole tierra entre los dientes²⁷⁵ », au momento de souffrir de la soif comme dans « La retirada » : « Limpió con una mano el sudor de la cara y su mano dejó la huella de cinco dedos sucios de tierra²⁷⁶. » Ou après avoir échappé au pire comme dans *Prisionero de guerra* : « tropas de indígenas, mestizos y blancos, todos cubiertos de tierra, como venidos de una expedición subterránea²⁷⁷. » La poussière les ramène à leur condition de simples mortels : « Las facciones de la cara sudorosa han desaparecido cubiertas por el polvo. El uniforme ha perdido su color amarillo, tiene el color pardo de la tierra²⁷⁸ ». Elle efface leur singularité, leur individualité et surtout leur condition de soldat, à travers la disparition progressive symbolique de la couleur originale de l'uniforme. Ainsi, la terre du Chaco, et donc par extension la guerre du Chaco, fait d'eux des êtres égaux, sans distinctions de race, ni de condition sociale et économique : « me dan la sensación de estar formados por células sino por moléculas de polvo, con tierra en las orejas, en los párpados, en las cejas, con tierra en los ojos, con el alma llena de tierra del Chaco²⁷⁹ ». La stérilité du paysage envahit les personnages, les privant ainsi de leur droit fondamental, celui de penser : « Mi cabeza es una caja llena de tierra árida, de arena sacudida. Es como el Chaco²⁸⁰. » D'« occupants », les soldats se transforment en « occupés », grâce à la force performative de la nature.

Revenons à une autre forme de torture psychologique que les narrateurs soulèvent régulièrement bien qu'il s'agisse d'une souffrance invisible, cachée voire taboue :

La mise en mots de la souffrance ne la supprime pas. La transposition de sa douleur en littérature de guerre ne guérit pas vraiment le traumatisme ; elle en offre plutôt d'autres angles d'approche, en suggère des intensités nouvelles, lui confère une intériorité et une profondeur, elle en est la quatrième dimension réfléchie²⁸¹

²⁷⁴ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 93.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 100.

²⁷⁶ PACHECO Bellot, *op. cit.*, p. 182.

²⁷⁷ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 78.

²⁷⁸ PACHECO Bellot, *op. cit.*, p. 30.

²⁷⁹ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 28.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 108.

²⁸¹ PETEY-GIRARD Bruno (dir.), SEVERAC Pascal, *Représentations de la souffrance*, Paris : Classiques Garnier, 2018, p. 313.

En effet, c'est à ce niveau que la littérature historique joue un rôle, en donnant à voir des interrogations existentielles complètement délaissées par la rhétorique conventionnaliste. Inhérente à la condition humaine, la peur de la mort et la question de la finitude de l'existence, traversent donc les personnages, surtout dans un tel contexte. Néanmoins, les réactions diffèrent quant à la posture à adopter. Bien que tous les personnages sachent qu'ils partent à la mort et connaissent le risque encouru, la volonté de vivre s'impose toute puissante, même dans les circonstances les plus adverses. Ils acceptent la présence de la mort mais la nature humaine réagit toujours face à l'imminence de la fin. Dans *Horizontes incendiados*, quand Padilla le Bolivien, prisonnier de son frère paraguayen se retrouve aux portes de la mort, la beauté du monde s'impose à lui comme une évidence : « En aquel momento descubren la naturaleza más bella y el cielo más azul ; todo lo ven maravilloso, sintiendo la voz de la vida²⁸²... ». Paradoxalement face à la mort, le soldat est résilient mais lorsqu'il est blessé et que la mort le caresse de ses doigts, l'instinct de survie surgit, plus fort que jamais, comme celui décrit par Benavente dans *Aluvión de fuego* et dépasse même la nature humaine : « su grito perfora el silencio; su grito de bestia herida, de bestia que quiere vivir; su grito cargado de todo ese miedo que sacude su organismo²⁸³. » Dans *Prisionero de guerra*, après le véritable chemin de croix vécu par Villafuerte tant sur le front que pendant la période de captivité, ce dernier ne perd pas espoir et tente de constamment valoriser le moment présent tout en se projetant vers le futur et une hypothétique liberté. Pourtant, ce dernier est conscient de la permanence de la mort, la seule compagne fidèle qu'il n'ait jamais eu tout au long de la guerre. A la fin du roman, lorsque la destinée du narrateur-personnage est loin d'être évidente, il se prend à réfléchir à ce sujet :

Por las noches, insomne, pienso en la muerte, ese género de fuga que no admite recaptura. Muerte, plazo cumplido, término sin revocatoria, dominio ultracósmico al que se entra con un espasmo de claudicación. Muerte, terror y esperanza; eres tan definitiva, tan cabal, tan categórica y evidente que para nosotros representas la forma más pura de nuestra liberación. Y aunque por lo visto no te queremos, debiéramos quererte, porque eres lo único cierto en esta nuestra confusa peregrinación...

L'on remarque des nuances selon les auteurs dans leur manière d'aborder la mort. Villafuerte ici semble avoir une vision plus philosophique de la fin de vie qui se débat entre athéisme et spiritualité. La voix narrative oscille également dans le sens à donner à la seule chose qui soit en mesure de mettre fin aux souffrances des hommes. Bien qu'ils soient antimilitaristes, la plupart des auteurs ne sont pas défaitistes. Croire en la victoire sur la mort aussi la perspective de vaincre avec ce nouveau sujet national la Bolivie féodale, celle du passé qu'ils souhaitent voir disparaître.

Parfois, la fin donne à croire qu'elle est plus désirable que la guerre. Certains personnages, comme le mentionne précédemment Villafuerte, se posent la question. Le protagoniste de

²⁸² OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 331.

²⁸³ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 191.

« Sarcasmo » hésite même à se donner la mort devant le supplice de la soif mais la vie, toujours plus forte, se fraye un chemin : « No valía la pena. Deseó vivir. Fue un deseo atormentador [...] no sentía temor sino deseos vehementes de seguir viviendo, de no morir²⁸⁴. » Des auteurs du corpus poussent parfois leur posture antimilitariste à une forme de fatalisme antipatriotique qui donne la mort comme seule issue possible. C'est le cas du personnage de « La Cruz », convaincu, à raison, de la nature de son destin : « Estoy vivo y voy a morir. Todo esto es un simple juego en el que se gana o se pierde la vida²⁸⁵. » Cáceres Romero met l'accent sur la dimension presque hasardeuse de la vie du soldat et insiste sur son déterminisme fataliste : « Si no es una bala – ya sea amiga o enemiga, pues no hay diferencia –, te mata la sed, la disentería o la desesperación²⁸⁶. » En plus de son fatalisme antipatriotique, l'auteur démontre l'absurdité du conflit en mettant sur le même plan les deux camps. Ses représentations d'une issue fatale et inévitable resurgissent dans son autre nouvelle « Fiestas patrias » qui désacralise les symboles nationaux : « Es tan simple morir que no hay que hacer nada más que esperar²⁸⁷. » Le narrateur de *Prisionero de guerra* rejoint Cáceres Romero dans son association résignée entre la guerre et la mort, ainsi Villafuerte s'interroge : « ¿La guerra no es acaso para morir²⁸⁸? ». Parfois, la mort militaire transcende l'existence, ce que regrette, voire dénonce Villafuerte, car mourir au front semble être le seul moyen d'être reconnu : « Vivo, te habrías consumido como un miserable sobre las ascuas del odio que te hacían pedestal. Muerto, en dramático trance, tu figura se torna épica²⁸⁹. » Guzmán critique ici avec sarcasme l'hypocrisie des autorités qui façonnent des figures héroïques artificielles dans le but de servir leurs intérêts sans jamais véritablement considérer les soldats vivants comme autre chose que de la chair à canon. Chez ces deux auteurs, il s'agit d'arguments littéraires pour porter leur démonstration. Mais chez Otero qui reprend la même idée, c'est justement l'ironie qui manque dans sa rhétorique patriotique : « Morir por la patria en tiempo de paz parece una ironía, pero morir por la patria estando en las trincheras es el verdadero patriotismo²⁹⁰. » En effet, l'auteur se réclame d'une victoire nécessaire contre le Paraguay au moment de la publication pour porter aux nues la consistance de l'entreprise politique bolivienne sur le plan diplomatique. La mort de son héros Padilla peut donc s'opérer dans de telles circonstances si tant est qu'elle soit sacrificielle et destinée à étayer la valeur de ses idéologies nationales. Dans les dernières lignes, la nation bolivienne est représentée par l'allégorie du ciel : « así

²⁸⁴ PACHECO Bellot, *op. cit.*, p. 48.

²⁸⁵ CÁ CERES ROMERO Adolfo, *op. cit.*, p. 62.

²⁸⁶ *Ibid.* p. 62.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 115.

²⁸⁸ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 16.

²⁸⁹ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 73.

²⁹⁰ OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 357.

vale la pena morir por la patria que tiene un cielo tan hermoso²⁹¹... » En revanche, dans *Aluvión de fuego*, le sacrifice doit s'effectuer seulement s'il promet une renaissance symbolique. C'est le cas de Mauricio qui lutte pour les droits des mineurs et des ouvriers en général lors de la manifestation finale du roman et c'est le cas pour les soldats boliviens selon les dires de l'ami du protagoniste dans l'avant-dernière ligne du récit : « Allí está el Chaco -pensó el Coto-, donde se abaten para nacer de nuevo, nuestros hermanos²⁹². »

3.2. Le refoulement de l'individualité et la déshumanisation progressive

Si la guerre transforme les corps et les façons de penser des soldats, que ce soit dans leur rapport à la mort et à leur environnement, elle modifie profondément, et parfois pour toujours, leur façon d'être et d'agir. Que ce soit contre la nature hostile comme nous l'avons vu, la violence technologique meurtrière, la fonction servile imposée par l'armée et les conditions plus que prosaïques de la vie en collectivité, les personnages soldats n'ont d'autre choix que celui de se protéger en refoulant leur individualité. Au lieu de faire la lumière sur des actions de guerre qui tiendraient dans une seule ligne d'un journal national, la plupart des auteurs de notre corpus prennent le parti de dévoiler ce que la guerre fait aux hommes, comment elle les conditionne et ce en quoi elle les façonne.

Commençons par les représentations du processus de mécanisation des personnages. L'autorité ne s'embarrasse pas de préoccupations ou de de différenciations d'un soldat à un autre. Les mobilisés sont des pions interchangeable à souhait, de simples fusibles permutables. « L'indépendance de l'individu est provisoirement suspendue. Il est fondu dans une multitude organisée et unanime, où disparaît son autonomie physique, affective et même intellectuelle²⁹³. » Ce concept dévalorisant semble être rapidement ressenti par les personnages comme dans « Mi diario de campaña » : « vamos a un lugar de desolación, donde todo es olvido o muerte, donde cada hombre será una partícula tan insignificante que no tendrá interés alguno saber cómo se llamaba²⁹⁴. » Le narrateur-personnage est conscient de devoir s'oublier comme être unique. Même son identité, l'élément qui le signale comme être singulier, n'a plus d'importance. Seule compte sa capacité à suivre le mouvement et la marche à suivre. La mécanisation ne tolère pas d'autres mouvements que celui frontal d'avancer ou de reculer : « Avanzar o retroceder, atacar o retirarse, adelante o atrás²⁹⁵. » L'automatisation de la gestuelle transparaît dans la formule anaphorique et l'assonance de cette

²⁹¹ *Ibid.*, p. 403.

²⁹² CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 242.

²⁹³ CAILLOIS Roger, *op. cit.*, p. 230.

²⁹⁴ PACHECO Bellot, *op. cit.*, p. 21.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 162.

phrase dans « Ojo por ojo ». La binarité de la démarche est davantage perceptible dans le bruit des bottes de la troupe qui avance en masse. Ce son assourdissant et répétitif martèle l'esprit de tous ceux qui en ont l'expérience, à tel point que Mauricio dans *Aluvión de fuego* a l'impression que : « no es ya un regimiento que pasa por un camino cansado y sucio, sino todos los ejércitos del mundo que atraviesan desenfundados por sobre la plancha del cerebro²⁹⁶ ». Cette exagération met en exergue la sensation de ne plus s'entendre penser. Il ajoute un peu plus loin en évoquant la figure du soldat : « Avanza, avanza sumiso, sometido a su destino. [...] Sus miembros se han mecanizado, una especie de lasitud los gobierna apenas; y su pensamiento también se ha paralizado²⁹⁷. » L'ânonnement imposé par la démarche et le bruit contamine l'esprit critique de l'individu qui n'est plus en mesure de produire une réflexion. La mécanisation se généralise. Il devient un soldat de plomb et sa volonté ne lui appartient plus. Le bruit des bottes si représentatif symbolise de manière synecdotique l'abrutissement général requis par le système militaire²⁹⁸.

Dans *Rodolfo el descreído*, le protagoniste atypique et éponyme opte pour un ton ironique et une référence musicale à l'heure de décrire le bruit que ses bottes font lorsqu'il sort dans la rue avec ses camarades pour afficher leur nouvel uniforme : « Parecemos orquestas ambulantes de jazz²⁹⁹. » Il s'agit en réalité d'une forme de mécanisme de protection émotionnelle du personnage qui démontre également la capacité de l'auteur à détourner les lieux communs narratifs. Enfin, dans « Humo de petróleo », la mécanisation de Pampino est rendue à un point tellement abouti qu'il ne forme plus qu'un seul être avec son camion, dont les composantes mécaniques symbolisent ses organes : « el "Pampino" formaba con el motor del camión una intimidad orgánica por la que sus pies se prolongaban hasta las ruedas y toda su carne hasta la tierra larga³⁰⁰. »

²⁹⁶ Cerruto, p. 58.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 58.

²⁹⁸ C'est un symbole qui n'a jamais cessé d'alimenter les productions artistiques et qui fait d'ailleurs écho en France à la célèbre chanson de Jean Ferrat de 1975, *Le bruit des bottes*.

²⁹⁹ Villazón, p. 123.

³⁰⁰ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 158.

À de nombreuses reprises, les personnages du corpus désignent le président et les généraux comme responsables de la mauvaise gestion militaire du conflit et accusent le système d'être à l'origine de tous leurs maux. Bien que ces accusations soient fondées sur des éléments véridiques, peu d'entre eux élaborent un début de réflexion sur la question de l'annihilation de leur individualité. Les œuvres restent souvent au stade de la critique. En revanche, dans « Opiniones de dos descabezados », Augusto Céspedes met en scène un dialogue entre deux êtres hybrides qui engagent littéralement des discussions autour de la question de la responsabilité individuelle. Bien que la nouvelle, sur laquelle nous reviendrons quant à son propos politique, soit empreinte de mécanismes narratifs et diégétiques artificiels, c'est la seule à remettre en question l'obéissance aveugle et automatiques des hommes aux autorités supérieures. Ces théories nourrissent également la presse satirique comme nous le constatons dans les caricatures de la revue argentine *Caras y Caretas*³⁰¹. Dans « Opiniones de dos descabezados », les deux morts-vivants, qui se retrouvent en pleine nuit, rejettent la faute sur les puissances pétrolières et les enjeux économiques mondiaux mais polémiquent également sur la responsabilité personnelle du soldat, offrant ainsi une illustration précoce de la théorie du mal de Hannah Arendt. En effet, dans son célèbre ouvrage *La banalité du mal* de 1963, l'auteure met en avant les rouages du pervertissement totalitaire et la neutralisation du mal par sa dimension banale par des individus pourtant dotés de sens moral mais engagés dans un acte collectif, selon eux de façon inéluctable. Dans la nouvelle, le narrateur-personnage tente de justifier des actes de barbaries en rejetant la faute sur ses supérieurs et amenant ainsi la conversation sur la question de la responsabilité en interrogeant l'ectoplasme sur son projet de vengeance : « ¿Cómo es posible que dentro de un hecho colectivo e impersonal como la guerra

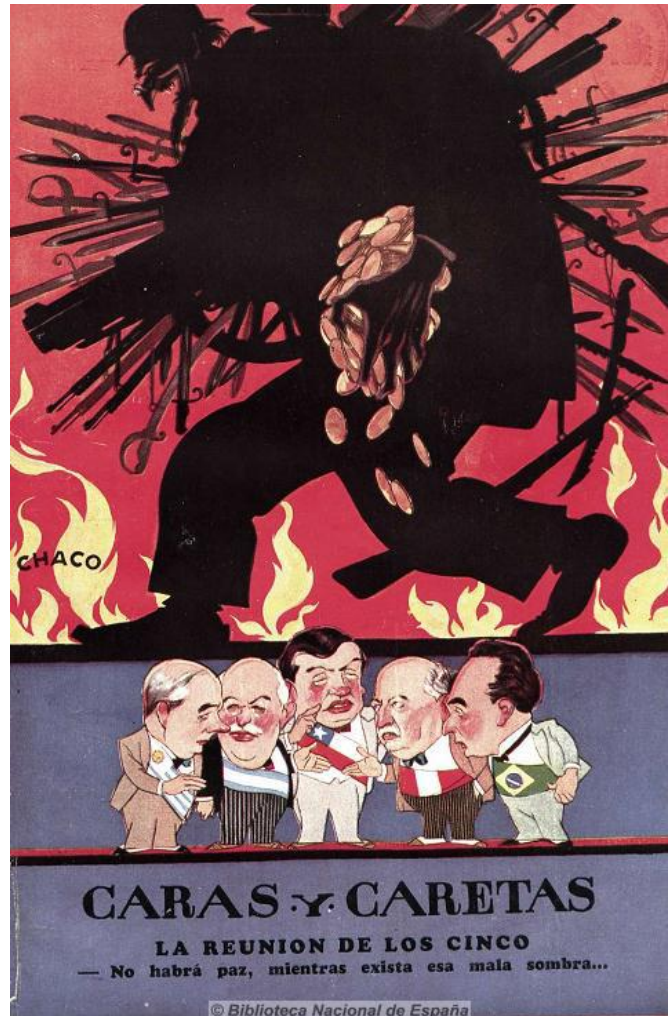


Figure 5: *Caras y Caretas* (Buenos Aires 30/05/1935 Biblioteca Nacional de España)

³⁰¹ Voir figure 3.

concrete la responsabilidad de su muerte a un solo individuo³⁰²? » Il continue de se justifier un peu plus loin : « El soldado no es autónomo, es solo un instrumento auxiliar acoplado a la ametralladora o al fusil³⁰³ » et enfin déclare que « no somos responsables por matar o por hacernos matar³⁰⁴... » Le narrateur-personnage, probablement « descabezado » pour s’imaginer une conversation irréaliste et donc d’un point de vue métaphorique et son interlocuteur qui revient d’entre les morts, utilisent le projet de vengeance de ce dernier pour argumenter sur le fond sur le principe des choix personnels et de leurs conséquences. Puisque le narrateur tente de convaincre le fantôme de cesser de tourmenter celui à l’origine de sa mort mais plutôt d’aller « a los dormitorios de los doctores en límites y monomaniacos chaqueños, que dieron base sentimental a la matanza. A los de los políticos bolivianos que redujeron el problema de la guerra al perfeccionamiento de la carnicería³⁰⁵ », il semblerait que l’auteur rende l’État seul responsable des actes des soldats.

Passons maintenant à la question de la sensibilité dans la perte progressive de leur individualité, c’est-à-dire une conséquence émotionnelle de leur fonction de soldat. Après plusieurs mois au front à côtoyer à la fois la souffrance, la poussière et l’ennui, leur niveau de tolérance diffère radicalement de celui qu’ils avaient auparavant. Après la mort du caporal Coca dans *Sujnapura*, peu de soldats réagissent, malgré l’immense affection de tous pour le personnage. Le narrateur regrette l’absence de réaction mais ne peut faire autrement que les comprendre en énumérant tous les facteurs : « Maldecirían todos, llorarían todos, se rebelarían si no tuvieran la sensibilidad encallecidas por dos años de combate, de cercos, de retiradas, de sed, de hambre, de ignominia³⁰⁶... » La mort successive des camarades contribue à dissoudre le peu d’humanité qui leur reste dans le désert chaqueño : « Con cada compañero que muere, el soldado siente que se desagrega un poco de su espíritu y que se desprende un jirón de su personalidad³⁰⁷. » Dans *Aluvión de fuego*, Sergio Benavente dénonce le stoïcisme à laquelle la permanence de la mort réduit les hommes : « esta sensación de ausencia, de insensibilidad, de vacío, que el soldado padece delante de la muerte³⁰⁸ ». L’assonance de cet extrait de la lettre du front envoyée à Mauricio rappelle à quel point les mots ont un rôle à jouer dans la transmission sensible de la douleur. L’extinction volontaire des émotions et la nécessaire marche forcée de la guerre transparaît également dans une réflexion du narrateur de *La Caída* quand l’un de ses meilleurs amis décède devant lui :

en realidad era amigo entrañable. Pero... murió, sentimos momentáneo pesar, y nada más. Casi

³⁰² CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 219.

³⁰³ *Ibid.*, p. 219.

³⁰⁴ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 220.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 225.

³⁰⁶ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 154.

³⁰⁷ *Ibid.*, *Sujnapura*, p. 149.

³⁰⁸ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 190.

deshumanizados a los combatientes, veíamos caer, víctimas del enemigo, a incontables héroes, amigos y no amigos, y no por ellos nos alterábamos. Así es ahora: proseguimos la marcha en pos del adversario, dejando en olvido todo lo que acompañaba al precedente paso³⁰⁹.

Dans « Ricardo Ortega », il ne déplore pas le manque de sensibilité mais surtout la fin de tout sentiment heureux : « Hace tiempo que no conocemos más que el sufrimiento físico y moral. Jamás una alegría³¹⁰ », tout comme dans « Se pervitieron » : « ¡A tal punto se hallaban embrutecidos en sus sentimientos que ya no sabían alegrarse³¹¹! » Même leurs proches sortent petit-à-petit de leur esprit : « Las cartas ya no me producen ninguna emoción, ni envidio la suerte de los míos, allá, en la ciudad, lejos del Chaco. Los míos: mi padre ciego, mi madre y mis dos hermanas. Ya no los siento, ya no, como míos. Confundo sus nombres³¹². »

Comme le sous-entend la citation précédente, la déshumanisation dont souffrent beaucoup de personnages va plus loin que la perte de la sensibilité. La violence systématique inhérente à tout conflit et la sensation d'être à tout moment sur le point de perdre la vie ou un membre, renforce les pulsions animales de l'individu. Même si cela va de pair avec la question de la perte de la sensibilité, les auteurs reviennent davantage encore sur cette bestialité nouvelle de la personnalité presque inévitable. Ces représentations d'hommes violents viennent étayer leur critique de la guerre en exhibant le contre-exemple du sujet national souhaité pour porter les valeurs de la bolivianité. La force des personnages est néanmoins de se rendre compte de l'état sanguinaire dans lequel ils sont amenés à se mettre. Dans « Ricardo Ortega », le narrateur ressent le sentiment étrange qui l'habite quand il est face à l'ennemi et la soif de sang qui le prend à la gorge : « Qué salvaje se pone uno [...] Ahora, ya no somos hombres, somos más que fieras³¹³. » Toutes les lois de la civilisation, bafouées en temps de guerre, sont bannies. Le narrateur-personnage de *Chaco* parvient à la même conclusion sur sa personne : « Me he olvidado de todas las teorías, de todas las reglas de humanidad. Soy como los otros, una bestia furiosa y obediente, que gusta de la emboscada y del olor del enemigo³¹⁴. » Dans « La coronela », après avoir découvert la trahison de sa femme Bara, le protagoniste Sirpa devient incontrôlable : « Eso me encanta, me gusta. ¡La guerra! ¿Cariños? A la m... ! Ni mujer, ni hijos. Le regalo mi sangre a cualquiera³¹⁵. » Sirpa va au-delà d'un état bestial car une forme de sadisme assumé s'empare de lui : « En medio de la tostificación bárbara, yo sentí una impresión de ... ¿de qué crees? ... ¡de alegría³¹⁶! » Il redoute même de retourner à sa vie normale quand il devra vivre à nouveau à

³⁰⁹ SALAZAR MOSTAJA JORGE, p. 227.

³¹⁰ PACHECO Bellot, *op. cit.*, p. 101.

³¹¹ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 169.

³¹² CÁCERES ROMERO Adolfo, *op. cit.*, p. 65.

³¹³ PACHECO Bellot, *op. cit.*, p. 97.

³¹⁴ TORO RAMALLO Luis, *op. cit.*, p. 99.

³¹⁵ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 92.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 91.

La Paz : « Extrañaré la matanza³¹⁷. » La mort, personnelle ou celle d'autrui prend toute la place dans leur existence, à tel point qu'elle devient leur raison de vivre. Dans « Ricardo Ortega » le crime parvient même à asservir les personnages : « Se apodera de nosotros, entonces, un deseo insólito, extraño, de matar³¹⁸ ». Dans un moment de bascule propre à chacun, le meurtre légal se banalise, il y a une :

Inversion radicale des commandements moraux. Comme on peut, comme on doit tuer pendant la guerre, alors qu'en temps de paix, le meurtre est le plus grand crime, et comme on ne respecte plus la propriété ni la vérité, naguère entre tenues pour également sacrées, de même dans la fête, on peut et doit commettre tout acte réputé sacrilège en temps normal³¹⁹

Les sentiments heureux, la joie, l'amitié deviennent superflus voire des entraves à la libre expression des pulsions animales.

Non content de transgresser toutes les lois de la civilisation dans un contexte de guerre internationale, les combattants adoptent parfois des comportements extrêmes. Deux scènes décrites dans *Horizontes incendiados* et « Ojo por ojo » virent à une forme de torture post mortem que l'on pourrait qualifier de crimes de guerre aujourd'hui et qui répond à un état d'exaltation collective, de pulsion vengeresse, d'émulation et de soif de sang. La nouvelle « Ojo por ojo » traduit et dénonce ces accès de violence dans le récit enchâssé du lieutenant Jordán. Un soir, ce dernier raconte la scène d'horreur à laquelle il a assisté, un jour où les Paraguayens, après une victoire, se sont mis à mutiler, démembrer et achever les quarante-trois blessés boliviens. À la suite de ça, le lieutenant généralise sur la barbarie humaine :

Los que no han venido al Chaco, a actuar en esta guerra no conocerán la más estúpida de las guerras de la humanidad, la más salvaje y la más inhumana, en la que el medio es el peor enemigo del hombre, y el hombre ha dejado de ser hombre para convertirse en el más sanguinario de los animales³²⁰.

Alors que ses camarades crient vengeance, le lieutenant insiste sur le caractère universel de ces pulsions : « Todos somos iguales. Somos fieras, peor que fieras [...] sádico por excelencia³²¹ ». Pour Pacheco Bellot, ce personnage incarne donc la voix de la raison, celle d'un Bolivien éclairé qui comprend les enjeux véritables du conflit et qui n'entre pas dans la rhétorique traditionnelle dichotomique. Dans *Horizontes incendiados*, l'épisode de torture : « una cacería infame, un asesino colectivo³²² » met en scène Andrés le frère paraguayen dans une véritable orgie de sang. Il s'attache à démembrer et à mutiler Arévalo de la façon la plus macabre possible³²³. Le personnage d'Andrés

³¹⁷ *Ibid.*, p. 92.

³¹⁸ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 96.

³¹⁹ CAILLOIS Roger, *op. cit.*, p. 231.

³²⁰ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 166.

³²¹ *Ibid.*, p. 166.

³²² OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 191.

³²³ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 193.

incarne tout au long du roman le propos patriotique de l'auteur et à l'inverse de Pacheco Bellot, il se doit d'illustrer la supposée barbarie ennemie qui justifie l'opposition des deux nations et la défense des valeurs humanistes du peuple bolivien. Cependant, il arrive que le temps se suspende, et que le temps de quelques heures, les hommes retrouvent la personne qu'ils étaient avant d'aller au Chaco. *Aluvión de fuego* reprend un motif très présent dans la littérature de la première guerre mondiale, celui d'un moment suspendu dans le no mans land. Une polka paraguayenne sonne au loin provoquant un cessez-le-feu collectif : « por primera vez también nos examinamos mutuamente, sonrientes y un tanto asombrados³²⁴. » Ils observent l'ennemi officiel qui leur renvoie finalement leur propre image. Après des échanges de nourriture et des discussions, ils retournent tous à leurs positions, heureux de retrouver cette humanité si longtemps éteinte et qu'ils croyaient disparue pour toujours : « cuando nos retiramos a nuestras respectivas posiciones, estábamos hondamente conmovidos. ¡Volvíamos a sentir al hombre moverse dentro de nosotros³²⁵ ». Puis les tirs reprennent et les Boliviens attaquent la tranchée paraguayenne avec une violence inouïe, plus que d'habitude selon l'écrivain fictif Benavente, comme s'il s'agissait de compenser ce moment de solidarité et d'enterrer définitivement ces émotions bienveillantes.

Enfin, le dernier paramètre de la déshumanisation progressive des soldats se retrouve dans le caractère trivial de la vie en collectivité et des conditions misérables dans lesquelles ils se retrouvent à cohabiter et à survivre. L'écriture naturaliste et antimilitariste incline fortement les auteurs à faire la lumière sur la dimension prosaïque de la vie des personnages et sur le récit ordinaire de la quotidienneté. On retrouve alors la mention des inévitables odeurs de selles et des diarrhées pathologiques³²⁶ : « un soldado en la imposibilidad de salir, defecaba en una zanja superficial, con la cabeza encajada entre las rodillas³²⁷ », de sueur et de crasse : « no hay más que piojos y hediondez y mugre³²⁸ ». Benavente dans *Aluvión de fuego* souligne la régression progressive inexorable : « había acostumbrado mi olfato a los malos olores, entre gentes sin hábitos del baño y con los pies apestando a cadaverina; había puesto mi piel en contacto con prendas sucias y ya utilizadas por otros soldados enfermos³²⁹. » Il décrit l'érosion des mœurs :

Gradualmente, se olvidan, una a una, todas las adquisiciones de la civilización y la higiene. Primero las camisas limpias, más tarde, los calcetines, los pañuelos; y después, insensiblemente; el hábito de afeitarse, de lavarse los dientes, de las abluciones matinales, de recortarse las unas, de trinchar los alimentos³³⁰.

³²⁴ *Ibid.*, p. 203.

³²⁵ *Ibid.*, p. 203.

³²⁶ TORO RAMALLO Luis, *op. cit.*, p. 122.

³²⁷ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 97.

³²⁸ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 95.

³²⁹ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 195.

³³⁰ *Ibid.*, p. 195.

Nous remarquons la gradation dans la perte des habitudes qui vont du général au plus intime pour arriver au stade de l'alimentation presque animale. Dans cette description de la déshumanisation des individus, Cerruto donne à voir une facette insolite du front. Les aspects privés et propres à chacun et à l'état de délabrement du corps sont d'ordinaire évacués des récits traditionnels. Ils étayent donc ici la volonté de l'auteur d'exhiber les marges de la vie d'un combattant, l'envers du décor, plus prosaïque et plus intime.

3.3. Dieu et la spiritualité : un rejet ou un refuge ?

Dans les situations extrêmes, Dieu fait généralement partie des figures de protection invoquées. Quand les hommes arrivent aux limites de l'explicable, le recours à une autorité supérieure peut parfois aider certains à dépasser des limites. À l'inverse, l'incompréhension face à la souffrance et aux malheurs amènent les individus à douter de leur foi et des préceptes chrétiens. Dans un pays où la religion catholique a une place prépondérante depuis plusieurs siècles, il est cohérent de retrouver plusieurs fois des références à Dieu ou de voir évoquées les valeurs chrétiennes à travers des personnages de curés, de prêtres, chapelains, sœurs ou encore aumôniers. Néanmoins, la posture théologique des auteurs est loin d'être homogène. Rappelons en effet les théories socialistes, voire marxistes de certains écrivains qui vont parfois de pair avec une vision plutôt athéiste, agnostique, sceptique ou plus rarement anticléricale. Revenons rapidement sur quelques positions auctoriales avant d'aborder les représentations de la spiritualité.

Plusieurs auteurs attestent de leur attachement à la religion catholique à travers des personnages religieux bienveillants, positifs, doux et complaisants. C'est le cas de Gonzalo Lema qui met en scène de façon réitérée le Père Marcos Román dans *Los muertos más puros*, *Ahora que es entonces* et la plupart des nouvelles issues de *Mariposas amarillas*. Solidaire et compréhensif vis-à-vis des anciens combattants tourmentés par leurs démons, il intervient toujours en faveur du bien commun auprès des autorités locales. Raúl Leytón, aumônier de profession fait régulièrement figurer un prêtre ou un religieux qui vient rendre visite aux malades³³¹, qui aide les condamnés ou qui effectue les derniers sacrements. Entre aspiration cathartique et dénonciatrice, dans « Fusilado », l'auteur semble se projeter sur ce personnage secondaire qui assiste impuissant aux exécutions injustes. Pour lui, la prière et plus globalement la foi représente très vraisemblablement un refuge spirituel et un rempart au désespoir, même dans les situations les plus difficiles. Par exemple, dans « La carpa de los aislados », Terrazas a recours à la prière face à la douleur et la peur de l'inconnu : « Elevó el pensamiento a Dios y rezó la más eficacia de las plegarias, aquella que fluye del corazón sin palabras.

³³¹ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 216.

Se sintió reconfortado³³². » Quant à l'écriture d'Alberto Saavedra Nogales, dans *Dimensiones de la angustia*, il ne s'agit pas tant de représenter les personnages en train de prier mais plutôt de faire incarner chez eux les valeurs et préceptes catholiques, que sont l'amour, la compassion et la fraternité. Ces qualités humaines surgissent donc dans le rapport à autrui des protagonistes. C'est pourquoi, la solidarité entre le Bolivien et le Paraguayen dans « Navidad » et la communion vécue entre un garde et son prisonnier dans « Patrullaje » feront l'objet d'une étude plus détaillée dans le chapitre 3 de cette même partie.

Le roman de Costa du Rels représente le cas le plus symptomatique quant à la présence de Dieu derrière l'écriture de l'auteur. En effet, sous couvert de la transcription littéraire d'un récit historique depuis un micro-événement, l'écrivain met en scène une polémique entre pragmatisme et croyance, incarnée par les personnages de Contreras et Bórlagui. Parmi les très rares études antérieures sur notre corpus immédiat, nous pouvons citer le court chapitre de Gaby Vallejo traitant la figure divine chez Costa du Rels dans son œuvre *En busca de los nuestros* sur la littérature nationale. La critique et écrivaine part du postulat suivant : « *La Laguna H-3* lleva la guerra como pretexto argumental, como la necesidad de situar el tema de Dios en algún lugar y en algún tiempo³³³ ». Nous reprenons cette théorie bien qu'en nuanciant légèrement le propos. En effet, oui la question de l'existence de Dieu habite de façon centrale le récit mais l'auteur semble aussi critiquer toute forme de violence et donc par extension, la guerre. L'absence de références précises quant à des personnages historiques ou des événements, hormis la mention bolivienne et chaqueenne et une note de bas de page, ainsi que les souffrances des soldats nous laissent croire que Costa du Rels n'aspire pas tant à dénoncer la mauvaise gestion de l'armée qu'à critiquer la guerre et ses abominations de manière universelle. Il met à l'épreuve du scepticisme et de l'horreur son humanisme catholique qui finira, sans surprise, par triompher. Le ton est donné dès l'épigraphe de François Mauriac, écrivain français connu pour son catholicisme.

Pour Adolfo Costa du Rels, la véritable spiritualité se révèle quand tout espoir semble perdu. Parmi l'important système actanciel, deux personnages portent la démonstration théologique de l'auteur. Ainsi, le Capitaine Bórlagui incarne la rencontre avec Dieu mais à l'inverse, son antagoniste le lieutenant Contreras représente le « desencuentro³³⁴ ». Les deux hommes n'ont de cesse jusqu'à la moitié du roman de confronter leur point de vue parfois même philosophique et leur vision du cours de la vie. Dès la deuxième page du récit, le capitaine vante les mérites de Contreras qui répond avoir

³³² LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 209.

³³³ VALLEJO DE BOLÍVAR Gaby, *op.cit*, p. 63.

³³⁴ *Ibid.*, p. 64.

eu de la chance³³⁵. Bórlagui rétorque qu'il ne s'agit pas de chance mais de « Providencia ». Le substantif orné d'une majuscule et sa charge théologique et créationniste annoncent les convictions du capitaine. Le débat suivant surgit quelques pages plus loin, après que Contreras se dresse devant un groupe d'attaquants, convaincu, à raison, d'avoir affaire à des compatriotes. Le capitaine lui demande d'expliquer pourquoi il a agi avec un tel courage, de trouver un moyen d'intellectualiser la force qui l'a animé et de prendre conscience de son acte, mais Contreras ne comprend pas et se sent mal à l'aise avec l'idée d'analyser quelque chose qui relève de l'instinct pour lui. Alors que ce dernier défend le libre-arbitre, pour Bórlagui « Esa libertad depende de una voluntad superior³³⁶. » Pour lui, chaque action est guidée de la main de Dieu. S'ensuit une conversation qui trouvera son antagoniste après la métamorphose spirituelle de Contreras :

-Yo creo en Dios. Más que nunca. ¿Y usted?

-Soy enemigo de todas las formas de superstición. Mi capitán, prefiero decirle de inmediato que Ud. perdería su tiempo si pretendiese imponerme sus ideas.

Bórlagui reaccionó violentamente:

-¿Quiere usted decir mi fe? La forma la más alta de la conciencia humana. ¡La posesión de la verdad es el objetivo de toda vida!

-Consérvela. ¡Pero déjeme en paz en mi error!

-El error ajeno nos interesa siempre en cuanto él fortifica nuestra propia verdad³³⁷.

Alors que Contreras refuse toute discussion et reste fermé en conservant un état d'esprit rigide propre au militaire visible dans le vocabulaire « ennemi », « imposerme » ou « paix », Bórlagui, en revanche, a réponse à tout. La voix de la sagesse, produit narratif de l'auteur, poursuit le but le plus noble qui soit : la vérité. Le capitaine refuse de céder à la tentation de l'abandon et du désespoir en raison de la soif et de la souffrance mais il cherche surtout à éviter à Contreras « la tentación del suicidio espiritual³³⁸. » Pourtant, pour ce dernier, qui incarne le scepticisme de la nation bolivienne « Contar con una ayuda celestial es una aberración [...] Dios está siempre ausente de nuestros combates³³⁹ ». L'incrédulité et le matérialisme de Contreras semblent immuables.

Un autre débat se joue entre Moro, un soldat profondément croyant et Contreras. Ce dernier cherche à le faire douter de sa foi infinie à l'aide d'associations d'idées. Contreras essaie de faire dire à Moro que l'eau a plus de valeur que Dieu. Il lui dit de lui demander de la pluie en le mettant face à ses contradictions spirituelles. Mais celui-ci ne tombe pas dans son piège, dissociant la foi, invisible

³³⁵ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 16.

³³⁶ *Ibid.*, p. 25.

³³⁷ *Ibid.*, p. 26.

³³⁸ SILES SALINAS José, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, p. 55.

³³⁹ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 28.

et intime, et les limites matérielles de l'homme : « ¡El agua es el agua! ¡Dios es Dios³⁴⁰! ». Il réaffirme un peu plus loin : « el agua es el agua, la siento, la bebo. Se acabó. En cuanto a Dios, él está en el cielo, allí³⁴¹ ». Contreras lui oppose alors à un argument récurrent des athéistes : « has puesto tu esperanza en uno de tantos mitos que el hombre inventa para precautelar su debilidad³⁴². » Pourtant, c'est à ces mêmes mythes dont il aura recours.

Le changement spirituel s'opère exactement au milieu du roman quand Contreras exorcise son orgueil à travers la personnification d'un arbre. La conversation du début trouve son reflet inversé après son retour à un état de conscience normal et il reconnaît alors l'existence d'une force supérieure, quelle qu'elle soit : « Una fuerza desconocida guió mi mano³⁴³. » La descente aux enfers symbolisée par sa folie passagère permet au héros Contreras, telle une catabase, de parachever sa formation initiatique, considérée ici dans une dimension spirituelle. Alors qu'au début du récit, Contreras, comme son nom l'indique, réplique systématiquement avec un esprit de contradiction et martèle que Dieu est « un dios sordo y mudo que nos deja reventar sin esperanzas³⁴⁴ » et brandit le pragmatisme comme seul moyen d'affronter le monde, il affrontera l'issue finale en priant ce même Dieu. En effet, son acte apparent de folie avec l'arbre toborochi transcrit un geste psychique. Sa métamorphose est d'ailleurs prédite par le capitaine au début du roman quand ce dernier lui affirme qu'un jour la question de l'existence d'une forme créatrice supérieure se présentera à lui³⁴⁵. Siles Salinas signale l'importance de la présence de Bórlagui dans la transformation de Contreras. Selon lui, entre cette dernière et le décès du capitaine, il s'opère une transmutation de rôles, « una suerte de misteriosa intercomunicación espiritual ha tenido lugar en las almas de ambos protagonistas³⁴⁶ », comme si les vertus et les valeurs chrétiennes de Bórlagui survivaient chez le lieutenant.

Après le miracle de la pluie, le chapitre se ferme sur une prière collective avec les trois survivants à genou. La religion devient alors le dernier bastion face à la souffrance et au désespoir. L'avant-dernier chapitre s'ouvre avec la figure d'une « monja de toca blanca³⁴⁷ », incarnant la probité et la vertu, qui poursuit le conditionnement spirituel du protagoniste. À la fin du roman, Contreras décide de retourner sur le front chaque fois mais c'est le 24 décembre et le narrateur signale la musique et l'environnement festif. Le personnage refuse de faire ripailles, décidé à mener à bien sa mission, celle d'être digne d'avoir été miraculeusement sauvé. Le vent tourne et un cri d'assoiffé retentit dans

³⁴⁰ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 45.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 45.

³⁴² *Ibid.*, p. 46.

³⁴³ *Ibid.*, p. 128.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 41.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 32.

³⁴⁶ SILES SALINAS José, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, p. 57.

³⁴⁷ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 200.

le no mans land : « ¡Agua ! ¡Agua! ¡Por amor de Dios³⁴⁸! » Portant dans sa chair le traumatisme de la soif, il se sacrifie le soir de Noël pour sauver cet homme, dans un dernier acte de charité et d'amour. C'est pour Adolfo Costa du Rels la sublimation de la rencontre avec Dieu, avec soi-même et avec son prochain. Les deux personnages démontrent, entre rhétorique et actes, comment l'amour du prochain et plus globalement les préceptes chrétiens, constituent des modèles salvateurs pour l'écrivain dans une nation déchirée par des superstitions plurielles.

Par ailleurs, rappelons le caractère exceptionnel d'une telle réflexion idéologique dans l'œuvre d'Adolfo Costa du Rels considérée dans l'immense panorama littéraire de la guerre du Chaco. Hormis les mentions précédentes, plutôt succinctes il est vrai, la religion échappe globalement aux considérations des écrivains. Pour autant, il ne s'agirait pas de l'omettre complètement du corpus comme le fait Siles Salinas dans son travail

Particularmente significativa es, a este respecto, la casi total desatención de nuestros autores hacia los valores religiosos. Esta omisión es uno de los rasgos más significativos de la novelística del Chaco y a través de ella puede descubrirse, creo yo, uno de los elementos definidores y constantes de la sensibilidad boliviana³⁴⁹

Et qu'il réitère dans un dictionnaire historique au début du XXI^e siècle : « es sumamente significativa la ausencia de una dimensión religiosa³⁵⁰ ». Sans pour autant être en mesure d'affirmer que cette composante définit la littérature bolivienne, cette absence reste plutôt cohérente avec le profil idéologique de la majorité des auteurs et leur trajectoire politique. La posture antimilitariste de ces derniers suppose bien souvent une forme de base théologique sceptique, athéiste, agnostique ou anticléricale. Quand bien même la religion est absente d'une œuvre, comme chez Guzmán, Urrelo, Saint Loup Bustillo, Ostría Gutiérrez ou Bueno Ayala, on ne peut affirmer catégoriquement leurs croyances. Néanmoins, Lara, Céspedes, Cerruto ou Pacheco Bellot affichent clairement leur rejet, leurs doutes ou leur méfiance vis-à-vis de la religion. Face à un tel déferlement de haine et de violence, les personnages de ces auteurs ne conçoivent pas qu'une force divine supérieure ait pu autoriser ou laisser faire un tel massacre et en déduisent donc son inexistence. De ce fait, quand ils arrivent au bout de leurs forces, au lieu d'en appeler à une aide spirituelle, ils se rendent compte qu'ils sont seuls et rejettent l'omni puissance de ce Dieu qu'on leur a répétée.

Les nouvelles de Pacheco Bellot témoignent de sa vision cynique de toute forme de spiritualité. Nous en voulons pour preuve le personnage éponyme de « La Venganza de Santos Anahua » qui était sacristain avant le conflit donc plutôt un homme d'Église, bien que ce soit son ambition et non pas une véritable vocation qui l'amena jusqu'à ce poste. Pendant la guerre, simple

³⁴⁸ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 217.

³⁴⁹ SILES SALINAS José, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, p. 52.

³⁵⁰ BARNADAS Josep M. (dir.), *Diccionario Histórico de Bolivia*, p. 502.

soldat, il va aller à l'encontre de toutes les valeurs chrétiennes qui étaient propres à sa fonction, en trahissant, en se vengeant et en tuant indirectement ses camarades. Ses convictions spirituelles ne se réduisent donc qu'à de simples illusions. Dans « Los patrulladores », l'auteur rappelle le fossé idéologique entre les Boliviens, en raison de la diversité ethnique et de l'isolement rural de la majorité d'entre eux, loin des prêches de l'Église : « Un hombre hizo la señal de la cruz, los demás sonrieron, no creían en nada³⁵¹. » Le sourire de la majorité témoigne d'une forme de moquerie vis-à-vis de la confiance dans la religion dans les moments dangereux. Par ailleurs, la mention « nada » évoque également une forme de négation de la cosmogonie ancestrale indigène. Enfin, dans « La muerte del héroe », Maidagán ne comprend pas le précepte chrétien : « Aimez-vous les uns les autres ». Le récit se compose quasiment d'un monologue face aux soldats dans lequel il répète ses doutes. Quand il pose des questions, il n'obtient pas de réponses ou simplement quelques mois. Sa divagation semble réelle mais en réalité, Maidagán amorce une vraie réflexion sur le décalage entre un homme qui tient de beaux discours de fraternité à l'arrière et celui qui se bat pour ne pas être tué.

« No hay duda de que el odio es el patrimonio del hombre, odio contra sus enemigos, contra sus amigos y contra los desconocidos. El hombre que dijo “amaos los unos a los otros” fue, sin duda alguna, un loco o no supo lo que decía³⁵²... » Sa remise en question des valeurs solidaires et fraternelles se voit confirmée par une bombe ennemie qui l'empêche de finir son discours et provoque sa mort quelques instants plus tard.

Quant à Cespedes, dans « El milagro » le doute est permis puisque le miracle de pluie finale qui sauvera les hommes d'une mort certaine peut trouver son origine autant dans les prières du chapelain que dans les capacités surhumaines de Poñé pour s'orienter et survivre dans un milieu hostile. Tout au long de la nouvelle, le chapelain est accusé de porter malheur : « por venir con un cura...! Está *gettado*³⁵³. » et « Es que el cura es malagüero. Yo siempre lo dije. Nos trajo la mala³⁵⁴. » Molina et Landívar cherchent à tout prix à tuer le chapelain, indigné par ses prières répétées et sa foi inconsidérée : « Dios nos ayudará ». Que Molina raille : « Nos ayudará... nos ayudará – remedó Molina con sarcasmo³⁵⁵. » Céspedes traite donc ce personnage religieux anonyme avec une forme de distance cynique mais semble également se moquer des superstitions de certains Boliviens.

La critique la plus directe se trouve dans l'écriture de Lara. Dans la plupart de ses romans, Jesús Lara dénonce les abus de l'Église et les innombrables dépenses que les paysans doivent faire à son égard, au risque de s'endetter à vie. Dans *Sujnapura* la question religieuse surgit quand Mamani,

³⁵¹ PACHECO BELLOT Gastón, in COELLO VILLA Carlos, *Doce cuentos de la Guerra del Chaco*, p. 58.

³⁵² *Ibid.*, p. 156.

³⁵³ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 138.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 140.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 131.

un Indien, cherche à rassurer la troupe de Lanchicu et Aldana, perdue dans la jungle, face au fatalisme des soldats : « Tata Dios un di quirir³⁵⁶ ». Le sergent Baquera répond : « Ya lo quiso para uno, dice el sargento. A dios le gusta matar, y joder, y hacer las guerras. ¿Por qué no evita las guerras³⁵⁷? » Il est accompagné d'Aldana qui rajoute : « Dios es un burgués poderoso [...] Hace las guerras y los cadáveres son su ganancia. Todos le invocan; pero él escucha solo a los vencedores³⁵⁸. » L'on remarque ici à la fois la critique de la crédulité des Indiens à travers la reproduction morphographique stéréotypée de leur accent et en même l'analogie du capitalisme et de la religion. Sa vision marxiste transforme la guerre en un immense investissement criminel qui obéit aux intérêts bourgeois et cléricaux et qui a pour but d'anéantir toutes les entraves de la liberté mercantile, mêmes si elles se comptent en vie humaine.

Enfin, Cerruto aussi critique l'Église et les injustices de son système mais plutôt à travers des personnages du village natal de Mauricio et non pas en se référant aux pensées des combattants.

Sans être complètement absente des récits de la Guerre du Chaco, la question religieuse reste cependant très secondaire. Exceptée la démonstration rhétorique de Costa du Rels, les œuvres choisissent d'évacuer la problématique, par choix théologique, politique ou narratif. Les interrogations profondes soulevées par la guerre du Chaco sont plutôt d'ordre sociétal, éthique et politique et c'est ce sur quoi les auteurs semblent s'attarder, non la spiritualité. En effet : « La guerre ne donne lieu à aucun culte spécifique. Elle manifeste un sacré diffus, unanimement ressenti qui n'a ni dogmes, ni temples, ni prêtres, mais qui n'en suscite pas moins le frisson de l'horreur ou de l'extase et toujours quelque respectueux effroi³⁵⁹ ».

4. Conclusion de la troisième partie

Au regard de la multiplicité et de la diversité des représentations depuis la littérature immédiate et contemporaine, nous pouvons affirmer qu'elles sont toutes au service d'une démonstration idéologique et que la très grande majorité des formes brèves et longues répondent à un besoin d'offrir un autre récit sur la guerre. C'est pourquoi, les écrivains choisissent de décentrer le cœur diégétique sur des éléments du quotidien et sur la souffrance visible et invisible pour faire de ces personnages parfois marginaux les victimes d'une épopée pathétique. La littérature réaliste est ainsi « tirillée entre le souci du didactique et le désir de créer des effets pathétiques³⁶⁰ » mais la littérature de la guerre du Chaco démontre qu'elle parvient à concilier les deux.

³⁵⁶ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 197.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 197.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 197.

³⁵⁹ CAILLOIS Roger, *op. cit.*, p. 228.

³⁶⁰ CABANES Jean - Louis, *op. cit.*, p. 225.

Néanmoins, la lutte collective pour un territoire, transcrite par les écrivains, renferme toute une série de luttes, plus invisibles comme dans ces foyers désertés par les maris, les pères et les frères, plus immuables comme celles qui se jouent dès la naissance et dès les différences ethniques et enfin plus intimes comme celles que connaît le soldat privé de chaleur corporelle et celles avec lesquelles il reviendra du front.

Quatrième partie : L'autre guerre

En atténuant le bruit des bottes, des cris, du sang, des larmes et des balles, ces récits nous permettent d'entendre les autres sons. Les sons de la détresse psychologique, de la souffrance physique, de l'hostilité de l'environnement mais aussi ceux de la solidarité. Les écrivains cherchent à éclairer depuis la fiction « les petits faits vrais¹ », les anecdotes invisibles et le quotidien des soldats qu'on ne dit pas et qu'on ne voit pas durant la guerre, c'est-à-dire l'envers du décor. Mais ils se font aussi l'écho des souffrances de celles et ceux qui restent à l'arrière, livrés à eux-mêmes. La majorité des romans et des nouvelles éclairent avec des voix dissonantes ces combats multiples, périphériques, parfois intimes, parfois ostensibles mais sous-représentés, que la guerre fait éclater.

Les femmes, ces victimes collatérales de la haine des hommes, qui restent à l'arrière, seules ou à la charge d'enfants, se retrouvent à lutter contre les misères de la vie en temps de privations et de restrictions. Les auteurs tentent de donner une voix aux personnages féminins quitte à souvent tomber dans des représentations stigmatisantes et dichotomiques. Peu d'entre eux parviennent à échapper à des conceptions réductrices et passives qui font de la figure féminine davantage des objets de l'action que des sujets.

Il s'agit également d'exhumer les combats intimes qui s'agitent chez les soldats et qui parfois surgissent avec force et les conduisent à se laisser contrôler par leurs pulsions les plus sauvages dont les femmes sont bien souvent, une fois de plus, les victimes collatérales. Ainsi, la littérature cherche-t-elle à exhiber, parfois timidement ou parfois avec véhémence, la violence libidineuse de certains soldats qui s'exerce sur d'autres hommes, sur des prostituées ou sur les jeunes indiennes qui croisent leur chemin ou à l'inverse sur l'extinction totale du désir chez d'autres soldats.

Parmi ces luttes périphériques, bien que celles-ci soient mineures, l'on retrouve la réalité de nombreux soldats ayant vécu une expérience de captivité au Paraguay, en consacrant leur force de travail des mois durant pour le gouvernement ennemi ou en vivant dans des camps de prisonniers.

Les écrivains illustrent également la grande cause sociale de la première moitié du XX^e siècle par la visibilisation des discriminations contre les populations indigènes à travers le prisme de la guerre. Les représentations variées témoignent de l'ambivalence des conséquences de la guerre. En effet, pour certains, cette dernière réduit les hommes à une même fonction de chair à canon et les met au même niveau par rapport à la mort, mais pour d'autres, elle révèle les fossés qui existent entre les couches sociales et ethniques. Les auteurs tentent donc de traduire cet écueil dans une perspective bien souvent indigéniste.

¹ Expression attribuée à Stendhal dans sa lettre à Balzac le 30 octobre 1840, elle fait référence à des faits divers ou des événements anecdotiques qui se révèlent être des points de départ fertiles pour le développement de la fiction et à l'universalisme dans beaucoup d'œuvres des écrivains naturalistes et réalistes.

Enfin, malgré l'annonce du cessez-le-feu et de la paix diplomatique, la guerre quant à elle, toujours plus sournoise, perdure au fond de tous ceux l'ayant vécue. Sous-jacente, parfois même volontairement oubliée, elle hante les hommes et leurs mémoires. Certains romans et nouvelles font le pari de traiter la période postérieure au conflit, de témoigner de la difficulté de revenir à une vie normale et auprès des proches, pour ces derniers tout comme pour les anciens combattants, et de la lutte permanente des hommes avec leurs souvenirs et la culpabilité.

1. Chapitre 1 : La figure féminine : un autre combat

À l'instar de toutes les guerres de l'histoire de l'humanité, pendant celle du Chaco, les femmes, les enfants et les plus âgés sont condamnés à un seul espace, celui de l'arrière. Les villages se vident de toute présence masculine hormis le personnel administratif et religieux : « El impacto demográfico fue brutal, muchas comunidades se vieron menguadas por el reclutamiento de varones y en varios casos solo quedaron en ellas mujeres y niños². » Les femmes doivent lutter pour faire vivre leur famille et compenser socialement et professionnellement la place vide laissée par les hommes. Certaines peuvent profiter de cette opportunité pour travailler dans des usines, à la mine ou exercer des responsabilités dans des exploitations agricoles. Ces combattantes en sabot assurent, à leur manière, la subsistance agricole, économique et sociale de la nation bolivienne. Néanmoins, difficile de parler d'émancipation féminine après ces longues années de guerre. C'est pourquoi, la littérature immédiate ne rompt pas drastiquement avec les représentations féminines antérieures en leur attribuant une place prépondérante. Pour autant, on ne peut négliger leur volonté de dépeindre la périphérie du conflit, ses acteurs secondaires et les souffrances collectives et ainsi d'assurer un traitement particulier à ces mères, ces épouses et ces filles. En effet, toujours reléguées au second plan, plus objets que sujets et plus passives qu'actives, elles sont tantôt des figures vertueuses et dévouées, tantôt des êtres déloyaux, voire mauvais. Toutes représentations confondues, sensuelles, résilientes ou infidèles, ces figures féminines s'avèrent réduites à leur sexe biologique. Dans les œuvres de Gonzalo Lema et de Wilmer Urrelo en revanche, les personnages féminins sont plus complexes, plus aboutis sur le plan psychologique et dépassent les schémas manichéens antérieurs. À la lueur des études de genre qui permettent de combiner les nouvelles avancées théoriques et une forme d'historicisme responsable, il convient de voir dans quelle mesure le traitement des personnages féminins dans la littérature immédiate et contemporaine se fait l'écho des réalités sociales et littéraires.

1.1. L'Histoire s'écrit au féminin

La guerre du Chaco désorganise l'ensemble de la société bolivienne, de la simple micro-communauté paysanne à la grande ville industrialisée. En mobilisant au front la plupart des travailleurs, elle redistribue l'attribution traditionnelle des rôles domestiques. Paradoxalement, certaines femmes peuvent en profiter pour ouvrir de nouveaux commerces comme c'est le cas pour les *chicherías* tenues exclusivement par ces dernières pendant le conflit. Elles demanderont d'ailleurs

² SALAZAR LOHMAN Huáscar, *La formación histórica del movimiento indígena campesino boliviano : los vericuetos de una clase construida desde la etnicidad*. - 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2013, p. 40.

la revalorisation de leur statut³ et le retrait de la taxe sur l'alcool⁴. En revanche, certaines doivent assumer à la fois les tâches quotidiennes traditionnellement déléguées aux femmes tout en compensant l'absence de l'époux dans les travaux agricoles et s'épuisent donc tout en étant privées d'une partie de leurs revenus. La plupart d'entre elles plongent inévitablement dans la misère.

La littérature contemporaine fait ponctuellement mention du bouleversement dans la répartition des tâches. C'est particulièrement le cas d'une nouvelle de Alvaro Vásquez Almanza publiée dans l'anthologie sur la guerre du Chaco *Sed y sangre* et qui porte le titre significatif de « La guerra es mujer ». Une narratrice journaliste raconte les quelques mois de collaboration pendant la guerre effectuée avec Laura, une militante pour les droits des femmes. De nature davantage informative que fictionnelle, la nouvelle s'attarde sur les objets d'étude fictifs liés au rôle de la femme pendant la guerre, destinés à former plusieurs articles : le travail, la prostitution, les marraines de guerre et les infirmières. Bien que les analyses de Laura semblent quelque peu anachroniques pour le temps narratif en question, la nouvelle a le mérite de pointer du doigt les problématiques de la condition féminine pendant les années de guerre. Le personnage de Laura insiste donc sur la substitution des hommes par les femmes dans de nombreux domaines pendant plusieurs années : « la escuché hablar sobre el nuevo rol que, debido a la guerra, la mujer se había visto forzada a asumir en todos los ámbitos: en el campo, en las minas y en las fábricas, además de su presencia real en el frente de batalla⁵. » Elle incarne elle-même la mobilité sociale en annonçant à la narratrice son accession à un poste à haute responsabilité dans une entreprise occupé jusque-là uniquement par des hommes⁶. Convaincue d'ouvrir ainsi une nouvelle voie dans la place réservée aux femmes dans le monde du travail, elle porte les espoirs des générations à venir. Cependant, la prolepse qui ouvre le récit et montre l'abattement de Laura donne une clef de compréhension pour la suite. En effet, quelques mois plus tard, cette dernière explique la raison de sa colère soudaine : « Me botaron del trabajo, dicen que tienen que devolver el cargo al combatiente que vuelve del frente de batalla. Y con profundo sarcasmo y dolor, añadió: Tienen que devolver los trabajos a los héroes... ¡Carajo!, como si los hombres hubieran peleado la guerra solos⁷. » Son discours condense le choc sociétal qui se crée entre un groupe d'hommes qui n'a qu'un désir, celui de revenir à une vie normale et celui des femmes qui auront eu un aperçu d'une vie professionnelle un peu plus ambitieuse que d'ordinaire. Le cynisme du personnage, qui ne remet pas en question la valeur de l'héroïsme des anciens combattants mais qui insiste sur la dévalorisation du rôle des femmes pendant la guerre, son espoir initial d'avancée sociale

³ La création en 1927 de la Fédération Ouvrière Féminine permettra d'institutionnaliser les revendications.

⁴ GOTKOWITZ Laura, *op. cit.*, p. 108-109.

⁵ TELLERÍA Antelo Paul (dir.), *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, p. 166.

⁶ *Ibid.*, p. 170.

⁷ *Ibid.*, p. 176.

qui va se briser sur la réalité, témoigne de la volonté de l'auteur de donner la parole aux oubliées de l'Histoire.

Exceptés les deux romans de Gonzalo Lema qui s'intéressent aux aléas de la vie pendant et après la guerre dans le village d'Entre Ríos et *Los pozos del lobo*, seules quelques mentions sont à signaler dans « Se pervitieron », « Deuda » pour la vie rurale et « La Coronela », « Las ratas » ou encore *Aluvión de fuego* pour le monde urbain. Pourtant, le paysage économique et social change radicalement dans les villages et plus particulièrement ceux situés sur le trajet des mobilisés ou des blessés, ou encore ceux situés près des lignes du front. Le changement d'aspect et d'ambiance dans le village d'Entre Ríos, stratégiquement positionné entre la base de l'arrière à Villamontes et l'arrivée des soldats à Tarija et agrémenté d'un petit hôpital, se voit longuement décrit dans les analepses régulières de *Los muertos más puros*.

Los soldados, no bien se recuperaban y se ponían en pie, correteaban a las muchachas humildes, a las gallinas, a los puercos, y se meaban sin rubor en los almendros de la plaza. Los oficiales eran los dueños de la cantina y comenzaban a disparar al techo a partir de la medianoche y a blasfemar insultos de grueso calibre contra el presidente Daniel Salamanca y el alemán Hans Kundt. [...] Pese a esa realidad de feria, burdel y cantina, la pobreza cundió como una peste negra. Las ancianas salieron a vender a los soldados sus refrescos de durazno herido, su aloja barata y sus dulces empapados de coco. Las mujeres de mediana edad abrieron talleres de costura para zurcir el uniforme de los soldados, y devolverlos tan llenos de parches que parecían emboscados desde que se los ponían. Y los niños dejaron de ir a la escuela porque sus aulas y el patio se convirtieron en las oficinas de la etapa a partir del segundo año de guerra⁸.

À tous les âges, les figures féminines subissent les conséquences de la guerre et doivent s'adapter. Le narrateur oppose ici volontairement la grossièreté des soldats envers tous les personnages féminins quand celles-ci se consacrent pourtant à leur vendre différents services. L'énumération de la première phrase met d'ailleurs sur le même plan les jeunes filles, les poules et les cochons comme s'il s'agissait de transcrire l'absence totale de considération du genre masculin envers le sexe féminin. Gonzalo Lema rappelle ici que les femmes, y compris dans la micro-histoire, participent activement à l'effort de guerre et endurent bien souvent dans l'ombre la violence des hommes.

Enfin, la nouvelle « Retrato de mujer mirando la bandera » d'Edmundo Paz Soldán rappelle que l'histoire et l'Histoire s'écrivent au féminin. Ce micro-récit cyclique décrit la rencontre dans un train entre une femme anonyme et un homme appelé Rodolfo. Le topos du train, un espace de passage propice à la rencontre fortuite et où les individus vivent un voyage solitaire dans un environnement collectif entre parfaitement en adéquation avec le titre du recueil *Desencuentro*. En effet, avant le départ, le personnage masculin tente d'entamer la conversation avec la jeune femme qui a : « la mirada fija en una descolorida bandera de Bolivia, un trapo sucio y viejo azotado tenazmente por el viento⁹. »

⁸ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 41.

⁹ PAZ SOLDÁN Edmundo, *Desencuentros*, Miami, Fl : Alfaguara, cop. 2004, p. 44.

Ce symbole de la nation, usé et mis à l'épreuve par le vent et qui réapparaîtra dans la dernière ligne du récit contraste avec la jeunesse de la figure féminine, l'émanation de la vie. Rodolfo échange quelques mots avec cette dernière qui le laisse perplexe. De ce fait, elle semble être détachée des contraintes cartésiennes quand elle mentionne un époux et un frère perdus au cours de deux guerres très éloignées dans le temps : « Me recuerda a mi esposo -dijo-. Murió en la guerra del Pacífico, defendiendo a la patria¹⁰. » Puis plus loin : « También en una de ellas perdí a mi hermano. En la guerra del Chaco¹¹. » Dans ce lieu de prédilection pour la contemplation et l'introspection, cette jeune femme semble porter en elle l'histoire de la nation bolivienne à travers les siècles. Figure du passé douloureux, cette allégorie de la veuve éternelle qui souffre les deuils de tous ces époux, ces pères et ces frères morts au combat, ressasse tous les drames de la nation. Dans ce train qui démarre, ce personnage féminin, les yeux toujours fixés sur le drapeau décoloré, symbolise ainsi la résilience des femmes qui se chargeront toujours de faire renaître de ses cendres la nation à bout de souffle.

1.2. Les figures de la famille esseulée

Bien que les principales figures féminines mises à contributions dans les fictions de la guerre du Chaco soient surtout l'épouse ou la femme aimée, réelle ou virtuelle, les membres féminins de la famille alimentent souvent le propos dramatique du départ, du retour, de l'éloignement ou de l'annonce de la mort du protagoniste masculin. Les mères en particulier souffrent d'un traitement assez simpliste qui les dépeint comme des figures stoïques, pathétiques ou névrosées. La perte d'un fils pour ces mères déjà souvent veuves relève de l'insurmontable comme le rappelle le prologue de l'anthologie de *Sed y sangre* : « Madres que no podían enterrar la carta que les avisaba del fallecimiento de sus hijos, a falta de sus restos, perdidos para siempre en un rincón de esa tierra candente¹² ». Déjà, le départ du mobilisé se produit dans les cris et les pleurs comme pour doña Flora la mère de Mauricio dans *Aluvión de fuego* qui s'évanouit¹³ ou doña Juana la mère de Germán dans *Los pozos del lobo* qui le supplie des jours durant de demander une dérogation¹⁴ car en cas de départ la situation économique deviendrait catastrophique : « Tu partida a la guerra nos condenará a la miseria¹⁵. » Dans *Horizontes incendiados* la mère d'Andrés qui parvient à éviter le front dans un premier temps à son fils grâce à ses relations douteuses, apparaît comme une mère indigne, narcissique et hystérique : « Sus pasiones excitadas se habían desviado, concentrándose en el cauce

¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹¹ *Ibid.*, p. 44.

¹² TELLERÍA Antelo Paul (dir.), *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, p. 174.

¹³ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴ DÁVALOS ARZE Gladys, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

de la vanidad. Su deseo de lucir y de deslumbrar no tenía límite¹⁶. » Ces traits de personnalité, qui émergeront également chez son fils, font d'elle un personnage féminin sensiblement pathétique. Cela transcrit une vision profondément réductrice, voire misogyne de l'auteur bien qu'elle serve, par ailleurs, un propos nationaliste en raison de la nationalité paraguayenne de la mère dans la fiction.

Dans la même veine réductrice, Raúl Leytón dans « Enajenada » enferme le personnage de la mère dans un schéma sans issue qui la condamne à la folie et que le titre annonce sans appel. Adolfo del Pozo, son fils médecin, part fournir de l'aide au Chaco. En raison des roulements entre le personnel médical, il se retrouve sur le front. Ses sœurs Sara et Corina reçoivent l'annonce de son décès. C'est le début de la déchéance mentale pour leur mère qui refuse de voir la triste réalité : « ¿Mi hijo Adolfo muerto? ¡Imposible!¹⁷ » Les lettres datées d'avant la mort d'Adolfo qui continuent d'arriver confortent leur mère dans son déni. Toujours plongée dans ce même déni, elle invente une lettre qu'elle aurait reçu de son fils et qu'elle propose de montrer à une amie. Sans surprise, personne ne la trouve, elle accuse donc ses filles de la manipuler. Plus tard, la paix est signée et les démobilisés commencent à rentrer. La mère s'invente alors un nouveau mensonge, Adolfo serait membre d'une délégation médicale au Paraguay. Mais c'est au tour des prisonniers de rentrer au bout de presque un an d'armistice et Adolfo ne revient toujours pas. Ses filles lui révèlent une fois de plus la vérité qu'elle refuse d'entendre. Elle décide alors de se rendre à l'État Major le plus proche pour réclamer des nouvelles d'Adolfo. Mais l'arrivée de ses filles qui volent à son secours la met dans tous ses états et tout le monde se rend compte de la folie qui s'est emparée d'elle :

La funesta noticia del fallecimiento de su idolatrado hijo Adolfo la había desequilibrado sin darle tiempo para desahogar su pesar. La transición del dolor a la enajenación fue en ella tan brusca, que ni siquiera alcanzó a derramar una lágrima. Fácil es suponer que la viuda del Pozo hubo de pasar sus postreros días alejada del hogar. La idea de que todas las maldades humanas se conjuraban contra ella, la hicieron insoportable¹⁸.

La focalisation externe semblable à un jugement populaire compte tenu du champ lexical fait de la veuve une démente insensible et désagréable. La figure maternelle souffre ici d'une vision impitoyable et d'une condition qui la condamne à la folie et ses filles à une double peine.

Enfin, la représentation maternelle dans « Vuelve mañana » autour de la résilience et du stoïcisme rappelle sensiblement les théories d'Arguedas, de Mendoza et de Tamayo du début du XX^e siècle. Le récit décrit les allées et venues de la mère du jeune Juan Quespi, enrôlé de force dans l'armée, entre son domicile et la caserne militaire, soit 50 kilomètres par jour. Pour elle « no existía

¹⁶ OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 70.

¹⁷ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 112.

¹⁸ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 122.

la distancia, como no existía el hambre, como no existía nada fuera de su dolor¹⁹. » Inlassablement elle revient prendre des nouvelles de son fils et systématiquement se heurte à la même réponse, « Vuelve mañana », qui se répète comme une litanie. Le mépris des autorités spécifiquement dirigé envers les femmes indigènes fera l'objet d'une étude plus précise dans les analyses réservées à la condition indienne. Il s'agit ici de mettre en avant le traitement littéraire autour du portrait de cette mère qui revient infatigablement s'asseoir devant la caserne :

La tierra, el sudor y las lágrimas, cruzando las arrugas de su rostro, habían trazado hondos surcos negros. Sus ojos menudos, gastados por los años, se hallaban enrojecidos como llagas. Una sombra pequeña se proyectaba de su cuerpo acurrucado. Transcurrieron dos, tres horas. En su vientre el hambre comenzó a dejarse sentir. Pero ella no hizo caso del hambre, como no había hecho caso del cansancio, ni de la dureza de la piedra donde se hallaba sentada. Siguió mirando hacia el cuartel, siguió esperando como le habían aconsejado²⁰.

L'on remarque le minimalisme de sa corpulence, de ses yeux à son ombre ainsi que la trace, même discrète de la terre, l'élément essentiel de l'écriture tellurique. L'immuabilité, le stoïcisme à tout épreuve et la discrétion de la « race de bronze » se conjuguent ici pour former une mère « humble, silenciosa, acurrucada en la puerta como un animal ofensivo²¹. » Bien que l'auteur ait probablement cherché à associer l'effet de réel et une tonalité mélodramatique, il enferme lui aussi son personnage féminin dans un archétype passif et obéissant.

Qu'elles soient issues de la littérature immédiate ou contemporaine, les personnages maternels se voient donc globalement réduits à un espace narratif réduit (celui du foyer, de l'hôpital psychiatrique ou de la caserne militaire), un espace discursif également limité et enfin, une attitude pathétique, hystérique, déséquilibrée ou simplement résiliente.

Quant à la figure féminine de la sœur du protagoniste, elle ne connaît que très peu d'occurrences, seuls les personnages de Clotilde et d'Isabel dans *Aluvión de fuego* font l'objet d'une description détaillée. Issues d'une famille bourgeoise, les sœurs de Mauricio connaissent et respectent la place qui leur est due. La petite sœur Isabel déjà évoquée à travers la teneur antihéroïque de ses discours fait gage d'innocence pour l'auteur. Toujours honnête, elle interroge les arguments patriotiques et militaristes depuis sa candeur. Néanmoins, ses propos, qui ne peuvent pas être officiellement pris au sérieux compte tenu du jeune âge d'Isabel et de sa crédulité, permettent à Cerruto de tout de même glisser dans la fiction des discours transgressifs. Mais son pouvoir d'action étant nul, elle ne nuit pas véritablement aux projets militaires. Quant à Clotilde, la grande sœur, vertueuse par son dévouement et son altruisme, elle trouve son antagoniste chez Jacinta, vertueuse

¹⁹ OSTRIA GUTIÉRREZ Alberto, « Qhaya Kutirimu (vuelve mañana) », in *Un pueblo en la cruz: el drama de Bolivia*, Santiago de Chile, 1956, p. 94.

²⁰ *Ibid.*, p. 92.

²¹ *Ibid.*, p. 98.

par la chair et son esprit libre. Clotilde prend une décision qu'elle estime raisonnable et se marie avec don Rudecindo, un politicien de bas étage âgé et antipathique, hypocrite et intéressé, mais qui assure à sa fiancée une situation stable et rassurante. Elle se sacrifie, croyant faire le bon choix et ainsi éviter le front à son frère grâce aux relations de Don Rudecindo. Elle fait table rase de toute aspiration romantique et préfère faire passer l'intérêt général de sa famille avant le sien : « ¿El amor ? ¡Oh! ¿Pero qué es lo importante después de todo? En fin. Quizás si una no está equivocada. Por lo demás, sobra el tiempo para las preocupaciones. Me es igual²². » Dans une lettre envoyée à son frère, elle lui confie également souffrir de son absence, à l'instar de la première amoureuse de celui-ci : « he llorado muchas veces. Y, si me guardas el secreto, te diré que alguna vez he sorprendido llorando a Clara Eugenia. ¡Hemos llorado juntas, querido²³...! » Afin d'assurer l'accomplissement de la quête initiatique de son frère, autant sur le plan politique que sentimental, elle doit elle-même renoncer à tout espoir de bonheur sentimental et à son idéal romantique. Cette adjuvante dans le parcours du protagoniste permet donc à ce dernier de renoncer à ses prérogatives bourgeoises et tendre vers ses idéaux tandis que Clotilde, en raison de son abnégation, s'y enferme définitivement.

Enfin, la dernière figure féminine composant l'entourage familial des protagonistes ne fait surface que très ponctuellement dans les récits décrivant le retour des démobilisés comme dans *Los muertos más puros*, « La luz », « Se pervitieron » ou « Deuda ». Les enfants, garçon ou fille, n'ont jamais la parole et occupent une place diégétique négligeable. Au moment du départ ou pendant le conflit, ils surgissent parfois comme le motif de la peine du soldat ou c'est au moment du retour que les anciens combattants regrettent que leurs propres enfants ne les reconnaissent pas.

En 2008, Gladys Dávalos Arze publie un roman qui rompt avec cette absence et offre une perspective inédite dans toute la littérature de la guerre du Chaco, celle d'une petite fille orpheline de père, mort au combat, et accueillie dans une institutions religieuses dédiée à ces enfants. *Los pozos del lobo* convoque à la fois la notion de figure féminine qui nous intéresse ici mais aussi celle de la famille, de la vie en collectivité et surtout une fresque alternative qui est celle de la périphérie de la guerre du Chaco. L'écrivaine, réputée pour ses œuvres adressées aux enfants comme son recueil de nouvelles *Helado de chocolate* et travaillant dans le domaine éducatif, porte naturellement l'objet de son roman vers l'univers infantile, ses sensibilités, ses imaginaires et ses rêves mais cette fois-ci dans un monde en ruines. L'œuvre situe ses personnages à Quillacollo près de Cochabamba durant les années de guerre. Le récit s'ouvre sur l'annonce de la mort dans le Chaco de Germán, mari de Mercedes et père de sept filles²⁴. Une réalité commune à beaucoup de familles comme le précise non

²² CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 61.

²³ *Ibid.*, p. 82.

²⁴ DÁVALOS ARZE Gladys, *op. cit.*, p. 9.

sans ironie la voix narratrice : « Y mientras los varones defendían la posible existencia de petróleo boliviano del enemigo, muchas mujeres perdían a sus maridos en el frente de batalla²⁵. »

Comme l'avait prédit son épouse et sa propre mère doña Juana, un avenir sombre attend sa famille, pourtant dotée d'un certain revenu. Avant le désespoir, c'est d'abord le soulagement qui envahit Mercedes. Germán, archétype de la brute, violait et frappait sa femme. Mercedes parvient dans un premier temps à garder ses filles auprès d'elle et la compassion générale la reconforte. Puis le poids du malheur commence à peser et les gens s'éloignent pensant que Mercedes s'apprête à réclamer des sous chez les uns et les autres. La narratrice-personnage Virginia, l'avant-dernière petite fille âgée de sept ans, l'âge de raison, ressent le malaise de leur statut : « Huérfanas de guerra. Orgullo primero, verguenza después²⁶. » Afin de faciliter la vie de tout le monde, Mercedes et ses filles partent vivre dans la grande maison de doña Juana avec une tante. Dès lors, elles se retrouvent à dix femmes. La situation se compliquant, Enrique, l'un des oncles, convainc Mercedes de placer les plus jeunes dans un orphelinat tenu par des sœurs allemandes, appelé La Providence. La vie à l'internat reflète comme un véritable miroir sociologique la diversité ethnique que l'on retrouve chez les soldats du Chaco : « Aquí tenemos niñas del Altiplano, del Beni, del valle de Cochabamba, campesinas y gente de la ciudad²⁷. » La multitude de pères morts sur le front sont autant d'enfants laissés à la merci des institutions et des misères de la vie. Pour les trois plus jeunes filles, Casta de trois ans, Victoria de dix ans et Virginia, l'intégration et la séparation avec leur mère leur causent des difficultés au début. Le protocole d'entrée qui suppose de porter un uniforme et les cheveux courts pour se fondre dans la masse donne la sensation à la narratrice de perdre sa singularité, si précieuse dans la construction de l'enfant : « A partir de ese 'ritual' sentí, no solo que encerraban a perpetuidad, como a reo peligroso, sino que éramos huérfanas sin escapatoria y con toda legitimidad²⁸. »

Assumant son choix d'octroyer la voix narratrice à une petite fille, l'autrice met en place toute une série d'artifices permettant au lecteur d'accéder aux éléments du contexte de l'énonciation, qu'ils soient historiques ou sociaux. Que Virginia soit à l'orphelinat ou de retour au foyer pendant les vacances, les informations viennent à elle par plusieurs biais : les lettres des oncles, les coupures de journal, les rencontres et les discours rapportés ou entendus. La première lettre d'Enrique, à laquelle réagit la grand-mère de Virginia, donne à l'autrice un espace pour exprimer le genre de critiques envers Hans Kundt que l'on retrouve de façon presque identique dans le corpus immédiat :

ahora está de comandante de Artillería en la División de Reserva en Oruro, todo por intereses creados por un militar extranjero que está a la cabeza de nuestro ejército, un prepotente y ególatra que se ha

²⁵ *Ibid.*, p. 28.

²⁶ *Ibid.*, p. 29.

²⁷ *Ibid.*, p. 31.

²⁸ DÁVALOS ARZE Gladys, *op. cit.*, p. 33.

rodeado de oficiales adulateurs, que no les da la oportunidad de participar porque cree que le estorban en su mandato²⁹

À travers ce champ lexical acerbe, doña Juana n'épargne en aucune manière le personnage historique innomé que l'on devine pourtant sans difficulté. Ainsi, Virginia se pose comme intermédiaire de l'information entre l'émetteur et le récepteur. C'est donc essentiellement à travers la présence masculine des oncles que la guerre pénètre l'enceinte protectrice du foyer. Seul le masculin est associé à la guerre. Quand les oncles Vicente et Enrique rentrent chez doña Juana, le temps du repas ouvre forcément un espace d'expression à propos des enjeux du conflit. Ils débattent ainsi des conditions de la guerre, de la place de l'Indien, des enjeux économiques et de la ferveur patriotique des Boliviens. Ainsi, l'autrice se dégage de toute responsabilité des éléments de discours sensationnalistes, dramatiques ou pathétiques en mettant en scène par exemple, l'oncle Vicente qui lit à table une coupure d'un journal de La Paz « La Fragua » qui décrit la chute des blessés boliviens des camions paraguayens : « Así se llena el camino de un dantesco tendal de cadáveres, por kilómetros y kilómetros, de hombres muertos de sed y algunos aplastados por los camiones que vienen detrás y que en la oscuridad no pueden desviarse³⁰. » Lors des débats enflammés entre leurs deux oncles, les petites filles sont réduites au seul rôle de spectatrices muettes, impassibles presque hiératiques. Le journal, tel un objet authentique garant de l'historicité réelle du récit, traverse également la frontière poreuse de l'orphelinat. Lupita, une nouvelle intégrante chilienne de l'institution qui devient amie avec Virginia lui montre la coupure de journal qui présente la mort de son père ainsi que sa photo. La protagoniste se rend compte de la multiplication de ce genre de scène : « Yo no sabía qué decir, cada niño tenía una horrible historia que contar de cómo había muerto su padre³¹. » La population à l'orphelinat grandit à mesure que les hommes meurent au front. Les informations et les rumeurs se transmettent de bouche à oreille. À travers les connaissances de sa grande sœur, qui les tient elle aussi de source extérieure, Virginia découvre certaines facettes de la réalité chaquénienne comme l'hostilité mortelle de la faune et de la flore locale et la souffrance de la soif³². Ainsi, par le biais de diverses rencontres, elle prend connaissance de la violence des armes³³ et de l'abomination de certaines pratiques³⁴. Quand Casta tombe malade et quitte l'orphelinat, sa sœur, la narratrice incarne comme Isabel dans *Aluvión de fuego*, l'incompréhension crédule et la voix d'une candeur salie par les injustices de la guerre : « ¿Mi padre muere por Bolivia y a mí me castigan por eso³⁵? »

²⁹ *Ibid.*, p. 40.

³⁰ *Ibid.*, p. 132.

³¹ DÁVALOS ARZE Gladys, *op. cit.*, p. 90.

³² *Ibid.*, p. 94.

³³ *Ibid.*, p. 84.

³⁴ *Ibid.*, p. 143.

³⁵ *Ibid.*, p. 67.

Josefina, la plus grande sœur de Virginia connaît un destin plus traditionnel dans la construction des personnages féminins. Enceinte d'un jeune homme parti combattre, elle voit son avenir brisé en mille morceaux lorsqu'elle entend son oncle Enrique critiquer son attitude et estimer que ce futur bébé est une honte pour la famille et se dégager de cette responsabilité. Elle décide ainsi de mettre fin à ses jours en ingérant des produits chimiques. La guerre détruisant tout sur son passage, Joaquín l'amoureux de Josefina meurt également en désertant l'armée pour aller la retrouver, sans savoir qu'elle s'était suicidée³⁶. Josefina incarne donc un personnage féminin sans grande complexité narrative, conditionné pour et par le malheur, élément plutôt caractéristique de la littérature immédiate. Victime oubliée, trahie par son oncle, abandonnée par son père, son fiancé et les institutions, elle se pose en martyr. À l'inverse, Virginia vit portée par les souvenirs. Celui de sa sœur, celui de sa mère décédée quelques années après Josefina et celui de son père. Le roman termine d'ailleurs après une ellipse de cinquante ans, quand la narratrice vient rendre visite à sa tante sur son lit de mort. Celle-ci lui révèle alors comment Germán, son père, a été tué. Les petites filles s'étaient pourtant imaginé plusieurs scénarios mais jamais celui de l'embuscade et de la torture, que Virginia, horrifiée, découvre dans la bouche de sa tante. Elle se rend compte qu'elle ne s'était jamais mise à la place de son père, qu'elle n'avait jamais réalisé à quel point il avait pu souffrir et que le mot « guerre » n'a pas le même sens pour tout le monde :

La palabra guerra, la guerra en si había sido parte de mi vida, pero una parte lejana, una parte que afectó mi vida y sin duda, cambió mi destino. Pero la crueldad, la frialdad, el odio, el miedo, el terror, el hambre, la sed, los sentimientos de soledad y abandono y todos los demás sufrimientos padecidos por mi padre, habían sido permanecidos lejanos³⁷.

Dans cette longue énumération, elle prend l'ampleur du sacrifice de son père. La narratrice généralise ensuite à tous les combattants et met en avant la question du souvenir :

Hasta entonces, mis hermanas y yo lo habíamos tenido en un olvido total, pero esas palabras de mi tía me hicieron ver cuan grande fue la inmolación de ese hombre y de muchos otros bolivianos que, como él, pensaban que dar la vida por su país era un deber sagrado³⁸.

Virginia, désormais dotée d'une plus grande maturité après ces années écoulées et donc très proche d'être un avatar parfait de l'autrice, remet en question la notion de devoir national. Elle esquisse ainsi une critique du militarisme aveugle et du patriotisme que les hommes confondent avec la virilité. Néanmoins, dans cette citation qui clôt le roman, c'est une vision réductrice que Virginia, et à travers elle l'écrivaine contemporaine, soumet au lecteur. Elle fait fi de l'enrôlement forcé auquel la plupart des soldats a dû faire face. L'objectif du personnage est ailleurs. Virginia représente plutôt le réceptacle de la mémoire de ces hommes, l'espoir de l'obsolescence de l'oubli et la résilience de la

³⁶ *Ibid.*, p. 208.

³⁷ DÁVALOS ARZE Gladys, *op. cit.*, p. 211.

³⁸ *Ibid.*, p. 211.

génération suivante qui a subi une forme d'omerta du souvenir. Cette figure féminine cherche donc à se défaire des archétypes de la littérature immédiate en proposant une vision singulière et inédite de l'arrière pendant la guerre, depuis une enfance tourmentée mais souvent joyeuse. Bien que l'écrivaine innove en octroyant à son personnage féminin la mission de réactiver la question de la mémoire historique, elle n'échappe pas à certains schémas narratifs réducteurs.

1.3. L'ambivalence du regard sexiste sur la figure féminine

L'amante, l'épouse ou l'aimée du protagoniste font l'objet d'un traitement plus détaillé de la part des auteurs en raison de leur importance dans les circonstances de départ du personnage masculin et a fortiori de leur rôle dans la construction de celui-ci. Pour approcher les différences de représentations de la figure féminine, nous utilisons certains éléments théoriques mis à l'épreuve par Laura Mulvey dans son œuvre *Visual pleasure and narrative cinema* en 1975 plutôt dans le domaine visuel et cinématographique mais que l'on peut aisément appliquer à certaines constructions littéraires. En effet, elle convoque la notion de porteurs du *male gaze*, c'est-à-dire l'acteur ou le protagoniste dans l'univers fictif ; et le spectateur ou le lecteur dans l'univers extrafictionnel. Les conclusions de Laura Mulvey que nous pouvons utiliser, en particulier pour la littérature immédiate encore profondément entravée par des considérations sociétales masculinistes, rapportent que le lecteur « ressent à la fois une pulsion scopique, qui est le plaisir visuel ressenti face aux images des femmes présentées par le prisme du héros masculin, et une libido du moi, un plaisir narcissique créé par l'identification au héros³⁹ ». C'est une forme de double regard télescopé. Comme tout type de construction, consciente ou inconsciente, le *male gaze* est conditionné par des choix formels. Il s'agit donc souvent d'une focalisation subjective qui a tendance à morceler le corps stylisés des personnages féminins à l'aide de descriptions détaillées de certaines parties du corps qui le place en objet du regard du narrateur. La femme étant regardée intradiégétiquement, le lecteur peut donc s'identifier au protagoniste masculin qui porte le récit. Qu'elles fassent partie de la littérature immédiate ou contemporaine, les figures féminines de notre corpus sont principalement définies en fonction de leur rapport et leur apport à l'homme, rarement pour ce qu'elles sont. Résilientes, sensuelles, raisonnables ou exotiques, elles terminent bien souvent ramenées à leur corps et ce à quoi elles l'emploient.

Dans plusieurs nouvelles, la femme doit porter une forme de culpabilité quant à des évènements malheureux. Dans « La carpa de los aislados » et surtout des nouvelles du corpus secondaire, le narrateur fait endosser à la fiancée ou l'épouse la responsabilité du départ au front du protagoniste. C'est-à-dire que la jeune femme succombe à la crainte d'être en proie aux critiques et

³⁹ <https://lesparleuses.hypotheses.org/532>

refuse d'être en couple avec un homme qualifié de couard par la *vox populi*. Ainsi, la fiancée de Telmo lui impose de choisir entre la guerre et le célibat car : « Un cobarde no merece mi amor⁴⁰. » Les arguments avancés, que l'on retrouve au début de leur échange épistolaire intercalé au fil du récit, sont chargés de patriotisme ingénu, de stéréotypes et de propagande artificielle. Puis, quand les premiers blessés reviennent du front et racontent la réalité chaqueñenne, le discours de sa fiancée évolue et elle se rend compte de sa naïveté et de son égocentrisme. Mais le mal est fait et Telmo ne reviendra jamais. Ici, la femme est coupable de céder aux ragots et de ne pas saisir l'ampleur de la violence de la guerre mais à l'inverse, dans d'autres récits elle est coupable de ne pas comprendre le virilisme de l'engagement militaire et de réprimer les ambitions héroïques de l'homme. Dans tous les cas de figure, les représentations de la littérature immédiate convergent autour d'une incrimination de l'insouciance de la femme. En revanche, dans les deux nouvelles de Enrique Saint Loup Bustillo, c'est le personnage masculin qui n'écoute pas sa femme qui lui demande de rester. Même si le choix de l'homme mène dans les deux cas au drame et que ce dernier le regrettera, dans « Héroes de amor » et « Una misión estratégica », l'avis de la figure féminine n'est pas non plus pris en compte.

Bien que la littérature de la guerre du Chaco parvienne à échapper à certains archétypes littéraires, celui de la femme-objet est incontestablement présent. Cette dernière, comme dans les représentations antérieures, tend à suspendre l'action alors que le personnage masculin la provoque et la stimule. Cela se produit dans les scènes de danse ou les longues descriptions physiques. Trois jeunes personnages féminins font l'objet de ce phénomène de double regard qui se voit exacerbé par la dimension exotique que leur procure le narrateur : Urpila, la future femme de Lanchicu dans *Sujnapura*, Bara, la femme du colonel dans « La coronela » et Jacinta, la compagne de Mauricio dans *Aluvión de fuego*. L'onomastique nous donne quelques pistes d'interprétation et se charge de transmettre des connotations et des informations supplémentaires sur ces personnages féminins. Chacune à leur manière exalte une forme d'association exotique entre leur prénom, leur classe sociale et leur personnalité. En effet, Jacinta, très probablement métisse, porte le nom d'une fleur d'ornement peu commune dans ces régions et refusera toujours d'officialiser son union avec Mauricio, préférant rester libre. Urpila, fille de métis et vivant dans la jungle, s'avère être le nom d'une petite colombe assez ordinaire, issue d'une espèce endémique et elle enfermera Lanchicu dans une forme de cage dorée que le mariage représente pour ce dernier. Enfin, Bara, métisse du Beni, qui s'appelle en réalité Bárbara, restera sauvage malgré le mariage et ne se conformera pas à la vie domestique et monogamique que la société attendait d'elle. L'ardeur de son prénom s'oppose à celui de Sirpa, le

⁴⁰ LEYTON Raúl, *op. cit.*, p. 198.

serpent au sang glacé. Les trois personnages féminins s'attachent donc à rester dans le rôle qui leur était naturellement attribué et qui diffère les uns des autres.

Mauricio fait la rencontre d'Urpila lors de sa période de captivité dans le minuscule village de Tumupasa, ou plutôt Urpila fait la rencontre de Mauricio. Fille du corregidor responsable de la surveillance des deux prisonniers politiques, son métissage et son surnom d'oiseau la définissent dès le début : « grácil y candorosa como una palomita silvestre. Apenas núbil, en ella aparecían acendrados los más finos rasgos guarayos modelados en una noble arcilla hispánica⁴¹. » Appréciant la compagnie de Lanchicu et de son camarade, Urpila passe du temps à converser avec eux et décide un jour de leur prêter quelques romans. Sans surprise, la jeune fille, assujettie à un idéal romantique ingénu, ne possède que des romans d'amour soporifiques et médiocres. Le personnage féminin commence à exister comme individu sexué lors de la scène du bain, largement stéréotypée, dans laquelle le lecteur contemple le corps d'Urpila depuis la perception masculine :

Y fue la primera en desnudarse ante los ojos conturbados de los qhōchallas. No se conocía el traje de baño en el pueblo. Mostróse ella como si no tuviera nada que recatar ni defender, desprevenida en su pura y cándida inocencia virginal. Su cuerpo esbelto, sus bien formados muslos, sus pechos redondos y duros como esculpidos en el más bello granito, hacían pensar en las diosas de los mitos antiguos y encendían un fervoroso deseo de adoración. Esta visión no duró más que unos segundos⁴².

Lanchicu ressasse plus tard cette vision quand Urpila commence à le fixer en permanence du regard et fait appel une nouvelle fois aux représentations poncives : « había caído en éxtasis frente a la maravilla escultural de su cuerpo, con impulsos de arrodillarse como los antiguos visionarios ante las vírgenes que el estado de gracia solía ofrecer a sus ojos⁴³. » Parfaite femme-objet, Urpila porte le spectacle narratif et n'existe qu'à travers les descriptions de son corps. Le récit rompt avec la narration pour effectuer une forme de plan rapproché et ainsi forcer le personnage masculin, et à travers lui le lecteur, à admirer la figure féminine. L'ego de Lanchicu se prend dans la toile patiemment et astucieusement tissée par Urpila et se retrouve donc à offrir une promesse de mariage à cette dernière pour enfin aller au bout de son désir. Comprenant après coup qu'il est pris au piège, Lanchicu s'enfuit et se retrouve ainsi sur le front. Après le conflit, il découvre une lettre de la jeune fille lui annonçant qu'elle a eu un enfant de lui, il décide alors de retourner auprès d'elle et de fonder une famille. Le personnage féminin, exotique et sensuel, est rendu responsable une fois de plus du « triste » sort du héros masculin, pourtant promis à servir de grandes causes.

Dans *Aluvión de fuego* Jacinta n'entrave pas le destin de Mauricio mais pour autant, elle n'échappe pas à l'objectification à travers le prisme de l'exotisme. Au contraire, elle sert comme

⁴¹ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 104.

⁴² LARA Jesús, *op. cit.*, p. 106.

⁴³ *Ibid.*, p. 107.

adjudant précieux dans la poursuite de sa quête d'un idéal politique et romantique. Comme déjà mentionné, cette dernière trouve son antagoniste chez Clara Eugenia le premier amour de Mauricio, qui s'aventurera parfois à les comparer. En effet, Cerruto dresse deux portraits socialement et radicalement opposés. Clara Eugenia, au prénom soigné et poétique⁴⁴ incarne un romantisme bourgeois, rationnel et mesuré. Pour cette dernière, l'amour ne peut surgir des cendres de la guerre puisqu'elle ne comprend pas ce qu'on peut trouver de romantique à celle-ci : « un romanticismo monstruoso y que no se concibe en un mundo civilizado. Tan abominable como ilógico, absurdo⁴⁵. » À l'inverse, Jacinta personnifie la passion sensuelle, la grâce et la vitalité de la femme métisse en toutes circonstances. Cette dernière appartient à l'univers rural et s'associe au drame national, contrairement au monde citadin que Cerruto différencie chez Clara Eugenia et qui ne connaît que les commérages de la haute société. Jacinta symbolise un amour mystique et spirituel mais tout autant idéalisé⁴⁶. En plongeant Mauricio dans ce village minier, ses misères sociales et ses vicissitudes révolutionnaires, l'écrivain tend à éclairer la Bolivie profonde et ses racines ancestrales⁴⁷. Les débits de chicha et les tavernes où coule à flot l'alcool et parfois fréquentés par les prostituées constituent l'un des espaces fondamentaux de la société semi-rurale de l'époque. Jacinta appartient depuis toujours à cet univers bruyant et parfois un peu magique. La rencontre lascive entre cette dernière et Mauricio à Oronuevo, en plein milieu de la guerre, trouve un écho dans le titre poétique consacré à son passage par la maison close : « Luz ondulante de la danza sobre un fondo, lejano, de tormenta⁴⁸ ». Lorsque ses yeux se posent sur Jacinta, le regard masculin de Mauricio s'impose dans les tournures subjectives de la narration. Sa façon de décrire Jacinta et sa sœur Eulalia, qui porte également un nom de plante, évoque le registre des sens : « Frescas, vibrantes, tentadoras⁴⁹ ». Plus que son prénom, son corps tout entier stimule l'imagination et rappelle la nature bolivienne, ses fleurs, ses cascades et ses arbres fruitiers :

Allí el río de la caballera negra, dividida en los dos cauces de las trenzas, suele desatarse a modo de catarata que lleva al país menudo y virgen del vientre. Las piernas tienen su movimiento propio, sereno y cálido, como árboles de un género tropical y en los que, sin embargo, hay frescura de fruta intacta, pulpa dorada que sustenta la gracia. El movimiento es en ella atrevido, pero también oscilante, como en la llama; sexual, y también inocente y votivo; humano, tiernamente humano⁵⁰.

Les éléments convoqués comme les cheveux et les jambes connotent la sexualité, la fertilité et l'opulence. Jacinta est décrite comme un pur produit tropical. Les métaphores géographiques

⁴⁴ VILELA Hugo, *Alcides Arguedas y otros nombres en la literatura de Bolivia*, Editorial Kier: Buenos Aires, 1945, p. 73.

⁴⁵ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁶ VILELA Hugo, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁷ MUÑOZ Willy O., *Territorios, razas y etnias en la novela boliviana (1904-1952)*, p. 135.

⁴⁸ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 210.

rappellent les éternelles féminisations du continent hispanoaméricain et le parallèle entre les femmes et la conquête du territoire. Pourtant, malgré la puissance de leur attirance, il n'y aura pas de fin heureuse pour ce couple car la société traditionnelle s'oppose à ce qu'un individu européenisé soit avec une métisse. La lutte des classes ne parvient pas à briser certaines frontières invisibles et immuables. Cette conviction est portée par le camarade de Mauricio, El Coto pour qui l'amour se réduit à une activité bourgeoise incompatible avec les idéaux révolutionnaires de son ami et qui l'éloigne de son combat politique. Pour El Coto, Mauricio n'arrivera jamais à se défaire de son éternel sentimentalisme :

atiendes demasiado a tu vida íntima, lo que no es concebible en un hombre que ha resuelto entregarse en cuerpo y alma al servicio de los trabajadores, de la sociedad, de la humanidad, como tú quieras. ¡O con la causa que defiendes, o con los llamados de tu corazón sentimental⁵¹!

Le discours radical, grandiloquent de son ami et son ultimatum l'amènent à réfléchir à ses sentiments. Mais Jacinta, comme les lointaines terres sauvages, refuse de se soumettre au carcan des relations amoureuses traditionnelles et au conformisme social. Il n'arrive pas à la convaincre de partager officiellement sa vie :

Mauricio se preguntaba sobre la naturaleza de los sentimientos que lo ataban a Jacinta. No la amaba, él lo sabía bien; por lo menos no la amaba como él había entendido que debía ser el amor; un amor serio, se decía, sin romanticismos ni altibajos sensibleros, sin comedia, pero con substancia; latiente de una energía creadora, que, en último término no es sino la comprensión, la fusión espiritual honda, el encaje de dos inteligencias cálidas, de dos espíritus más que de dos corazones, y en que la carne es como el continente, como la forma, un rito de aquella religión sin dioses⁵².

L'on remarque ici le poids des injonctions de la société bourgeoise de Mauricio quant à la manière de mener les relations amoureuses. Toutes les valeurs sociétales de l'écrivain sont rassemblées : l'authenticité, la sensualité, l'intelligence, la spiritualité et l'agnosticisme. L'issue fatale donnera raison à son ami El Coto tout comme le surnom des deux sœurs, les Vidalitas, une chanson d'amour andine souvent triste⁵³, qui condamnait dès le début leur histoire. Alors que Jacinta représente la nature exotique à conquérir, visible également dans la comparaison entre sa peau et le continent dans la citation précédente, Bara dans « La Coronela » symbolise davantage le territoire militaire et stratégique à occuper coûte que coûte avant l'adversaire. Les analogies entre la femme et le territoire ou la nation dans la rhétorique officielle et la littérature ne sont pas nouvelles. Les femmes représentent souvent une arme stratégique. Les capturer, les dominer et les posséder revient symboliquement à maîtriser un espace déterminé. Nous en voulons pour preuve un extrait du roman

⁵¹ *Ibid.*, p. 161.

⁵² CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 210.

⁵³ <https://dle.rae.es/vidalita?m=form>

violent et amer de Claudio Córtez issu de notre corpus secondaire, *Esclavos y vencidos*, qui évoque la misogynie de cette analogie dans une description de la nation bolivienne à la fin de la guerre :

Pobre patria. Me la presento como a una mujerzuela ya prostituida sin remisión por el más ridículo de sus pretendientes. Antes la habían sofaldado otros galanas y solo faltaba que el más pequeño y el más miserable también la sofaldase⁵⁴.

Le destin de la patrie semble ainsi irrémédiablement lié à son rapport libidineux aux hommes : « Esa hembra de nombre pomposamente utilizado para los fines más viles, luego ignorada y ahora violada por el militar macho que la invoca para pelear una guerra que la desangra a ella y a sus hijas, todo en aras de un viril apetito de gloria⁵⁵ ». Dans le cadre fictionnel, le personnage de Bara, la femme de Sirpa, que nous questionnerons plus loin quant à la question de l'adultère, correspond aux représentations d'un territoire soumis à la conquête mais se rapproche plutôt à celui qui n'a jamais été véritablement dominé. En effet, dans *La patria íntima*, le spécialiste Leonardo García Pabón propose que « La Coronela » soit une « alegoría de la imposibilidad del Estado, representado por la institución militar de controlar de forma productiva las regiones más alejadas de la nación⁵⁶ ».

Les deux narrateurs qui rendent compte de l'histoire du couple sous la forme d'un dialogue reviennent dans un premier temps sur les origines et l'enfance de Bara. Rapidement, l'adolescente se voit sexualisée dans le regard des hommes :

Bara, con su cálida palidez de 15 años, sus ojos claros, con limpidez de agua depositada por las lluvias en la corola de la begonia silvestre y su cuerpo vertical y vibrante como el bambú, resultó el pararrayos de todas las miradas de comerciantes, fleteros, enganchadores, sirringueros y militares de guarnición, que se descargaban sobre sus senos acumulados de electricidad negativa⁵⁷.

Objet de tous les désirs, Bara la femme-enfant éprouve passivement les fantasmes de toute une série d'individus, caractérisés par leur fonction, ce qui donne l'impression d'un cortège sans fin d'hommes insatiables. On retrouve une forme de détermination sociale et de conditionnement par l'environnement hérités du naturalisme dans la description des mœurs assez légères de sa mère⁵⁸. Comme Jacinta, Bara n'échappe pas aux traditionnelles métaphores et aux oxymores romantiques associées à une nature primitive, fraîche et opulente. Déjà spectatrice de sa propre vie, Bara est finalement littéralement réduite à un simple objet muet et immuable : « Bara, inconsciente de este culto como una imagen de altar, admitía indistintamente la adoración individual y colectiva, dejándose rodear, estrechar y desear⁵⁹. » Le lecteur n'a jamais accès à sa psychologie et ses tourments. Après avoir fait de Bara une obsession, Sirpa la condamne au mariage lorsque la mère de la jeune

⁵⁴ CORTEZ Claudio, *Esclavos y vencidos*, La Paz, Avance, 1939, p. 123.

⁵⁵ TELLERÍA Antelo Paul (dir.), *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, p. 175.

⁵⁶ GARCÍA PABÓN Leonardo, *La patria íntima: alegorías nacionales en la literatura y el cine en Bolivia*, p. 178.

⁵⁷ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 39.

femme le découvre en train d'abuser sexuellement d'elle⁶⁰. Il décide alors de l'amener avec lui à Trinidad puis à La Paz. Puis, dans son intérêt à lui et fier de lui avoir fourni un environnement respectable et une éducation, il décide de se marier avec Bara. Considérée comme honorable aux yeux de la société après le mariage, les narrateurs se détournent des descriptions de son corps pour se tourner vers son visage mais toujours en utilisant des éléments de la nature :

una melena turbia y brillante como las cachuelas del río Beni enmarcaba el rostro, a cuya blancura impasible daban rareza las pestañas negras y los ojos enigmáticos que eran clarísimos cuando miraban al cielo y se tornaban de un oscuro verdemar cuando contemplaba el agua⁶¹.

La relation sentimentale, qui s'apparentait davantage à un simple contrat, se détériore. Le colonel n'a plus la même patience qu'avant. La véritable nature de leur relation fait surface petit à petit. En réalité, la relation de Bara avec Sirpa représente la même que celle que l'État entreprend avec le territoire et les Indiens. C'est pour mieux la contrôler, faire d'elle « una mujer respectable⁶² » et civiliser ses origines « barbares », que le colonel lui fournit un précepteur et une bibliothèque. Mais Sirpa n'est qu'un instrument national, incapable de produire quoi que ce soit de fertile par la force de ses armes. En effet, Bara est stérile : « Ni un hijo. [...] Bara tiene la condición de las estatuas y de los ejércitos: la infecundidad. [...] es como la arena, estéril⁶³. » Au contact du conformisme et de la rigidité militaire, Bara évolue progressivement vers une personnalité frivole et fourbe. On assiste à un glissement sémantique et symbolique. De forêt exotique, elle se transforme en désert aride. La jungle du Beni devient le désert du Chaco. Comme ce dernier, Bara sera à la fois conquise par plusieurs individus et à la fois jamais véritablement conquise, ce qui l'amènera, comme le Chaco, à être condamnée.

La dernière représentation du personnage féminin, intime vis-à-vis du protagoniste, et qui fait écho à certains éléments de la littérature immédiate, se trouve dans les œuvres de Gonzalo Lema, romans et nouvelles. Pour ce dernier, la femme est animée d'une résilience infinie, peu importe les difficultés qu'elle devra affronter. Qu'il s'agisse de Eleanora et de María dans *Los muertos más puros* ou de Presbitaria et Filomena dans *Ahora que es entonces*, ces figures féminines se retrouvent toutes abandonnées d'une façon ou d'une autre par les hommes et à subir, seules, les conséquences. Tué, mort au combat ou en fuite, les histoires de leur mari se répètent et résonnent en chacune d'entre elles, elles sont : « condenadas a vivir de los recuerdos de una misma historia⁶⁴. » Ces modèles de vertu

⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁶¹ *Ibid.*, p. 48.

⁶² *Ibid.*, p. 49.

⁶³ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁴ LEMA VARGAS Gonzalo, *Ahora que es entonces*, La Paz: Santillana, 1998, p. 106.

incarnent la patience mais aussi la résignation et une forme de fatalisme comme si le personnage féminin ne pouvait échapper à son destin.

Eleanora et María retrouvent leur mari radicalement différent à leur retour de la guerre du Chaco. Les conflits et traumatismes de chacun bouleversent la vie du village de Entre Ríos mais aussi l'intimité des foyers. Les deux femmes, dont les maris se détestent, optent pour le silence. Elles préfèrent oublier ces années sombres pour aller de l'avant et tenter de renouer les liens forts qui les unissaient auparavant : « Eleonora Rodríguez estaba convencida en extremo de la solución: si se deseaba dejar de sufrir por sus efectos malditos, pues no debería hablarse de ella nunca más, si no exclusivamente de la paz⁶⁵. » En effet, elles souffrent autant que les hommes de cette situation car elles craignent ne plus pouvoir être amies, ni même se rendre visite. Les deux femmes s'évitent. Eleanora se plaint auprès de son mari : « Vamos a terminar perdiendo esa amistad. Ni ella ni su marido nos visitan hace tiempo. Apenas hablamos en la calle, por el mercado... ¡Y eran como mis hermanos, los dos⁶⁶! » Mais le caractère nostalgique des personnages féminins les condamne à une tristesse sans fin. Le temps heureux qu'elles aspirent patiemment à retrouver est désormais révolu. Après avoir tué Modesto, Heriberto, le mari d'Eleanora s'enfuit dans la forêt. Elle ne saura jamais s'il est mort ou vivant. Elle s'installe alors comme couturière, à l'instar de Presbitaria quelques années plus tôt dans *Ahora que es entonces*. Comme la mythique Pénélope qui attend le retour d'Ulysse en défaisant son tissage pendant la nuit et comme Presbitaria qui attend un signe de vie de son fils, Eleanora attend un homme : « La vida siempre ha sido una perfecta espera⁶⁷. » Gonzalo Lema, non seulement crée des liens contextuels entre ses romans, mais également diégétiques. L'intertextualité fait donc le lien entre toutes ces femmes qui portent dans leur chair la malédiction des hommes : « Sabía que las señoras de la esquina de la plaza, Presbitaria Silva y Filomena, no se resentirían de la competencia. Ellas tenían sus propias penas profundas y la comprenderían desde el sentimiento⁶⁸. » Gonzalo Lema porte ainsi aux nues une valeur humaine qu'il attribue aux personnages féminins et que ses personnages masculins, en revanche, n'ont jamais pu donner à voir : la solidarité. C'est pourquoi, après l'assassinat de Modesto, Eleanora et María parviennent à mettre de côté les raisons qui ont conduit les hommes à se tuer pour se consoler de leur malheur mutuel et choisissent la voie de la raison :

No busques venganza de muerte porque otro niño quedaría huérfano. Deja que la conciencia de cada quien haga su trabajo. Límpiame el rostro para mirar de frente la vida.

Elles sont également plus lucides sur la raison du comportement des hommes après la guerre :

Cuando retornó, se encontró con Eleonora Rodríguez en su puerta. -Yo no he matado a nadie -la

⁶⁵ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 16.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁷ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 196.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 196.

escuchó decir. Las dos mujeres se abrazaron para llorar intensamente. María Arauz se había convertido en un montoncito de huesos en esos pocos días de luto, y su cuerpo temblaba como un gorrión. Eleonora Rodríguez la apretó fuerte contra su pecho y le susurró sentidas disculpas y pésames dolorosos muy cerca al oído. -¡Lo mató la guerra, créeme! -le dijo. María Arauz negó con la cabeza. “¡Fue él!”, gritó. Su frágil cuerpo se impresionó con sus propias palabras. Un llanto interminable la abordó y le impidió dar más explicación. Por su mente giraban las imágenes de burla de Heriberto Ocampo en el banco de esta plaza y hasta lo escuchaba hablar con la gente sobre su pesadilla constante. Eleonora Rodríguez tenía otra explicación: -Mi marido está enfermo del alma, María -le dijo con voz salpicada de llanto-. La maldita guerra lo ha devuelto así. ¡No lo culpes, por favor⁶⁹!

Néanmoins, ces figures féminines, bien que positives, psychologiquement plus affirmées que d'autres, n'existent que dans le rapport avec leur mari. Le poids de la fatalité, que ces femmes soient exotiques et sensuelles comme Urpila, Jacinta et Bara ou courageuses et solidaires comme Eleanora et Presbitaria, stigmatise leur destin et les condamne à la seule chose qui leur reste, la résilience.

Enfin, une exception dans le discours de la littérature immédiate mérite d'être mise en avant. Dans « Mutilados », Leytón tente de défendre l'intégrité de la femme dans le rapport du personnage, torturé psychologiquement, avec Emma, comme pour compenser la violence des portraits féminins exposés antérieurement dans le recueil. L'affection à toute épreuve d'Emma fait dire au protagoniste : « ¿Cómo es que dicen que la mujer no es capaz de un afecto puro? ... ¿Que en ella prima el interés? ... ¿Su egoísmo? ... Que la mujer engaña, engaña en todos sus actos, engaña en todas sus palabras... No, no lo creo⁷⁰... » L'histoire d'amour manquée entre les deux personnages laisse à espérer une forme de repentance de l'écrivain quant à ses archétypes négatifs de la figure féminine.

1.4. Le monopole de la trahison chez l'épouse

La guerre fait ressurgir les craintes et les angoisses les plus profondes chez tous les personnages. L'absence prolongé du père et du mari fait souvent éclater les fondements du foyer. La distance physique et émotionnelle de son épouse fait craindre le pire chez beaucoup de personnages masculins. Les incertitudes personnelles associées à l'impression de risquer injustement leur vie pendant que les femmes restent à l'abri dans les villages les amènent souvent à penser à la question de l'adultère. Beaucoup de personnages le formulent uniquement comme des hypothèses ou une crainte fondée ou fantasmée. Mais la plupart ne partage pas l'avis du personnage de « Mutilados » qui rejette l'idée de la femme égoïste et toujours intéressée. En effet, beaucoup partent du principe que les fiancées et les épouses chercheront du réconfort dans d'autres bras en leur absence. Nous en voulons pour preuve une illustration de la mentalité sexiste et patriarcale que Cerruto dénonce à travers une remarque de El Fiero qui cumule la misogynie et le masculinisme : « El que no golpea a

⁶⁹ *Ibid.*, p. 186.

⁷⁰ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 191.

su mujer es un pollerudo⁷¹ ». Le commentaire survient face à la dispute entre Jacinta et Mauricio lors de leur première rencontre et à la façon plus ou moins cavalière que ce dernier a pour tenter de séduire la jeune femme. Le personnage de El Fiero ajoute que, toutes les femmes étant mauvaises par nature, la violence est la seule possibilité de les contrôler. Bien que certains traits de caractère soient exagérés par les auteurs pour mettre en avant les valeurs morales du protagoniste, cela nous donne un élément de réponse pour justifier la présence d'un motif récurrent dans le corpus mais particulièrement exploré dans les nouvelles « La Coronela », « Tres cartas », « Deuda », « Se pervitieron » et « La Luz » : celui de l'adultère de l'épouse.

Les conditions de vie des combattants, nous l'avons dit, relèvent du cauchemar, mais ce n'est pas pour autant que celles des femmes et des mères de familles restées au village s'avèrent être plus enviables. Et il arrivait que parfois : « alguna, sin saber si sus hijos aún tenían padre, buscaba consuelo y ayuda en otro hombre, era señalada como traidora y malagradecida⁷². » En effet, refonder un foyer constitue souvent une question de survie.

« Se pervitieron » se trouve être le cas le plus symptomatique. Bien que le traitement subjectif soit manichéen et stéréotypé, Leytón choisit là aussi dans cette nouvelle d'éclairer les marges du conflit, celle d'un drame conjugal provoqué par la guerre. Le récit alterne diégétiquement et graphiquement entre le point de vue du soldat Altamirano et celui de sa femme Josefa. Le narrateur entame le récit en comparant équitablement les combats de chaque personnage : « se debatía en Sucre, luchando por la vida, con la misma angustia con que en el Chaco, peleaba su esposo⁷³. » On découvre d'abord le portrait d'une femme qui regrette de ne pas pouvoir prendre part au conflit armé et qui se retrouve à chercher du travail quand elle apprend qu'Altamirano est blessé, sans pour autant recevoir de réponses à ses courriers. Avec ses trois enfants, Josefa arrive rapidement au bout de ses économies. Dans un premier temps, elle a honte de profiter de la charité des autres, « Después se habituó⁷⁴. » Le narrateur compare avec pathétisme la triste procession féminine qui fait la queue, la « ingente muchedumbre de cholos », avec les mendiants du samedi, la « caravana lugubre de los numerosos mendigos de la ciudad, para recibir el mendrugo de cada día⁷⁵. » Au début du récit, Josefa se fond dans l'anonymat de la foule misérable et perd sa singularité. Puis, la jeune mère décide de prendre son destin en main et « Entró en sociedad con otra mujer de vida alegre⁷⁶... » Ainsi, elle ouvre un petit commerce qui mêle débit de boissons et fréquentations douteuses. Le narrateur va alors accuser

⁷¹ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 96.

⁷² TELLERÍA Antelo Paul (dir.), *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, p. 174.

⁷³ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 153.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 157.

de tous les maux, à la fois son intégrité : « *perdió el recato; pareció haber perder el respeto y cariño al esposo ausente. Acabó por perder todo escrúpulo*⁷⁷ », et sa santé mentale : « *Josefa se desequilibró moralmente*⁷⁸ ». Parmi tous ses clients, l'un d'eux attire son attention et l'infidélité est alors officielle : « *Josefa se entregó a ese joven*⁷⁹. » Autant la littérature classique universelle a pu faire de l'adultère une vraie source d'aventures romanesques, autant la littérature immédiate accorde à la femme le monopole de l'infidélité et le poids de la culpabilité. Leytón renonce alors à faire de Josefa une femme heureuse et dénonce son manque de jugement, y compris dans le choix de ses amants puisque « *El hombre que no tuvo escrúpulo para pecar con ella, tampoco los tuvo para abandonarla, contaminada de cuerpo y alma*⁸⁰. » La déchéance de Josefa est totale. Le champ lexical de la maladie illustre le désir du narrateur de voir l'adultère non pas comme une simple faute morale mais comme un véritable mal pathologique qui condamne définitivement la coupable. En effet, quand Altamirano revient au village, après avoir tout fait pour repousser son retour et éviter de se retrouver face à Josefa, la sentence de cette dernière avait déjà sonné : « *la esposa de Altamirano purgaba sus pecados en el aislamiento del hospital civil, presa, seguramente, más de las torturas de su conciencia que de vergonzoso mal*⁸¹. » La figure féminine, condamnée pour avoir essayé de survivre et avoir pris de mauvaises décisions, connaît un traitement subjectif radical, dichotomique et presque didactique. Comme si le lecteur assistait à un contre-exemple, une démonstration expérimentée par Josefa, dont les choix et les conséquences servent de conclusion.

Alors que ce sont les deux personnages qui finissent tristement dans « *Se pervitieron* », ce n'est que Camilo qui paiera de sa vie les tribulations sentimentales de son couple dans « *Deuda* ». Parmi les plus longues nouvelles, cette dernière raconte l'imbroglio composé de rancœurs et d'histoires de vengeance entre le triangle amoureux de Camilo, Elena son épouse et Matilde son ancienne compagne. Dans cette nouvelle, seules sont dignes d'intérêt la composition de la narration, qui prend la forme d'un récit enchâssé dans la bouche d'un narrateur-personnage sous-officier se situant dans son bureau après la guerre et ami de Camilo, la question du retour et la figure féminine, une fois de plus manichéenne. Quand Camilo revient du front, Elena s'est remariée et a eu d'autres enfants, pensant que celui-ci était mort au Chaco. S'ensuit alors toute une série de revirements narratifs liés au passif dramatique du triangle amoureux. Les deux femmes apparaissent globalement hystériques, indécises et profondément jalouses. Elena hésite continuellement à se remettre avec

⁷⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 158.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 167.

⁸¹ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 172.

Camilo et Matilde cherche à tout prix que ce dernier paie sa « dette ». Ici, selon l'auteur, l'adultère reflète davantage l'égoïsme et l'ingratitude du personnage féminin qui ne sait vivre que dans l'aigreur.

Parfois, comme dans « Se pervitieron » ou « La coronela », les rumeurs fondées de l'infidélité de l'épouse parviennent jusqu'aux oreilles du mari, mais il arrive aussi que le personnage masculin, en proie à un sentiment d'insécurité, conjecture à propos du comportement de sa femme sur la base de commentaires infondés. S'installe alors chez ces hommes le désir de se venger. « Tres cartas », nouvelle quant à elle très brève, relate comme son titre l'indique les échanges entre Demetrio et sa femme Juana :

Al escribirte lloro porque me hablan muy mal de ti, que me has olvidado, a mí que soy tu marido ante Dios, porque nos casamos ante el señor cura que nos dio su bendición. Seguramente Dios te maldice como yo te maldigo porque no sabes respetar mi honra que es la tuya⁸².

Dès le début, la teneur des propos de Demetrio excède en violence. Convaincu que leur fils n'est pas le sien et ruminant sa rancœur, il fabrique un objet destiné à la frapper : « Trabajo con cuidado y esmero, con toda mi alma porque esa vara la romperé en tus costillas cuando vuelva a tu lado y pueda enseñarte como se castiga a una ... como tú⁸³. » Les points de suspension emphatisent la dimension innombrable de la faute commise par Juana. Malgré les arguments apportés par cette dernière dans les lettres reçues, Demetrio a pris une décision et « Vive para su venganza⁸⁴. » Il part du principe que chacun a un devoir à accomplir. Et que celui de Juana était de conserver l'honneur de son mari. Nous retrouverons les clichés de la mauvaise femme : « eres una mala mujer⁸⁵ » et surtout celui d'une figure féminine corrompue par le vice lorsqu'il parle de son fils : « Tú le contagiarás tu enfermedad que es el engaño⁸⁶. » Envahi par la haine, Demetrio n'ouvrira plus de nouvelles lettres. Malgré l'espace diégétique raisonnable des justifications apportées par Juana, le lecteur n'a pas accès à sa psychologie. Elle n'a pas non plus d'espace réservé à une prise de parole directe.

Le personnage de « La Luz » a également recours au point de suspension pour qualifier son « ignoble » femme, par bienséance envers son interlocuteur et indirectement le lecteur et pour laisser libre cours à l'imagination :

¡Mi mujer es una hembra sin entrañas! -dijome con acento profundamente contrariado-. Tiempo hacía que me traicionaba. Consentía a otro hombre en la casa. ¡Mire qué maldita!... Yo sentía frecuentemente detenerse un camión en la calle, frente a nuestra puerta, sin sospechar que él era del chofer que cortejaba mi esposa... [...] ellos no tienen la culpa si su madre es una⁸⁷ ...

⁸² PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 87.

⁸³ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁷ LEYTON Raúl, *op. cit.*, p. 139.

Le protagoniste raconte que sa femme ne veut plus qu'il vienne vivre dans leur foyer en raison de son infirmité, mais selon lui, ce ne serait qu'un prétexte pour mener sa vie comme elle entend. Les adjectifs pour la qualifier ne laissent aucun doute sur l'appréciation de l'épouse par le personnage. Ce dernier évoque également la possibilité de se venger radicalement en l'empoisonnant.

Le thème de la vengeance se situe à la fois comme un acte dicté par les conventions sociales et la question de l'honneur chère aux militaires et à la fois comme un motif romantique propice aux évolutions chez le protagoniste. Chaque personnage, encore mobilisé ou démobilisé, ressasse donc le moyen de laver l'affront subi. Dans « La Coronela », Sirpa apprend que Bara, non seulement sort tous les soirs mais qu'elle aurait aussi rencontré un autre homme. Décidé à se venger, le colonel réclame une permission : « les plantaré cuanto tiros a mi mujer y a ese « manka-paya »⁸⁸ ! » La permission étant refusée pour raison militaire, Sirpa se sent trahi par les deux femmes de sa vie, l'armée et Bara. Il devient alors aigri et tyrannique : « empequeñecido ante lo inalcanzable y a la vez obligado a cumplir su destino⁸⁹ ». Dans cette nouvelle non plus, le lecteur n'a pas accès à la psychologie de Bara ni même au véritable moment de l'infidélité. Elle est une nouvelle fois objectivée en étant le sujet d'une lettre envoyée par un ami de Sirpa racontant les rumeurs à ce dernier :

Se trata de tu esposa y perdonarás que yo toque este asunto, en forma confidencial, porque ella no anda bien, o mejor, anda más mal que bien, según es sabido de todo el mundo que dice que pasea día y noche, desde hace tiempo, en compañía de un Nemesio Quisbert, más conocido con el nombre de Nemo⁹⁰.

L'on remarque les tournures populaires propres aux ragots « según es sabido » ou « todo el mundo dice » qui viennent rompre paradoxalement avec la première formule du locuteur qui prétend s'adresser à Sirpa de façon confidentielle. Le contraste ironique, pratique récurrente de Céspedes, se retrouve également dans l'onomastique. Comme pour le cyclope affrontant Ulysse dans l'*Odyssée*, le choix du surnom Nemo qui signifie « personne » en latin, induit une forme de jeu métaphorique avec le lecteur qui peut soupçonner que la folie meurtrière et la mort de Sirpa étaient de toute façon irrémédiables, avec ou sans l'adultère de Bara.

Enfin, cette appréciation dissymétrique entre les genres des personnages se voit en partie compensée par « Sepulturas⁹¹ », une longue nouvelle contemporaine d'Adolfo Cárdenas mettant en scène Aniceto, un homme faible et craintif, qui refuse de partir au front et trouve le moyen de s'enfuir chez Claudina, sa future maîtresse. C'est donc exceptionnellement le mari qui commet l'adultère et cherche un refuge dans une relation extraconjugale. Pour autant, la figure féminine ne se retrouve pas

⁸⁸ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁹ VALLEJO DE BOLÍVAR Gaby, *op.cit.*, p. 158.

⁹⁰ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 67.

⁹¹ Peut-être pouvons-nous voir dans les choix des prénoms de deux personnages, Sirpa et Aniceto, une forme d'hommage à Augusto Céspedes.

dotée de qualités humaines positives ou valorisantes et reçoit un traitement assez radical. En effet, sa mère surtout mais aussi son épouse et Claudina sont présentées comme des femmes violentes⁹², hystériques, jalouses et éminemment castratrices. Elles entravent systématiquement le bon déroulement de l'action narrative et réunissent tous les stéréotypes discriminants.

Que l'adultère soit présenté comme une maladie physique et contagieuse ou une conséquence presque inévitable à l'absence prolongé du mari sur le front chaqueño, ce motif littéraire est symptomatique d'un traitement binaire et péjoratif de la figure féminine, du *male gaze* et peut-être d'un fantasme masculin désavoué. Au-delà des drames familiaux, nous pouvons également y voir une volonté de la part des écrivains d'insister sur les conséquences désastreuses invisibles de la guerre qui sème pour longtemps la graine de la discorde.

1.5. La femme qui soigne : l'héroïne oubliée

Un autre fantasme masculin mérite d'être signalé, cette fois non pas pour ses occurrences mais pour son absence. Déjà mentionnée comme figure héroïque mise en avant dans « La carpa de los aislados », l'infirmière volontaire, pourtant historiquement présente dans les hôpitaux de campagne chaqueño, ne semble pas avoir fait l'objet d'un intérêt spécifique chez les auteurs. Néanmoins, les rares représentations correspondent aux images traditionnelles d'une figure angélique avec la coiffe et la blouse blanches. Dans « La carpa de los aislados », l'auteur n'échappe pas à ces stéréotypes en la décrivant comme un prototype morphologique occidentalisé, *criollo*, jeune et en bonne santé : « Blanca, de mejillas encendidas [...] ojos dormidos y labios rojos. Vestía de blanco; sonreía con gracia⁹³. » En plus de son jeune âge, tout en elle inspire la douceur, le bien-être et la volupté. Les autres auteurs du corpus de la période immédiate après la guerre font exclusivement mention de la coiffe blanche ou de la délicatesse du traitement.

Dans « La guerra es mujer » Álvaro Vásquez semble vouloir compenser l'absence d'hommage rendu à ces héroïnes oubliées qui risquaient leur vie autant que les soldats. Bien que sa nouvelle prenne en partie la forme d'un catalogue féministe sur l'action des femmes pendant la guerre, il donne ainsi la parole à une infirmière qui fait mention d'une anecdote sur l'importance de leur fonction :

Escuché historias de enfermeras que tenían que enseñar a los doctores cómo actuar frente a ese cúmulo de heridos y espantosa escasez de recursos. Sonriendo pese a lo dramático de sus recuerdos, una enfermera preguntaba cómo podía esperarse que un ginecólogo recién titulado supiera coser heridas o amputar miembros, cuando no se tenía ni anestesia en dosis suficientes, y debía utilizar cantidades

⁹² TELLERÍA Antelo Paul (dir.), *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, p. 185.

⁹³ LEYTON Raúl, *op. cit.*, p. 196.

también racionadas de cloroformo, a fin de al menos atontar a los heridos⁹⁴.

L'auteur pallie ainsi une véritable lacune dans la fiction bien que son récit soit plutôt de nature informative.

Conjointement à ce type de représentations contemporaines, deux nouvelles, « El espía que llegó del fuego » de Gonzalo Lema et « Arroz, canela y leche » de Rosario Barahona Michel mettent en scène deux figures féminines qui se transforment en infirmières personnelles auprès de deux hommes réchappés de l'enfer chaquéen. Transcendés par l'amour, les deux individus se rétablissent au bout d'un moment. Mais ces deux récits vont pourtant à rebours des nouvelles thématiques contemporaines, a priori désireuses d'accorder davantage de place et de respect au personnage féminin, en reprenant finalement le motif habituel de la femme abandonnée par les hommes.

Enfin, l'absence quasi générale de la représentation des infirmières pendant la guerre est probablement dû, pour la littérature immédiate, à la masculinité dans la profession d'écrivain, et pour les récits plus tardifs à un désir d'échapper aux truismes romantiques que le prototype de l'infirmière pourrait supposer. Ce n'est pas une fatalité puisque dans l'adaptation cinématographique de *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos, un rôle important est attribué à la jeune infirmière courageuse qui cherche à tout prix à partir dans une mission sanitaire suicide pour protéger un homme en particulier. Peut-être que les années à venir offriront de nouvelles perspectives dans la littérature bolivienne de la guerre du Chaco.

1.6. L'exutoire de la masculinité

De façon parcimonieuse, suggérée ou énoncée, les écrivains mentionnent les conséquences d'une autre guerre, plus sournoise et moins visible qui se déroule chez certains personnages masculins mais qui entraîne également la figure féminine. Les auteurs font référence au conflit intérieur entre l'homme et sa libido. Éloigné de toute présence féminine pendant de longs mois et vivant dans la promiscuité avec les mêmes camarades, le soldat met en place diverses stratégies pour trouver du réconfort, quand son désir n'est pas inhibé. Vis-à-vis de la représentation des violences sexuelles et de l'intime, les auteurs du corpus immédiat luttent entre le désir de respecter l'effet de réel et donc le pacte historique, et les conventions romanesques qui exigent de tenir compte des sensibilités du lectorat de l'époque. C'est pourquoi, les représentations de l'acte sexuel, consenti ou non, qu'il soit homosexuel, avec une prostituée ou une indigène, sont souvent l'objet d'ellipses, de raccourcis narratifs ou de discours rapportés. Ils tendent donc vers des stratégies d'énonciation métaphoriques, sommaires et anonymisantes. La littérature contemporaine et quasiment exclusivement Wilmer

⁹⁴ TELLERÍA Antelo Paul (dir.), *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, p. 173.

Urrelo, à l'inverse, brise en éclats les sujets brûlants et choisit de transcrire de façon plus personnelle les travers innommables du narrateur. L'objectif n'est pas de chercher à comprendre et encore moins d'excuser mais de provoquer une réaction et d'exposer les contradictions et les non-dits de la société.

L'objectif ici est de comprendre et d'expliquer les choix discursifs des écrivains pour évoquer la sexualité des soldats et des gradés lors de la guerre du Chaco, qui est un thème autant intime qu'universel. Les études du genre démontrent largement que la banalisation des violences sexuelles est l'une des configurations de la vision dominante et du patriarcat dans la société et dans les arts, c'est pourquoi nous ne reviendrons pas sur l'interprétation sociologique et psychologique de ces représentations par des auteurs tous masculins et marqués par le poids des injonctions qui revient davantage à l'histoire des idées. En revanche, il convient de s'attarder sur leurs stratégies de dévoilement, leurs choix narratifs et thématiques et les effets esthétiques quant à la sexualité des personnages, consentie ou non.

La volonté des auteurs de mettre en lumière l'individu parmi le collectif auquel il appartient entraîne, comme nous l'avons vu dans les représentations des conditions triviales du front, l'émergence d'un discours plus prosaïque. Le narrateur joue avec l'image du réconfort mutuel qui dépasse parfois la simple camaraderie en faisant de brèves allusions à des actes homosexuels isolés. L'abolissement de l'intimité produit une forme de banalité des comportements « extrêmes ». Dans « La cruz », le narrateur-personnage parvient à détourner la représentation de ces attitudes par l'évocation d'une image de sa jambe en train de pourrir : « Esta mañana quiso invitarme de su ración un soldado pederasta al que se le murió el compañero, pero, al ver mi pierna, se fue con una mueca de asco⁹⁵. » L'adjectif joint au substantif qui qualifie, selon le narrateur, la nature du soldat en question nous donne directement une explication sur la raison de son geste altruiste. Dans *Los muertos más puros*, toujours de façon allusive, le ton du narrateur semble être compréhensif, voire conciliant avec la raison pour laquelle les soldats et officiers se sont absentés de la bataille : « tomaron prisioneros a dos oficiales que se habían desentendido de la batalla atroz para atender su cuerpo, y ocho soldados que habían dejado sus fusiles apoyados contra un algarrobo trisado y tenían los pantalones en los tobillos⁹⁶. » Qu'il s'agisse de masturbation ou d'actes sexuels, la plupart des hommes doivent recourir à la seule chose qu'il leur reste, la force de leur imagination. Le narrateur de Cerruto fait donc allusion aux pouvoirs infinis de la créativité même dans ces moments de consolation charnelle : « Y hasta es posible que los soldados, al estrecharse unos a otros, en esa desviación sexual tan común a los cuarteles, las penitenciarías y los internados, creyeran tener ante

⁹⁵ CÁCERES ROMERO Adolfo, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁶ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 94.

sus ojos, la carne armoniosa de Eulalia, o el cuerpo suave, ondulante, de Jacinta⁹⁷. » Les sœurs Eulalia et Jacinta laissent donc *a posteriori* une mémoire de leurs formes chez les soldats les ayant fréquentées mais l'illusion se produit également quand ils sont dans leurs bras :

La fantasía de los soldados, alimentada por los prodigios combustibles del encierro forzado y el aislamiento, las desnudaba para vestirlas con los atributos entrevistados de todas las mujeres bellas que desearon en las novelas, en el cinematógrafo, en las ciudades. Y la imagen de las Vidalitas, estrujadas entre los brazos ardientes, bajo el latigazo de la contenida lujuria, en el silencio nocturno de los dormitorios, tenía así las piernas finas de Greta Garbo, los flancos de la Crawford, senos duros de tarjeta postal y la voz de aquella muchacha amiga de La Paz⁹⁸.

Ainsi, les hommes s'attachent à donner aux corps des prostituées celui de leur imagination, d'une personne réelle ou bien fictive. L'auteur choisit ici de faire une référence intermédiaire à des actrices hollywoodiennes des années folles correspondant parfaitement aux canons esthétiques occidentaux de l'époque et qui servaient les desseins de l'industrie en alimentant les fantasmes sexuels de la plupart des hommes. Comme les sœurs Eulalia et Jacinta, les deux actrices ne sont que des objets et des supports du désir masculin.

La vie austère des combattants pèse sur les personnages et beaucoup regrettent leur vie antérieure. Certains, désespérés, se laissent prendre au piège de l'ennemi : « Todos los días están de fiesta y, de cuando en cuando, se oyen risas y voces de mujeres que nos invitan. Muchos de los nuestros, cansados de masturbarse, se han entregado⁹⁹. » D'autres encore vivent dans la projection et l'illusion : « Dos años sin mujer! [...] Cuando yo vaya a La Paz, he de encamarme bien acompañado, ocho días, sin salir¹⁰⁰. » L'exemple narratif le plus représentatif de la nécessité des soldats de simuler la présence féminine se trouve dans la nouvelle de Céspedes « La paraguaya » où les adjectifs et les métaphores la rappellent sensiblement : « La atmósfera tibia, casi una mujer o una caricia, estaba colmada de un sentido sensual¹⁰¹. » Les procédés narratifs font transparaître le besoin des hommes de tout féminiser : « Del fondo de ese volcán se desprendió el sueño de una persecución erótica¹⁰². » Chez Paucara, la photographie trouvée de la Paraguayenne provoque et alimente son désir et son manque mais le voile de l'illusion finit par se déchirer. La photographie devient un personnage à part entière : « En la inmensa homosexualidad del monte, esa foto era el único signo de mujer¹⁰³ ». Il s'imagine d'abord toucher les vêtements puis le corps d'une femme blonde mais soudain, elle prend le visage de son assistant. Ensuite, le même fantasme reprend avec le corps de la Paraguayenne mais il ne parvient pas à la dénuder et « el rostro de la paraguaya se cubría de lunares movedizos como

⁹⁷ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 92.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁹⁹ CÁCERES ROMERO Adolfo, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁰ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 209.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 211.

¹⁰² *Ibid.*, p. 211.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 204.

moscas y de su boca desaparecían los dientes. » La fantasmagorie érotique se parachève par un cauchemar qu'il compensera furieusement par un acte de masturbation.

Quand les hommes ne parviennent plus à se contenter par procuration des récits érotiques de leurs camarades ou des fantasmes tirées d'une simple photographie comme celle de Perla¹⁰⁴, la femme de Monroy dans *La Laguna H-3*, les plus favorisés font appel à la prostitution. Nous avons déjà mentionné les différents commerces qui vont fleurir dans les villages et les villes situés sur le chemin des mobilisés ou près des lignes de front. Les maisons closes ne font pas exception et surgissent partout où il y a de la demande comme l'évoque avec un certain sens de la sensibilité *Los muertos más puros* :

afloraron las prostitutas en la plaza, sentadas con sus vestidos de colores y vapores de ensueño, con su gama variable y eficiente de recursos contra la melancolía y el mal humor por falta de feliz desahogo¹⁰⁵.

Néanmoins, ce « privilège » est réservé aux officiers et aux supérieurs. Dans *Horizontes incendiados*, le narrateur se moque d'ailleurs des prostituées envoyées à Andrés Perales, le frère paraguayen embusqué dans un simulacre d'avant-poste :

A falta de muebles, había llegado por la mañana, de Puerto Casado, dos Amazonas criollas, hijas de aquellas heroicas y denodadas Amazonas paraguayas, para infundir ánimo y fomentar la proliferación de los laureles del ejército de su patria, con su fuego y su inspiración. Estas Amazonas eran dos mujeres viejas y feas, que habían dejado sus años y su salud a lo largo del río Paraguay, desde Asunción hasta Corumba, y ahora se dedicaban al oficio de restaurar las glorias militares del Paraguay, enflaqueciendo los bolsillos de los oficiales¹⁰⁶.

Le narrateur brosse un portrait sarcastique de ces deux femmes pour se moquer avec condescendance mais indirectement des moyens de l'armée paraguayenne. À l'aide d'oxymores, il s'amuse ainsi du contraste entre les connotations originelles de la figure de l'amazone et la réalité comme si la « qualité » des prostituées d'une armée prévalait sur son bon fonctionnement. Le parallélisme entre les meubles et les deux femmes dans la première phrase, qui réifie explicitement la figure féminine, illustre par ailleurs le sexisme latent du corpus immédiat. La voix narrative profite également de la scène suivante de l'orgie pour continuer d'éroder l'image de l'ennemi et surtout celle d'Andrés, l'allégorie de la nation paraguayenne, en y ajoutant un détail qui ridiculise les personnages : « Los tenientes y demás oficiales, aprovechando la embriaguez del comandante, se aproximaban a las Amazonas y les prodigaban también besos y pellizcos, equivocándose algunas veces entre ellos mismos¹⁰⁷... »

¹⁰⁴ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 104.

¹⁰⁵ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 21.

¹⁰⁶ OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 177.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 179.

Parfois, en incarnant de façon indirecte la troupe, le narrateur, comme celui de Lema ici, se moque des gradés boliviens qui se gardent bien de partager ce service rendu :

Cuando llegaron las prostitutas, todos ellos, en contra de lo instruido en los telegramas, se encerraron con ellas durante la semana entera. Un jefe no quiso devolver a una de ellas nunca más.

-¡Qué lo parió, Nacho! –se sorprendió Augusto después de leer todo el texto-. ¿Ustedes también coordinaban la llegada de las meretrices?

Una patrulla con instrucciones precisas arrancó a la mujer del abrazo del jefe. La montaron en un camión y la llevaron al avión junto a las otras. La tropa, que se había beneficiado del servicio con demora de diez días, se quitó los quepis para despedirlas. Las bandas de guerra comenzaron a sonar más sentidas que nunca en la cabecera de la pista.

-La tropa estaba perdiendo sus instintos en la batalla –explicó triste el telegrafista-. No tenían intuición, agudeza... Se trataba de despertarles el alma. ¡Qué lo parió!¹⁰⁸

Les personnages de *Los muertos más puros* reviennent ici sur une anecdote de la guerre qui met en exergue les écarts de traitement entre les mobilisés, même dans les faveurs sexuelles, et leur solitude affective que les commandants tentent de combler avec ces mêmes faveurs. Les motifs de la consolation et du soutien moral éphémère reviennent souvent associés au thème de la prostitution. Le point de vue féminin n'est jamais abordé, ni réellement le rapport charnel, comme s'il s'agissait de représenter la prostitution en dissimulant la violence sexuelle seulement par les bénéfices perçus par les hommes. Dans « La guerra es mujer », « Trimotor », la célèbre cheffe du Détachement « L » raconte que certains jeunes soldats ne cherchent qu'un peu de réconfort et de douceur plus qu'un rapport sexuel monnayé. La nouvelle introduit ainsi une dimension de la masculinité plus sensible :

La mayoría de los soldaditos que sí utilizaba su ficha la aprovechaba con bastante entusiasmo, pero hubo varios a los que mis chicas tuvieron que brindar consuelo y tomar el lugar de las madres de aquellos soldados-niños que buscaban el regazo de una mujer no guiados por el deseo, sino por la necesidad de ahogar sus gemidos y derramar sus lágrimas sin testigos. Ahí, en una carpa mugrienta como única protección en medio de ese calor infernal, incluso algunos suboficiales jóvenes lloraron su remordimiento en los brazos de mis muchachas¹⁰⁹

Malheureusement, la sexualité des mobilisés ne va pas s'exercer seulement dans le cadre plus ou moins réglementé de la prostitution. Dans l'histoire des conflits, les chercheurs ont largement démontré la consubstantialité du viol à la guerre depuis l'Antiquité et son utilisation comme arme, pour affaiblir une population ou pour « pallier » l'effort de guerre¹¹⁰. Le viol comprend l'esclavage sexuel, la prostitution forcée et tout type d'agression sexuelle. Il s'agit globalement d'un acte sexuel non consenti envers les femmes mais également les hommes. De tout temps, le concept de la guerre donne lieu à des attitudes extrêmes et primitives car : « Les règles de la civilisation sont passagèrement abolies : buveries et ripailles, viols et orgies, vantardises, grimaces, obscénités et

¹⁰⁸ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 66.

¹⁰⁹ TELLERÍA Antelo Paul (dir.), *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, p. 171.

¹¹⁰ Pour plus d'informations concernant ce phénomène universel et sa triste actualité :

<https://www.lemonde.fr/blog/sexologie/2022/04/10/le-viol-comme-arme-de-guerre/>

jurons, paris, défis, rixes et atrocités sont inscrits à l'ordre du jour¹¹¹ ». Ce phénomène pendant la guerre du Chaco semble avoir été repris par la littérature avec une forme de légèreté.

Nous l'avons dit, les récits immédiats traduisent la vision dominante. Cela se manifeste par une forme d'érotisation autour des violences sexuelles, une culture du viol et la négation totale de la question du consentement. Par exemple, la première rencontre entre les protagonistes et leurs futures femmes ou conjointes se produit dans la contrainte, même si le narrateur joue sur l'ambivalence du personnage féminin pour justifier *in fine* le rapport sexuel. Mauricio tentent de forcer Jacinta la première fois qu'il danse avec elle :

Creyó advertir una entrega en sus actitudes. La tomó.

-¡Bésame, che, Jacintinta !

Pero ella se desprendió bruscamente, con una violencia que nada hacía esperar, y lo injurió¹¹².

Par ailleurs, Sirpa n'accepte pas le refus de Bara :

Bara pugnaba por levantarse, por cubrirse y por atajar las manos de Sirpa.

-No, no, déjeme que me levanto. No sea malito.

[...]

-Déjame, quita. No, no, oh... no...

[...]

-Si nos coge, me mata la mamá... No, no...

Se cerraban los ojos verdes Nilo en una expresión de tristeza infinita. Agotadas las palabras, las manos de Sirpa amasaban las piernas maravillosas, rumbo a las caderas¹¹³.

Et Lanchicu se laisse aller à des pulsions primaires :

Alzóla en vilo y arrojándola sobre el lecho cayo brutalmente sobre ella. Mas esa incauta muchachita sabía volver por sí, escurrióse como una gata y saltado al suelo dijo:

-No. Esto sí, que no. [...]

Dominado de cierta impulsión volvió a alzarla y caer con ella sobre el lecho. Pero esas piernas aparecieron cruzadas y trenzadas de tal modo que no había fuerza capaz de poder con ellas¹¹⁴.

Un peu plus loin, pourtant « La inmolación fue consumada¹¹⁵. »

Nous remarquons une dépréciation totale du pouvoir de décision féminin même chez les personnages « vertueux » comme Lanchicu ou Mauricio qui, d'ailleurs, aura plusieurs fois essayé de contraindre, en vain, une jeune bergère pendant son adolescence. Les personnages masculins tiennent pour acquis leur supériorité morale sur la figure féminine malgré les réticences formellement explicitées de leur interlocutrice. Dans le cas de Jesús Lara qui fait d'Urpila une jeune fille

¹¹¹ CAILLOIS Roger, *op. cit.*, p. 231.

¹¹² CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 93.

¹¹³ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 46.

¹¹⁴ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 110.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 110.

manipulatrice et intéressée, l'écrivain indigéniste ne dépasse pas ici les archétypes littéraires antérieurs rappelés par Icaza dans l'analyse de Catherine Saintoul : « Si ricas, las mujeres son estúpidas; si mestizas, son interesadas; y si indias, son idiotas, de un instinto amoral y libidinoso que parece justificar la violencia que ejercen sobre ellos los terratenientes¹¹⁶ ».

Pourtant, les premières victimes dans les romans s'avèrent très souvent être les Indiennes, la jeune *chola* en milieu urbain et la bergère en milieu rural. Elles sont particulièrement vulnérables en raison de leur situation d'intersectionnalité, c'est-à-dire leur capacité à subir plusieurs niveaux de discriminations. En effet, ce sont des femmes issues de milieux pauvres et de minorités ethniques. Elles peuvent donc être sujettes au sexisme, au mépris de classe et au racisme. En incarnant « la femme indienne, symbole de la race meurtrie, opprimée, violée, et de l'identité usurpée¹¹⁷ », son corps représente ici aussi le corps de la nation à conquérir et à soumettre. Prenons l'exemple du narrateur de *Horizontes incendiados* qui banalise le viol en le réduisant à une activité de loisir : « Los soldados se han dedicado a la caza de indias¹¹⁸. » Nous retrouvons un ton encore plus désinvolte dans une conversation entre Mauricio et son ami El Coto, qui entament leur séjour forcé à Oronuevo afin de capturer les Indiens échappés de la mobilisation :

-¿Quieres saborear carne fresca ?

-¿Como es eso?

-¡Dos imillas brutales, che!

-¡Ah!

-Fíjate, compañero. En una de las *razzias* que hicimos hoy, en busca de indios *emboscados*, se nos ocurrió penetrar en el grupo de ranchos que hay al pie de la colina, a espaldas de la Iglesia. Ningún emboscado. Pero, con el cabo Alanoca, descubrimos dos imillas que se ocultaban en un *lacay*. Fingimos no darnos cuenta y tampoco quisimos atropellarlas, para que los demás soldados no nos disputaran las presas. Hemos convenido con mi cabo juntarnos, los dos, para atacar esta noche¹¹⁹.

Le désintérêt de Mauricio n'empêche pas son ami de disserter sur la manière dont il va s'y prendre pour attaquer deux jeunes filles déjà vraisemblablement apeurées. Le viol, particulièrement prémédité ici, fait l'objet d'une compétition avec d'autres soldats, ce qui rend compte de la nature banale de cette pratique. L'attaque de El Coto vire au cauchemar lorsque la nuit, Mauricio, pris d'une insomnie, se rend auprès de lui et tombe sur le corps dénudé et ensanglanté de l'une des deux jeunes filles. Il se rend compte qu'il n'y a pas eu seulement El Coto et son caporal qui les ont violées, mais une vingtaine d'hommes. Mauricio regarde ce déchet humain « en el que aquellas veinte bestias habían desatado, ciegos como toros, su contenida rijosidad cuartelaria¹²⁰. » Hormis la volonté du narrateur de réduire

¹¹⁶ SAINTOUL Catherine, *op. cit.*, p. 154.

¹¹⁷ FISBACH Erich, *La figure de l'indien : une problématique du roman bolivien du 20^e siècle*, p. 186.

¹¹⁸ OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 182.

¹¹⁹ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 72.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 75.

les coupables à des animaux sans libre-arbitre et dominés par leurs pulsions, il n'apparaît pas de réelles accusations mais une simple constatation, triste et cruelle. La référence à la caserne militaire donne au lecteur le sentiment d'avoir même voulu donner un élément de justification. Compte tenu du comportement du protagoniste avec les femmes tout au long du roman, le dernier geste empêché de celui-ci lorsqu'il tente de porter secours à la *imilla*, représente peut-être un constat d'échec de la part de l'auteur quant à la violence sexuelle inhérente à une institution traditionnelle et masculiniste comme l'armée. Cerruto dénonce néanmoins l'association métaphorique entre l'Indienne et le territoire comme s'il s'agissait du dernier espace de possession individuelle et de plaisir pendant la guerre. Augusto Guzmán expose également ce concept en reprenant à l'inverse le topos littéraire de la vieille femme laide qui a perdu tout pouvoir de séduction. Au début de *Prisionero de guerra*, le camion du protagoniste Villafuerte est soudain stoppé par un individu que les soldats identifient d'abord comme un homme, puis :

Une ancianísima, seguramente nonagenaria mujer mataca, ciega y sin una sola cobertura que cubra su lastimosa y horripilante desnudez. Tiene cabello corto, apenas ligeramente crecido, como para cubrir la monda apariencia del cráneo redondo; el frontal deprimido sobre los ojos sin vista, la nariz ancha, aplastada entre las mejillas; la boca vacía sin dientes, la lengua torpe, como bajado de piedra, se mueve articulando ligeramente bestiales que parecen los de un cerdo en la fruición del légamo; los brazos descarnados y las manos secas con las venas hinchadas y duras; los senos, de la que fue sin dudo vigoroso ejemplar de feminidad triunfante, como vejigas desinfladas sobre el relieve de las costillas; el vientre rugoso, con un pliegue caído como harapo sucio sobre el sexo marchito¹²¹.

Outre le très long portrait à base de comparaisons animales et dégradantes qui annihilent chez l'Indienne toutes les caractéristiques physiques traditionnelles de la féminité en mettant en avant les marques de la vieillesse par un regard dépréciatif, nous pouvons y voir également une figure allégorique de la nation ethnique. Dénudé, spolié, aveuglé et souffrant, le corps de cette vieille indienne semble ici aussi incarner celui d'une population indigène rendue exsangue par les siècles de répression, poursuivie au XX^e par la guerre du Chaco.

Parfois, l'allusion à la présence d'indiennes suffit à signifier les violences sexuelles comme dans « La paraguayaya » où le narrateur évoque simplement ceci en parlant du manque de femmes : « en Viacha habían cullacas¹²² ». La banalisation du viol suffit à la rendre implicite. Dans *Chaco*, l'un des personnages, à l'inverse, ne fait aucun détour malgré la litote pour signifier ses intentions : « que es si encuentro alguna vez una paraguayaya, no va a ser polca lo que le voy a hacer bailar¹²³. » L'on remarque donc un retour, ou une permanence, des stéréotypes de la littérature indigéniste issus, entre autres, des représentations des violences sexuelles dans *Raza de bronce*.

¹²¹ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 28.

¹²² CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 209.

¹²³ TORO RAMALLO Luis, *op. cit.*, p. 90.

Quelques allusions à la prostitution forcée de jeunes indigènes rencontrées dans la région existent également. La plupart d'entre elles sont d'origine Chulupis puisqu'il s'agit de l'ethnie locale chaqueñenne. Les témoignages rendent compte d'une véritable violence physique et sexuelle exercée sur ces jeunes filles que des commandants s'approprièrent littéralement pour leurs nécessités personnelles. Traitées comme des objets, ils les déguisaient à leur guise¹²⁴. Le viol des chulupis est un élément repris par la littérature contemporaine dans *Los muertos más puros* : « Esas mujeres violadas entre los matorrales con una mano cerrándoles la boca¹²⁵. » La main semble symboliser à la fois l'omerta sur les abus des mobilisés pendant la guerre sur la population native et le silence à laquelle celle-ci a été réduite.

Pour terminer, revenons sur la nouvelle d'Urrelo à propos de laquelle nous évoquerons plus loin la figure féminine atypique d'Odi. Dans « ¿Será este el momento para quemar a quien tanto temo? », l'auteur revisite le stéréotype indigéniste du viol sur les jeunes indigènes¹²⁶. Cette pratique qui, dans la littérature, semble faire malheureusement partie du parcours initiatique des jeunes fils des autorités locales ainsi que leurs pères, se retrouve dans cette nouvelle mais de façon détournée. En effet, Urrelo transgresse ce topos littéraire. Premièrement par la forme narrative puisqu'il s'agit d'un journal de bord trouvé *a posteriori* et d'un récit assumé à la première personne, ce qui conduit à créer une véritable immersion dans la perversité. Deuxièmement, il inverse le sujet car ce sont des soldats indigènes et non des femmes, que le grand-père de Reinaldo raconte avoir violées. Néanmoins, l'objectif reste le même, celui de dénoncer les atrocités et les exactions. Dans son journal, le narrateur justifie ses actes par une haine viscérale envers les Indiens. Dès le début, il pressent qu'il devra exprimer ce sentiment, d'une façon ou d'une autre. De la même manière que les anthropophages dans *Hablar con los perros*, le personnage ne sait pas se situer sur l'échelle du bien et du mal. Le premier viol a lieu lorsqu'il cherche à punir l'un des soldats indigènes pour sa mégarde :

Y ahí comenzó. No sé si mi desgracia. No sé si mi bendición. ¿Cuál de las dos palabras será la correcta? Lo levanté del cuello de la chaqueta del uniforme. Ponte como un perro, le dije. El soldadito no obedeció a la primera. Saqué el arma, hazlo. Lo hizo. Giraba la cabeza y me miraba con odio y también con miedo. A nuestro alrededor el calor. A nuestro alrededor el ruido de la guerra. Guardé el arma. Saqué el cuchillo de doble filo y lo coloqué a centímetros de su cuello. Si gritas te mueres, le dije. Una cabeza pequeña. Negra. El soldadito tembló. Qué placer más grande tenerlo así. Y qué placer más grande bajarle los pantalones. Mojar mi miembro y penetrarlo. El soldadito no gritó. A lo mejor solo apretaba los puños. A lo mejor los puños cerrados formaban dos montones de tierra mientras yo terminaba. Qué lindo es el poder. Es eso: tener a alguien a merced de uno, poder hacer con ese alguien lo que te plazca. Cualquier cosa. Quise matarlo. Pero no. Te perdono la vida, dije guardando el cuchillo, subiéndome los pantalones. Ese es el poder. Luego le ordené irse. El indiecito también se subió los

¹²⁴ CAJÍAS DE LA VEGA Magdalena, DURÁN DE LAZO DE LA VEGA Florencia, SEOANE DE CAPRA Ana María, *op. cit.*, p. 79.

¹²⁵ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 26.

¹²⁶ Citons *Yanakuna* de Jesús Lara publié en 1952 qui décrit un nombre de viols de jeunes *cholas* incalculables.

pantalones¹²⁷.

Pour l'auteur, de tels comportements ne peuvent être transcrits qu'à l'aide de propos violents. Les phrases brèves, incisives et percutantes mettent en exergue la violence verbale et la crudité de l'acte. Nous avons pu constater dans *Hablar con los perros* que la violence fait partie des dispositifs narratifs et romanesques d'Urrelo. Il continue ici en insérant un langage cru, mimétique, associé à la nature brute et à la pornographie, thèse largement étayée par Claude Levi-Strauss dans *Le cru et le cuit*. Le lecteur assiste à une expérience d'humiliation et de violence extrême décrite comme une immersion dans la jouissance du pouvoir du personnage que l'on constate dans les actes et dans la façon de déprécier encore plus l'autre à l'aide des diminutifs. Après l'expérience d'une première fois, le vice prend le contrôle du quotidien du grand-père de Reinaldo : « ¿Cuántos llevo? Miro mi cuchillo, veo el mango, y como otros harían con el número de enemigos muertos en su haber, yo grabo ahí, sobre la madera, el número de soldaditos que pasaron por mí: diez¹²⁸. » Le système hiérarchique, la honte et la peur des représailles lui permettent de continuer à violer des soldats jusqu'à ce que l'un d'entre eux se défende et le blesse. Il termine à l'hôpital et retrouve finalement sa fiancée quelques temps après, impuni et jamais inquiet pour ses terribles agissements, jusqu'à ce que Reinaldo trouve son journal. Une fois de plus, Urrelo choisit de donner à voir le point de vue du bourreau ordinaire, celui qui concentre la violence des fantasmes et des peurs de la société. Ces viols symbolisent évidemment l'exploitation violente de la population indigène et le silence auquel elle a été soumise pendant des siècles mais aussi la barbarie banale et inapparente que la guerre a provoquée. Pour la représenter, l'écrivain cherche à tout prix à éviter le piège du discours établi, conventionnel et consensuel. Puisque la monstruosité de la guerre a été représentée maintes et maintes fois, pour la dire différemment, il cherche à montrer le secret des monstres invisibles et silencieux qui dérangent la société dans ce qu'elle a de plus viscéral.

Enfin, le discours sur la sexualité des soldats le plus réaliste, lucide et en même temps défaitiste se trouve chez Pacheco Bellot qui met en scène un narrateur amer et totalement désillusionné :

Ahora si hubiesen mujeres me importaría un camino. Quizá las mandase al demonio. El deseo de poseer una mujer está muerto. Nuestro sexo está muerto. No parecemos hombres. Que quizá nos hemos convertido en máquinas para matar y matar¹²⁹.

Le narrateur-personnage affirme et assume l'abolissement de leur humanité qui suppose également que ce qui fait d'eux des hommes, c'est-à-dire le désir libidineux dans ce propos masculiniste, est

¹²⁷ URRELO Wilmer, « ¿Será éste el momento para quemar a quien tanto temo? », in TELLERÍA ANTELO Paul, *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, p. 87.

¹²⁸ URRELO Wilmer, « ¿Será éste el momento para quemar a quien tanto temo? », in *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, p. 88.

¹²⁹ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 39.

mort. La guerre les a réduits à une seule fonction, celle de détruire et non plus de créer, de désirer et de produire.

1.7. Le fantasme des marraines de guerre et des comités féminins

Il reste une dernière figure féminine à aborder parmi toutes celles que la littérature de la guerre du Chaco a choisi de représenter. Il s'agit plutôt d'une fonction, celle de marraine de guerre, qui est un costume que toute femme peut endosser. Elle consiste à s'engager à un échange épistolaire avec un combattant afin de le soutenir moralement et de lui apporter un réconfort psychologique et affectif. C'est une pratique encouragée par l'armée car elle favorise le moral des troupes et tente de pallier les déséquilibres entre les soldats qui ne reçoivent pas tous des colis de leur famille par manque de moyens ni de lettres en raison des problèmes d'analphabétisme récurrents. Parmi les marraines de guerre, un groupe de femmes appartenant à des niveaux socioéconomiques relativement élevées, est régulièrement envoyé dans le Chaco dans le but de parcourir les postes de la ligne du front. Encore une fois, l'objectif consiste à apporter un peu de baume au cœur aux soldats en organisant des moments festifs et en permettant à ceux qui en avaient la possibilité de demander des nouvelles de l'arrière ou de partager des inquiétudes. Bien que cela soit quantitativement moins le cas par rapport aux prostituées, la littérature de guerre se fait l'écho des fantasmes, des rêves et des illusions que les hommes ont tous vécus à propos de ces deux figures féminines. Dans « La guerra es mujer », le personnage féminin met d'ailleurs le doigt sur la question de la vraisemblance et de la vérité :

Si bien varias personas censuraban ese cariño indiscriminado, tildándonos de libertinas, frívolas y cosas peores, puedo asegurar que nuestro proceder estaba totalmente exento de malicia o falsedad. ¿Que era amor verdadero el prometido a cada uno de esos muchachos? Claro que no, pero no por eso los besos y las promesas eran falaces. Mentiras blancas (o besos blancos), podrían llamarse. Si el saberse en el recuerdo de alguien les hacía bien mientras enfrentaban la muerte, ¿cómo negarles ese bálsamo¹³⁰?

De nature plutôt informatif, ce propos rapporte la polémique autour des fausses lettres d'amour et met en avant, sans véritablement se l'avouer, la portée héroïque de leur geste. Ces récits et ces promesses, probablement chargés de sentimentalisme et d'emphase, représentent, en réalité, la véritable littérature qui circule pendant la guerre.

La plupart des femmes en couple marrainent leur fiancé ou mari comme pour Josefina dans *Los pozos del lobo* mais il arrive parfois que ce soit une amie comme le décrit l'une de ses tantes :

también pueden serlo las novias, enamoradas o amigas. Mejor todavía si es la novia, tienes que pensar que el soldado espera algo así como la bendición de la mujer que él ha privilegiado como madrina, para que le vaya bien en el frente. La madrina es ese algo fijo que el soldado está dejando, algo que lo obligara a volver, y qué mejor si eres tú la que lo va a atraer de vuelta al hogar. Tienes que desearle

¹³⁰ TELLERÍA Antelo Paul (dir.), *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, p. 169.

los mejores augurios. Eres su hada madrina, su hada de protección¹³¹.

L'image angélique et protectrice de ce rôle féminin se voit ici amplifiée d'une composante romantique et ultra sentimentaliste, qui contraste pourtant avec le funeste destin de Josefina et de son fiancé, tous deux abandonnés par la chance. Mais c'est une fonction qui peut également avoir une dimension pragmatique comme c'est le cas pour Presbitaria qui se fait la marraine de quatorze soldats dans le but d'avoir des informations à propos de son fils disparu¹³² ou l'enseignante dans *Utama*, un récit à teneur autobiographique, qui marraine quasiment tous les hommes du village pour leur porter chance¹³³.

Les comités féminins, souvent composés de femmes méconnues des soldats, donnent lieu à un véritable moment hors du temps. Elles n'échappent malheureusement pas à des adjectivisations sexualisées, voire érotiques. Dans « La paraguaya » qui est le seul récit qui s'attarde réellement sur les « Delegaciones de damas de las ciudades¹³⁴ », les hommes s'étonnent de la venue de « ¡Mujeres en cierto, con tetas y todo! No esas féculas con nombre de chinas¹³⁵ » et pas « n'importe qui » puisqu'elles viennent « De lo mejor de la sociedad¹³⁶. » Céspedes traduit ici le langage trivial et rustre des soldats pour un effet mimétique et réaliste. Les allusions érotiques commencent quand elles arrivent « una ardiente mañana¹³⁷ » et s'appliquent même à la météo. Une fois de plus ici, le *male gaze* s'arrête sur des caractères physiques associés à la sensualité : « la melena liviana estalló en resplandores rubios¹³⁸ », « los rostros juveniles¹³⁹ », « las voces cristalinas¹⁴⁰ » « las pestañas azules¹⁴¹ » et enfin « las pupilas de absoluta negrura y una fragancia de tocados¹⁴². » Le personnage Paucara revient aux origines de l'humanité pour décrire l'arrivée de ces femmes auprès de la troupe :

en medio del monte ríspido la presencia de las mujeres renovaba en Paucara la sensación pura del primer hombre al descubrir tan misteriosa obra en la misma Naturaleza que había formado también los árboles, los lagartos y los indios¹⁴³

Comme précédemment, la figure féminine est associée à la mère-nature, à la création, à l'opulence et à la fertilité. Le narrateur insiste sur le contraste entre ces êtres ingénus et fragiles qui prennent la

¹³¹ DÁVALOS ARZE Gladys, *op. cit.*, p. 168.

¹³² LEMA Gonzalo, *Ahora que es entonces*, p. 66.

¹³³ PINTO Guillén, PEÑARANDA Alfredo et Natty, *Utama, Novela vivida en cuatro años*, La Paz: Librería Arnó, 1944, p.134.

¹³⁴ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 205.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 205.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 205.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 205.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 206.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 206.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 206.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 206.

¹⁴² *Ibid.*, p. 206.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 206.

guerre pour un jeu et ces soldats « hirsutos, mudos, troglodílicos¹⁴⁴ » qui leur montrent les armes et la portée des tirs : « un coro de risa y comentarios pobló la zanja¹⁴⁵ ». Elles sont réduites à des femmes frivoles, mondaines et totalement inconsciente de la réalité de la guerre puisque pour les personnages, il s'agit d'une activité essentiellement masculine. Puis, « cuando las mujeres se quitaron los sombreros y desnudaron sus brazos pareció que cumplían con un acto de nudificación total¹⁴⁶ », le fantasme arrive à son paroxysme. Après ces quelques heures passées en compagnie des soldats, les jeunes femmes repartent d'où elles sont venues. La rencontre entre le monde citadin représenté par les femmes et le monde de la guerre incarné par les hommes témoigne de leur caractère hermétique. Malgré une coexistence éphémère, la fonction de chacun ne peut être transgressée, ni être reléguée à un autre rôle.

Par ailleurs, il existe aussi une forme de représentation de ces personnages féminins plus poétique que sexuelle dans *Prisionero de guerra*, quand un petit comité vient rendre visite aux prisonniers dans le camp : « Dos muchachas sonrientes, de brazo en brazo, como dos ramas flexibles y floridas que trajesen el aroma del huerto familiar¹⁴⁷. » Bien que la comparaison florale appartienne aux archétypes véritablement traditionnels de la rhétorique romantique, le narrateur y ajoute un élément plus nostalgique qui donne au portrait une dimension chaleureuse et sensible. Elles font d'ailleurs partie du groupe très réduit de figures féminines données à voir dans le roman. Le personnage de Villafuerte exprime la surprise et le plaisir de les voir arriver dans le camp :

Parece cosa de novela ver mujeres bolivianas aquí, en el corazón de un país enemigo donde la humillación y el sufrimiento deprimen nuestra raza malograda en la gran Aventura. Ya nadie protesta por la visita; el asombro, la admiración y la ternura suplen al descontento¹⁴⁸.

La mise en abyme littéraire du narrateur, tel un clin d'œil au lecteur, rappelle que la créativité des discours et des fantasmes provoqués par la vue de ces personnages féminin chez les soldats produisent également une forme d'esthétique et de mise en mots par les écrivains.

1.8. Une figure féminine en évolution ?

Revenons sur une vue plus globale de la littérature contemporaine et son rapport au personnage féminin, sans prendre en compte le statut de ce dernier. Il convient de se demander si les auteurs cherchent véritablement à aller à rebours des préceptes antérieurs et se défaire des archétypes. Nous avons vu chez Eleanora et María, les deux épouses de *Los muertos más puros*, que Lema insiste sur leur solidarité, leur résilience et leur survivance à toute épreuve qui se confirment également dans

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 207.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 207.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 208.

¹⁴⁷ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 205.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 205.

Ahora que es entonces. Cependant, nous allons voir que certains éléments instaurent une vision ambivalente sur les personnages féminins de l'auteur. Dans *Los pozos del lobo*, malgré certains stéréotypes, Dávalos Arze met en place une tentative sincère et tendre de dépeindre le sort des familles restées à l'arrière et vidées de présence masculine. Enfin, l'expérience métatextuelle mise de côté, nous verrons que l'écriture de Wilmer Urrelo est la plus éloignée des truismes antérieurs. L'auteur choisit en effet de transgresser violemment les structures classiques qualifiant le système actanciel et de miser sur la complexité équivoque de leur psychologie.

En plus de *Los muertos más puros* et *Ahora que es entonces*, la plupart des nouvelles de Gonzalo Lema et ses divers autres romans optent pour une protagoniste féminine. L'écrivain, qui a grandi exclusivement avec sa mère, ne cache pas son admiration et son immense respect pour la gent féminine. Son histoire personnelle contribue donc à lui faire opter pour des personnages féminins courageux, très souvent abandonnés par les hommes, qui doivent mener de front plusieurs combats et assumer seuls de grandes décisions. Son écriture est donc empreinte d'une influence que l'on pourrait qualifier de féminisme romantique, c'est-à-dire, d'une volonté sincère de rendre hommage à la contribution silencieuse des femmes et à la force de leur amour sans pour autant renoncer à une vision sentimentale et idéalisée. Son désir de se défaire des représentations antérieures apparaît, par exemple, dans la seule scène sensuelle de ses romans qui évite les métaphores au goût douteux que l'on retrouve dans la littérature immédiate. Cette dernière utilise très souvent une métaphore de la pénétration exercée plus ou moins sans consentement ou une simple évocation du sang sur les draps retrouvé le lendemain après une ellipse temporelle. Gonzalo Lema offre une approche plus suggestive et plus poétique qui contribue à donner une vision romantique du rapport sexuel. Cette scène se situe dans *Ahora que es entonces* entre Presbitaria et Ricardo, le médecin qui partagera quelques mois de sa vie : « La sombra crece, se alarga, decrece, baja. La sombra crece, se alarga... De la cuja emergen brazos, se funden en la sombra y oscilan con ella¹⁴⁹. » La métaphore romantique de l'ombre de la bougie, chaude et sensuelle, ainsi que les gradations verbales qui évoquent les mouvements des corps, stimulent l'imagination sans rompre avec la sensualité ni l'effet de réel.

Moins romantique mais plus matérialiste, la force de la résilience féminine mise en exergue dans ses œuvres frôle parfois le défaitisme qui laisse douter d'une réelle évolution de la figure féminine. Nous avons vu les qualités d'Eleanora et de María que nous retrouvons chez Presbitaria et Filomena comme la douceur, la compréhension et la pondération. Presbitaria incarne plus que les autres l'espoir, la patience infinie et l'austérité monacale que son prénom évoque également.

¹⁴⁹ LEMA Gonzalo, *Ahora que es entonces*, p. 38.

Rappelons le drame auquel la protagoniste doit faire face durant la guerre du Chaco que le narrateur résume et qui donne une idée de l'écriture sensible de Gonzalo Lema :

Dos preguntas a propósito de Natalio: ¿Por qué se fue?; ¿por qué nunca volvió? Una mañana, en los primeros días de la guerra, Presbiteria ordenó a su hijo adolescente que tomara una bolsa de mezclilla y fuera a comprar pan. Era Natalio, tenía trece años y las piernas más flacas que ojos humanos hubieran visto. Los vecinos, que lo querían mucho, decían que se trataba del saltamontes más inteligente de toda la región. Era despierto, buen observador, de razonamientos propios. Orgullo de su padre fallecido hacía ocho años. El chico tomó la bolsa y salió a la calle brincando como un insecto. Su madre, que costuraba o zurcía la ropa de los oficiales acantonados en Entre Ríos, advirtió que su hijo andaba embalado, sin freno. Le gritó que se moderara pero el grito se ahogó y sucumbió con el grave ruido de las botas pesadas. Gritó nuevamente, pero Natalio no la escuchó porque escuchaba la voz de su futuro. El los vio al fondo, sostenidos por el júbilo de sus himnos. Tras de los soldados, los seis cañones oscuros, brillosos, resbaladizos como peces inmensos. Llovía tupido, gotas gruesas, pero hacía calor porque era verano. Natalio advirtió el barro salpicado en todo: los soldados, sus caras y sus uniformes; los camiones y también los cañones. Pasaron a un palmo de su nariz y fue como si lo arrastraran: empezó a marchar junto con ellos, levantando las rodillas con exageración, más altas de la cintura, moviendo los brazos como el molino sus aspas. Cruzó el puente de madera y arrojó al río la bolsa vacía de mezclilla. Algún vecino lo vio y pensó que el chico, el tierno Saltamontes, estaba llevando demasiado lejos sus juegos. Otro se puso a marchar a su lado, un trecho corto, luego se cansó y dio la vuelta en sentido contrario. Natalio continuó con los soldados, se fue a la guerra, no volvió¹⁵⁰.

Qu'il s'agisse de la boue, de la rivière, de la pluie et la comparaison des canons, l'eau sous toutes ses formes apparaît toujours en fond comme une composante de la narration comme dans *Los muertos más puros* qui se déroule également à Entre Ríos. Elle traverse le roman et l'encadre en ressurgissant dans l'excipit. La boue et le défilé des canons attirent l'intérêt de Natalio qui, tel un véritable petit soldat de plomb, s'amuse à les suivre. Mais le jeu du fils de Presbiteria, pourtant décrit comme un ange, deviendra réalité et il ne reviendra jamais auprès de sa mère. La guerre et ses canons brillants, tel un monstre marin androphage avalera définitivement Natalio. Après le propos liminaire du roman qui rapportent les circonstances de la disparition du garçon, le récit se centre sur le combat de Presbiteria contre elle-même, contre son histoire familiale et contre le temps qui passe, aidée par Filomena qui fait office de figure maternelle. Le narrateur décrit son courage face au drame mais aussi aux circonstances de la guerre qui modifie la vie d'Entre Ríos et l'espoir qui ne la quittera qu'à la fin. La narration est composée essentiellement d'un dialogue discontinu entre les deux femmes qui échangent sur leur triste histoire personnelle. Les deux femmes se donnent tous les moyens possibles pour tenter d'avoir des nouvelles de Natalio, en hébergeant des officiers, en étant marraines de quatorze soldats et en allant même près des lignes du front. Mais sa patience ne paie pas et se transforme progressivement en résilience : « "Las dos perdimos mucho con la guerra, nos quedamos solas", dijo Filomena. "Sin sentido", dijo Presbiteria. "Sin vida". "Es cierto. Sin muerte"¹⁵¹ » La gradation donne le sentiment que même le narrateur les abandonne à leur sort. Quand Filomena

¹⁵⁰ LEMA Gonzalo, *Ahora que es entonces*, p. 19.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

décède, Presbitaria se rend compte qu'elle a été abandonnée par tous les hommes de sa vie et la raison semble vouloir l'abandonner à son tour :

No tengo ganas de vivir más. Estoy sola, muy sola, y ya me asusto de escucharme hablar todo el tiempo. Es como si tuviera alguien más dentro mío. Yo quiero que calle pero ese alguien no me hace caso. Mientras hablo pienso por qué no me callo, pero sigo hablando a pesar de esa mi voluntad. Por eso tengo miedo¹⁵².

Le dialogue se transforme en monologue mais Presbitaria continue de s'adresser à Filomena comme une dans discussion postmortem : « Seguramente tú ya sabes que Natalio no regresará nunca y entonces nada vale la pena. » La réalité s'impose alors à elle et dans l'excipit, l'histoire se termine sur le pont où tout a commencé :

Sin embargo sus gritos me convocan, me reclaman, me recuerdan que todo podría tener un fin si existe el coraje de buscarlo. ¿Hago mal en pensar así? ¿Estoy equivocada y faltando a alguna fe si lo hago? ¿A cuál fe? ¿A la que siempre me faltó para vivir? Ahora que miro el río, con más piedras que agua, y ahora que los gritos de Tiw-Tiw son más imperiosos, tengo el coraje para dejarme caer. Ya está¹⁵³.

Sous les encouragements fantasmés de Tiw-Tiw, un personnage excessivement marginal et mystérieux, ami d'enfance de Natalio, Presbitaria renoue avec l'histoire de sa famille en se suicidant au même endroit que certains de ses parents. Bien qu'elle décide elle-même de prendre son destin en main, l'issue tragique que les conséquences de la guerre lui réserveront ne donne guère de perspectives heureuses pour les personnages féminins.

Par ailleurs, dans *Los muertos más puros*, l'on retrouve la vision fataliste de l'autre roman et des assignations spatiales peu diversifiées. En effet, Eleanora et María apparaissent systématiquement dans l'exercice de tâches ménagères, dans le foyer ou devant la maison et accompagnées par leur fils. Alors que les hommes déambulent dans le village, souvent inactifs, ou alors comme observateurs passifs : « María Arauz salió a barrer su acera de piedra ante los ojos atentos de su compadre Heriberto Ocampo sentado a la sombra de los almendros¹⁵⁴. » L'on rentre ici parfaitement dans la mise en application du *male gaze* puisque le personnage féminin devient l'objet du regard du protagoniste Heriberto. Dans la description qui continue un peu plus loin, le regard du narrateur glisse et s'arrête sur ses vêtements couleur nuances de gris qui rappellent leur fonction domestique :

María Arauz retomó el ritmo con la escoba doblando el cuerpo como un arco. Tenía un trapo viejo amarrado en la cabeza escondiendo sus largas trenzas, una blusa negra de botones blancos cerrada desde la raíz del cuello hasta las frágiles muñecas, una holgada falda gris, fruncida desde la cintura hasta los tobillos, y unas ojotas finas de cuero de vaca que permitían que el sol destellara en los blancos dedos de sus pies¹⁵⁵.

¹⁵² LEMA Gonzalo, *Ahora que es entonces*, p. 111.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 114.

¹⁵⁴ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 20.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

Gonzalo Lema fait de ses personnages féminins des femmes fortes qui portent le monde : « Era una típica mujer de familia que debía trabajar fuerte y con tesón, como todas las mujeres de este mundo que hasta ahora sostienen la vida entre sus manos¹⁵⁶. » mais qui sont systématiquement équipées d'éléments du foyer comme une association inhérente à leur condition de femmes : « Llegó con su esposa cargada de una olla de saise, y un momento después llegaron Ignacio Ramírez y Augusto Cabral, también con sus esposas y sus propias ollas de comida y trago¹⁵⁷. »

L'écrivain dépeint donc des personnages féminins ambivalent, résilients et courageux malgré leur malédiction mais qui luttent en vain pour tenter de sortir de certains schémas sociologiques, prédéterminés. Loin d'avoir créé des héroïnes modernes ou digressives, Gonzalo Lema tout comme Dávalos Azre, ont le mérite d'éclairer les marges du conflit depuis des perspectives plus intimistes et plus sensibles. Ils tentent tous deux de mettre en exergue les qualités humaines de la figure féminine et de chercher le sacré dans le quotidien, les joies et les misères de la famille. Le quasi-monopole du personnage féminin dans *Los pozos del lobo*, que ce soit chez la grand-mère ou au pensionnat, amorce un début d'émancipation de la femme. Sans véritablement briser de tabous, ni faire trembler le système patriarcal, l'écrivaine tente au moins de revendiquer la reconnaissance du combat des mères de famille :

No sé qué fue peor: la muerte de tu padre o la vida abnegada y cargada de impotencia de tu madre. Él luchó en el campo de batalla hasta morir, pero la guerra que libró tu madre por vivir, su entrega incondicional a sus hijas, su valentía en una época en la que no era fácil desenvolverse como mujer sola y sin profesión, su coraje, se merecía mil condecoraciones y medallas¹⁵⁸.

Enfin, Wilmer Urrelo renverse complètement la représentation du faux héros, en particulier dans le cas des personnages féminins. Dans *Hablar con los perros*, tout le monde trahit et se fait trahir. La trahison est une condition *sine qua non* à la subversion totale du personnage. Les femmes ne sont pas en reste. Valentin se fait rejeter par la fille d'un militaire qui lui ment et le manipule de bout en bout, tout comme Ananías Paredes qui se voit rejeté par la jeune fille qui l'attirait. L'auteur choisit des figures féminines originales, marginales et transgressives. Bien que ses deux protagonistes féminines, Alicia et Nancy, trompent respectivement, d'une façon ou d'une autre, El Perro Loco et Vallejo, elles apparaissent dotées d'une force de caractère et d'une volonté qui vont bien au-delà de la résilience des personnages de Lema. Les deux figures féminines éloignées temporellement entre elles et de la période du conflit armé, sont déterminées dans leur combat pour sortir de la première fonction qu'on leur avait assignée et rompre les chaînes d'une dépendance à un monde qui les condamnait à un destin malheureux, celui d'une muette orpheline pour Alicia, et celui de l'amante

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 195.

¹⁵⁷ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 44.

¹⁵⁸ DÁVALOS ARZE Gladys, *op. cit.*, p. 210.

d'un criminel. La transgression des valeurs chez les personnages se retrouve également chez Odi, la figure fantasmagorique de la nouvelle d'Urrelo « ¿Será este el momento para quemar a quien tanto temo? » Ce récit met en scène la découverte par un adolescent des journaux intimes de son grand-père pendant la guerre. Ils révèlent les abus sexuels macabres et les crimes de ce dernier, insoupçonnés par son petit-fils. Nous reviendrons plus tard sur la figure du grand-père car il s'agit plutôt ici de comprendre la construction du personnage féminin Odi, la petite fille pyromane. Gelée dans le temps, Odi n'est visible que par Reinaldo le protagoniste. Le grand-père ne sera jamais capable de la voir : « Pasó por su lado, como si la niña no existiera. Como si fuera invisible¹⁵⁹. » Avec Odi, cette pyromane aux pouvoirs fantastiques, ils deviendront inséparables : « Chasqueó los dedos de la mano derecha, produjo primero un ruido y luego, cuando ese ruido terminó de disiparse, apareció una llama, hermosa, casi líquida, de un amarillo profundo¹⁶⁰. » Odi semble symboliser une émanation de la mauvaise conscience du protagoniste et plus particulièrement la pulsion de haine qu'il a envers la figure paternelle qu'il avait en haute considération jusque-là. Le prénom d'Odi rappelle d'ailleurs probablement pas innocemment la racine du verbe « odiar ». Odi entraînera Reinaldo loin dans la haine, à tel point qu'il finira par être sur le point d'immoler son grand-père dans une scène climax du récit sur laquelle se conclut ce dernier : « Las ideas de Odi: a) quemarlo; b) quemarlo y c) quemarlo. Encadenarlo a la cama mientras duerme. Empapararlo con la gasolina del coche. Acercarme y quemarlo¹⁶¹. » Ce personnage féminin, mi-Fantôme, mi-esprit, bien que purement symbolique, illustre l'aspiration de l'auteur à révoquer les habituelles figures féminines faibles et passives. Odi à la fois démoniaque et amicale occupe largement le récit et le bouscule, voire précipite le cours des événements narratifs au lieu de simplement perturber l'action de façon figurative.

Pour conclure sur l'évolution de la figure féminine dans le cadre précis de la littérature contemporaine sur la guerre du Chaco, le constat est mitigé. Certaines remarques semblent laisser croire que la misogynie perdure même dans les représentations littéraires. De ce fait, dans « Sepulturas », Adolfo Cárdenas écrit : « La capacidad de la mujer para la mentira era casi primitiva¹⁶². » Néanmoins, de véritables tentatives d'abolir les stéréotypes genrés ont été signalées. Elles sont parfois radicales comme chez Urrelo ou ambivalentes comme pour Lema et Dávalos Arce. Dans des récits de guerre, diégétiquement traditionnellement relégués à des personnages masculins, un traitement plus féministe requiert certainement un effort supplémentaire.

¹⁵⁹ TELLERÍA Antelo Paul (dir.), *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, p. 83.

¹⁶⁰ TELLERÍA Antelo Paul (dir.), *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, p. 84.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 91

¹⁶² *Ibid.*, p. 187.

2. Chapitre 2 : La condition indigène

Dans un pays avec une densité de population native aussi élevée, il n'est pas surprenant de voir émerger régulièrement, de façon secondaire ou principale, la question ethnique dans la littérature bolivienne du XX^e et du XXI^e. Rappelons également le poids et l'influence de la littérature indigéniste, indianiste et *costumbrista* en Amérique hispanique et plus spécifiquement dans la région andine. Bien que cela soit dans une moindre mesure, les œuvres de notre corpus n'échappent pas à l'équation commune à la littérature bolivienne pointée par Javier Sanjinés : « explotación-rebelión-masacre¹⁶³ ». Nous ne reviendrons pas sur la situation socioéconomique catastrophique des populations indigènes hormis en rappelant quelques chiffres et la non prise en compte générale de leurs intérêts dans tous les domaines de la société¹⁶⁴. La question de l'Indien¹⁶⁵ mérite une attention particulière dans ce travail en raison du nombre important d'individus envoyés au front comme chair à canon afin de tuer ou d'y mourir. Leur présence démontre la proportion d'entre eux dans la population. Voici quelques éléments chiffrés qui témoignent de la grande diversité ethnique en Bolivie :

El número de habitantes de Bolivia es de 10.426.160 siendo el 62% de ellos, mayor de 15 años, de origen indígena. El quechua (49,5%) y el aymara (40,6%), que están ubicados en los Andes occidentales, son los pueblos con mayor número y porcentaje de población; les siguen el chiquitano (3,6%) y moxeño (1,4%), que habitan en la Amazonía y el guaraní (2,5%) en el Chaco [...] El restante 24% de la población originaria de Bolivia corresponde a los araona, ayoreo, bauré, canichana, cavineño, cayubaba, chácobo, chiman, chipaya, chiriguano, ese ejja, guarasugwe, guarayo, itonama, joaquiniano, kallawayá, lecos, machineri, maropa, moré, mosete, movima, nahua, pacahuara, sirionó, tacana, tapieté, toromona, uru, yaminahua, yuqui, yuracare y weenhavék¹⁶⁶.

Parmi ces derniers, au sein même du Chaco bolivien, l'on trouve un degré important de variation, comme l'ethnie Guarani, Chiquitano, Guarayo, Ayoreo, Tapiete, Weenhayek ou encore Paiconeca¹⁶⁷. Ce mélange ethnique met en évidence la difficulté pour ces populations de comprendre et d'adhérer aux principes patriotiques et nationaux et pose la question de leur intégration au sein de l'armée pendant la guerre, de leur cohabitation et de leur traitement par les autorités hiérarchiques bien souvent métisses.

¹⁶³ SANJINÉS C. Javier, *Tendencias actuales en la literatura boliviana*, Minneapolis : Institute for the study of ideologies and literature ; Valencia : Instituto de cine y radio-television, 1985, p. 39.

¹⁶⁴ MARTINEZ Françoise, *"Régénérer la race" politique éducative en Bolivie : 1898-1920*, Paris : IHEAL, 2010, p. 229

¹⁶⁵ Parler de pourcentages d'indigènes relève du domaine du subjectif et suscite toujours des polémiques autour de l'indéfinition du terme. Les spécialistes se distinguent les uns des autres sur l'orientation de leur enquête : culturelle, linguistique, identitaire, géographique voire spirituelle.

¹⁶⁶ GONZÁLEZ ALMADA Magdalena, *Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea 2000-2010*, p. 184

¹⁶⁷ LAVAUD Jean-Pierre, *La catégorisation ethnique en Bolivie : labellisation officielle et sentiment d'appartenance*, Harmattan, 2007, p. 29

Bien que cela soit un sujet récurrent dans la fiction sur la guerre du Chaco, sur lequel nous sommes déjà revenus, à propos des figures féminine et antihéroïques, il s'agit donc ici de faire émerger les modalités littéraires plus ou moins artificielles auxquelles les auteurs ont eu recours pour dresser un récit dénonciateur et résultatif. Ainsi, la plupart des écrivains s'appuient sur la condition indigène pendant la guerre du Chaco pour faire de celle-ci le miroir brisé¹⁶⁸ de la société traditionnelle bolivienne.

2.1. Se battre pour une terre qu'ils ne possèdent pas

L'idée d'une possession chimérique pour les populations indigènes revient régulièrement, comme un écho, dans le corpus. À tous les niveaux, le concept de l'usufruit ou de la propriété semble miroiter à l'horizon sans qu'il ne leur soit jamais permis de l'atteindre. En effet, ce sont des individus qui vivent soumis à une autorité depuis plusieurs siècles et qui n'ont parfois plus de droits sur leurs propres enfants. La littérature revient sur cette injustice en réinterprétant sous d'autres modalités métaphoriques la problématique de la dépossession des Indiens. À l'instar du territoire chaqueño pour lequel ils se battent alors qu'ils n'ont aucun pouvoir sur les terres qu'ils travaillent, les fictions racontent autrement la question du mirage et du dépouillement. Ainsi, dans *Sangre de mestizos*, Paucara ne parviendra pas à conserver définitivement la photographie de la Paraguayenne, ni Sirpa ne parviendra à faire de Bara une femme de colonel idéale, et c'est le puits dans « El pozo » qui finira par posséder les hommes qui cherchaient à s'en accaparer.

Notre corpus raconte donc, d'une certaine façon, l'histoire d'un dépouillement, tout en destituant à son tour, sans mauvaise volonté, la parole de la population qu'il cherche à défendre. De manière détournée, les œuvres rendent compte du profond désarroi et de l'incompréhension des hommes indigènes envoyés au front pour se battre contre d'autres hommes et défendre des terres que les autorités boliviennes refusent catégoriquement de leur céder, voire de leur rendre. Humiliés et exposés comme chair à canon, ils se voient obliger de sacrifier leur vie pour un pays qui les condamne depuis des siècles à la misère et à l'ignorance et qui a toujours été incapable de reconnaître la valeur et les singularités de leur(s) culture(s). L'historien bolivien Klein rappelle leur condition :

De todos modos, la masa del ejército estaba compuesta casi exclusivamente de indios aymaras y quechuas, la mayoría de los cuales eran colonos o siervos en las grandes propiedades, un grupo de casta al que la oligarquía terrateniente lo tenía en una condición de semi-servilismo. Luchando a millares de kilómetros de sus hogares del Altiplano y de los valles, en regiones áridas e inútiles, contra un pueblo homogéneo que no tenía distinciones de casta, y conducidos por un cuerpo de oficiales incompetentes y totalmente desentrenados, los indios bolivianos demostraron su incapacidad de luchar

¹⁶⁸ Nous empruntons cette expression à Gérard BORRAS, Luc CAPDEVILA, Richard NICOLAS, Isabelle COMBÈS et Capucine BOIDIN dans *La guerre du Chaco (1932-1935), un miroir brisé des sociétés bolivienne et paraguayenne*.

y morir por su Patria, o aun de comprender, en primer lugar, por qué estaban en el Chaco¹⁶⁹.

L'incompréhension dont parle Klein et la méconnaissance des populations indigènes envers les enjeux géopolitiques surgit souvent en arrière-fond dans le discours artificiel du narrateur qui cherche à se poser comme garant de l'historicité du récit et en même temps comme voix moralisatrice. C'est le cas par exemple dans « Fortín Saavedra » où le narrateur rappelle que les Indiens « jugaban a la muerte su vida en defensa de un ideal apenas intuido, por una causa, que ignoraban, por una tierra que desconocían y odiaban porque les era hostil en todo aspecto¹⁷⁰. » Dans *Aluvión de fuego*, nous retrouvons l'influence de l'anticapitalisme de l'auteur dans le choix du substantif : « Por el boicot a una guerra que el indio no siente ni comprende¹⁷¹. » Parfois, l'artificialité se joue à un autre niveau. Dans « Indio bruto » le narrateur tente de transgresser sa focalisation externe en prêtant des pensées au protagoniste indigène : « Le han dicho que por el frente, rompiendo la espesura de la selva, puede aparecer el enemigo. ¿Qué enemigo? ¿“El pila”? ¿Y quién es ese? ¿Por qué es enemigo¹⁷²? » Il n'y a pas que l'ennemi qui lui semble être invisible et inconnu puisque ses propres représentants de la nation le sont aussi. Dans l'une des analepses de *Los muertos más puros*, Lema met en scène le décalage entre les réalités paysannes et celles des institutions. Le président bolivien vient rendre visite aux soldats du front :

-Ese es el presidente de Bolivia –comentó Cabral. El gesto de su cara mostraba sorpresa.

El indio de su lado lo miró irse mientras se desperezaba. “¿Quién?”, preguntó. La silueta se fue adelgazando a la distancia y luego desapareció en el polvo súbito de una corriente de aire.

-El presidente de Bolivia –repitió Cabral.

El soldado movió negativamente la cabeza, después se interesó en la distante trinchera enemiga¹⁷³.

L'indigène ici prête à peine attention à l'autorité maximale du pays et préfère se reconcentrer sur la source du danger. Les personnages indigènes apparaissent exclusivement dans les scènes qui se déroulent sur le front ou dans les récits qui décrivent leur vie dans les champs en amont ou en aval du conflit. Les archétypes de la littérature indigéniste ressurgissent dans le corpus immédiat dans cette assignation du personnage indien à un espace déterminé. De « prisonnier de la terre¹⁷⁴ », il devient prisonnier du front. Mais la maison qui représentait l'utérus maternel en le reliant à la terre ne le protège plus dans le Chaco. La plupart d'entre eux sont donc envoyés sur les premières lignes comme le rappelle un personnage de « Mi diario de campaña » qui fait bien la distinction entre les acteurs de

¹⁶⁹ KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, p. 212.

¹⁷⁰ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 127.

¹⁷¹ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 107.

¹⁷² LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 83.

¹⁷³ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 123.

¹⁷⁴ FISBACH Erich, *La figure de l'indien : une problématique du roman bolivien du 20^e siècle*, p. 98.

la guerre : « A la línea solo van los indios¹⁷⁵. » Cependant, les abîmes culturels et linguistiques entre les soldats indigènes et les officiers sortant de l'École militaire, amènent ces derniers à les reléguer parfois à des tâches subalternes et domestiques :

Por fin los jefes parecen haberse convencido de que no podría servir para la guerra una raza sepultada bajo más de cuatro siglos en abyecta servidumbre. El indio y todos los de su condición ya no llevan fusiles : se los han cambiado por instrumentos de zapa¹⁷⁶.

En effet, peu combattifs, les Indiens ne se sentent concernés que par leur propre survie : « Más apego demuestra a la tierra y a los animales; no le han hecho el daño que le hacen los hombres¹⁷⁷. »

Un autre passage de « Indio bruto », montrant le protagoniste se faire réprimander par l'officier qui lui ordonne de tirer sur l'ennemi, témoigne de la volonté des auteurs d'insister sur l'absence d'un sentiment d'appartenance à une quelconque entité nationale. Leytón insiste également dans « Fusilado » sur l'absence de reconnaissance envers les Indiens par le biais d'un ton dramatique, voire pathétique et en employant un argument souvent utilisé à propos de la main d'œuvre agricole ancestrale de ces populations :

¡un pobre indio iba a morir sin una voz de amparo! ¿Qué mal había hecho? ¿Qué crimen había cometido? ¿De qué se le acusaba? ¿A quién había hecho daño? Si hubiera, por lo menos, esquilado a la Nación o explotado cobardemente el sudor del prójimo. Sus brazos fueron siempre útiles a la Patria; ellos se curtieron en el constante trabajo para darnos el pan de cada día¹⁷⁸...

Carlos Montaña Daza dans *El mal natural* reproduit narrativement une interrogation qui semble profondément l'animer à propos du contraste entre le décalage numérique entre les Indiens et les blancs et métis et la soumission mythique dont souffrent les travailleurs natifs des propriétés terriennes, encore moins valable après la guerre, pour l'auteur. Ce dernier met donc en scène un dialogue entre un sergent, vraisemblablement métis, et Maita, un Indien, qui abordent pendant la guerre, la question de l'exploitation. Le sergent insiste sur le fait qu'il suffit aux Indiens de tuer leur patron pour en être débarrassés mais Maita répète le discours typique de l'individu opprimé en disant qu'ils lui doivent tout, qu'ils n'ont pas le droit de récupérer une terre qui ne leur appartient pas. Le sergent, qui incarne la posture idéologique de son démiurge, voit dans la guerre une opportunité de retourner la situation : « Es natural que si fueras tu solo en rebelarte te sentarían la mano, pero si se sublevan todos los indios que han venido a la guerra y que como tú saben manejar el fusil y los echan a los patrones esa ya es otra cosa¹⁷⁹. » Il prend l'exemple de sa compagnie sur le front dans laquelle quatre-vingts d'entre eux sont Indiens et les vingt autres sont métis, *cholos* ou européens. Le sergent

¹⁷⁵ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁶ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷⁷ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 86.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁷⁹ MONTAÑO DAZA Carlos, *El mal natural*, Montevideo, Ediciones Ciudadela, 1966, p. 84.

demande à Maita qui gagnerait si les Indiens de sa compagnie décidaient de se soulever contre les autres. Maita répond : « Ustedes siempre¹⁸⁰. » Nous remarquons plusieurs éléments dans ce débat artificiel qui finit d'ailleurs par tourner en véritable monologue du personnage du sergent. L'auteur stigmatise le personnage indigène en convoquant chez lui une réponse expéditive aux longues questions du sergent et qui porte la marque de leur répression ancestrale. En cherchant à mettre en avant la résilience des Indiens, l'œuvre fait plutôt ressortir une critique de leur passivité et de leur résignation. Par ailleurs, le sergent témoigne d'une posture de l'auteur plus radicale et plus agressive à propos des conséquences de la guerre en voyant en elle le début du chemin de la rébellion armée.

Plutôt que d'évoquer les avantages considérables que les Indiens peuvent tirer de la guerre dans leur lutte pour la justice sociale et culturelle, Cerruto choisit de raconter leurs souffrances et leur exploitation en exposant le récit périphérique des violentes chasses à l'homme pratiquées tout au long du conflit. *Aluvión de fuego* propose avant tout de décentrer la chronique historique pour montrer d'autres rapports de force rarement évoqués dans la rhétorique officielle. Rappelons en effet que le roman ne donne à voir la guerre du Chaco qu'à travers les lettres de Benavente, un ami d'enfance du protagoniste Mauricio. Le lecteur suit plutôt la trajectoire de ce dernier qui se retrouve bien malgré lui à traquer les jeunes Indiens refusant frontalement de se rendre au front ou n'ayant pas forcément eu vent de l'appel à la mobilisation. Les seuls combats représentés sont donc les attaques contre les Indiens rebelles pendant la première période militaire de Mauricio puis les répressions des forces de l'ordre effectuées sur les mineurs grévistes dans la dernière partie du roman. Cerruto choisit donc de donner à voir la violence de l'autorité officielle contre la minorité défavorisée qui se bat pour ses droits légitimes. Les faits d'arme contre les Indiens qui attaquent les militaires après le viol des jeunes filles prennent une telle envergure qu'ils semblent être à l'image de la guerre. En plus des viols systématiques commis sur les femmes et les jeunes filles, les soldats commettent toute sorte de violence envers les hommes et les enfants et détruisent les villages visés. Cette violence symbolise métaphoriquement l'éternelle contradiction de la Bolivie dont les premières victimes sont les Indiens. Ce roman invoque l'idée d'une guerre contre nature, contre l'autochtone, contre l'altérité et l'indianité mais aussi d'une guerre contre LA nature. Les seuls à faire preuve de courage sont les Indiens eux-mêmes. Dans *Aluvión de fuego*, lorsque les soldats décident de ne pas tirer sur les Indiens rebelles, ces derniers, agissant avec une attitude ambiguë mêlée d'héroïsme et de martyr, demandent à El Coto de les tuer pour qu'eux-mêmes ne souffrent pas les conséquences : « Déjalo que nos mata no más¹⁸¹ ». Cerruto apporte un autre regard et démontre avant l'heure que l'historiographie, concentrée sur le fait national et non colonial, sera elle-même biaisée sur le sort des Indiens en oubliant que cette guerre

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹⁸¹ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 137.

fut celle qui « réussit ce qui avait toujours échoué auparavant, imposer le sceau de la nation au Chaco indien¹⁸². »

2.2. L'herméneutique de la frontière intérieure

Après être revenus spécifiquement sur la manière dont les auteurs ont élaboré le rappel de rôle cruel que les Indiens ont dû avoir à leurs dépens dans cette guerre absurde, nous évoquons plus précisément la mise en récit de leur défense du sujet indigène. Étant l'acteur principal du conflit, la figure de l'Indien est toujours présente dans les débats des personnages ou dans l'environnement social des protagonistes. Elle sert largement, nous l'avons vu, la démonstration idéologique des écrivains dans la déconstruction des valeurs héroïques et antihéroïques traditionnelles et dans le rapport de force des hommes à la figure féminine indigène. L'objectif principal des écrivains réside dans la configuration d'un projet national et l'élaboration d'un citoyen conscient, fier de son ethnicité et inclusif, jusqu'à un certain point. Cela passe donc par la description et la mise en situation de personnages indigènes dans ce moment historique difficile, de leurs souffrances, afin de dénoncer le racisme latent de la société bolivienne.

Le personnage indigène apparaît représenté comme un individu qui ne possède aucun droit, ni sur des biens, ni sur sa vie et celle de sa famille. Il est sujet toute son existence à des rapports de force en étant toujours soumis à quelqu'un (le patron, l'officier) ou à quelque chose (l'État, l'armée, la terre). Les personnages indiens anonymes de notre corpus sont systématiquement identifiés à un espace duquel ils ne veulent, ni ne peuvent sortir, comme si la société s'organisait de façon cloisonnée avec un personnage blanc ou métis situé en milieu urbain, un mineur situé dans les Andes et un Indien paysan situé en milieu rural. Et lorsque les deux derniers s'aventurent à l'extérieur de leur espace assigné, les afflictions s'intensifient¹⁸³.

Au détour des conversations entre les soldats, le narrateur, qu'il soit hétérodiégétique ou homodiégétique, intègre des éléments de langage et des stéréotypes, montrant ainsi le racisme ambiant dont souffrent les Indiens. Dans *Sangre de mestizos*, un personnage rappelle que l'égalité qui semble régner entre les soldats durant la guerre face aux conditions difficiles n'est que temporaire et montre de manière assumée la violence meurtrière exercée contre certaines populations : « allá en Santa Cruz maté muchos cambas como vos¹⁸⁴ ». L'appellation « indio » pose un véritable problème sémantique. Dans « Seis muertos en campaña », l'un des personnages refuse de porter ce qualificatif : « Yo no soy indio. Es cierto que soy hijo natural de una chola, pero mi padre es un caballero decente

¹⁸² CAPDEVILA Luc et LANGUE Frédérique (dir.), *Entre mémoire collective et histoire officielle : l'histoire du temps présent en Amérique latine*, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 2.

¹⁸³ FISBACH Erich, *La figure de l'indien : une problématique du roman bolivien du 20^e siècle*, p. 98.

¹⁸⁴ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 132.

de Tarata, que tenía bufete de abogado y cantina. No soy indio, pero, humillado como un perro, entro al galpón de enfermos¹⁸⁵. » De la même façon, dans « La carpa de los aislados », Telmo ne comprend pas pourquoi il reçoit un traitement identique à celui des Indiens qui souffrent à ses côtés :

!Y él estaba entre esa gente! ¿Le trataban como a un indio? ¿Acaso no merecía alguna consideración? [...] Terrazas se sintió profundamente herido. ¡Había sido tratado como un indio! ¡No se le atendía como merecía! ¡Fue objeto de un vil menosprecio! ¡Se le dejaba morir, sin conocerle! ... ¡No valía él más que un indio!¹⁸⁶!

Le qualificatif « indio » et le déterminant « esa gente » supposent une véritable mise à distance identitaire et de surcroît une charge profondément péjorative. Ici, l’auteur pointe le problème de l’appellation qui est un résidu linguistique de l’époque coloniale et qui ne prend pas en compte les diversités ethniques très variées. Le personnage de Telmo soulève également la question de la discrimination au sein même des minorités, pourtant bien majoritaires, car ce dernier ne se reconnaît pas dans le regard de l’autre. Pourtant, le protagoniste semble s’interroger avec une forme de naïveté :

Y qué fenómeno raro, él como ellos eran bolivianos; habían concurrido a la selva virgen del Chaco para defender a una sola y misma patria; pero no se conocían ni se comprendían entre sí. Parecían ser soldados de patrias distintas. Ellos, indios embrutecidos, sin noción de patria, sin sangre guerrera ni moral ciudadana, esclavos abyectos del patrón¹⁸⁷.

Le portrait des officiers racistes le plus à charge chez Leytón se trouve dans la nouvelle « Indio Bruto » qui décrit les violences des militaires contre le personnage indien crédule, qui ne comprend pas ce qui lui arrive, ni ce que les autres lui disent et qui se retrouve totalement dépassé par les événements : « Le habla, y él no le entiende. Le manda hacer una cosa y hace lo contrario¹⁸⁸. » La violence s’exerce physiquement comme lorsqu’il se fait tirer les oreilles, et mentalement à travers la répétition de l’insulte « ¡Indio bruto! » L’auteur de *Placer* opte donc pour des traits de personnalités caricaturales et des oppositions de classe très marquées entre un officier blanc raciste et un Indien ignorant. Il donne ainsi à voir les problématiques identitaires en Bolivie, quitte à proposer au lecteur un récit et un discours stéréotypé. En revanche, Saavedra Nogales dans *Dimensiones de la angustia* et Pacheco Bellot dans *Cuentos chaqueños* emploient très peu le terme de « indio », mais évoquent plutôt ce qui fait de lui un individu, c’est-à-dire ses terres, ses traditions ou son foyer. Le rapport à l’altérité semble vouloir être traité différemment. En effet, ces deux nouvellistes mettent en scène un système actanciel relativement assez indéterminé ethniquement, puisque pour eux l’enjeu est ailleurs, tout en laissant apparentes certaines caractéristiques rurales.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹⁸⁶ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 214.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 215.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 83.

Dans *Aluvión de fuego*, Cerruto attribue aux militaires gradés des discours violents sur la nature des Indiens lorsque les rebelles sont exécutés à cause du zèle du Commandant Gallegos, un parfait produit de l'armée. Un peu plus tôt, les Indiens attaquent un village et y mettent le feu¹⁸⁹. Le titre du roman montre ici qu'il peut faire finalement référence au torrent de feu de l'armée déployé sur les Indiens. Le narrateur met en lumière le dialogue entre les soldats qui commentent ce qu'il se passe. Ici le narrateur ne prend pas parti et ne soutient pas les paroles de ses personnages mais cherche davantage à dénoncer : « ¿Qué sería de nosotros si todos estos animales supieran leer? [...] Es que ya también quieren ser gente como nosotros, los muy cangrejos¹⁹⁰ ». S'ensuit alors une série de qualificatifs violents assumés par des comptables de la ville : « estos salvajes no respetan nada », « su ferocidad no tiene limitaciones », « el indio es perverso », « es sanguinario, es salvaje », « son unos bárbaros » ou encore « bestias¹⁹¹ ». Le narrateur dénonce ainsi la frontière intérieure existant au sein de la population bolivienne. En revanche, plus loin, ce dernier démontre explicitement sa volonté de faire la lumière sur la violence systémique qui s'exerce sur les Indiens et sur leur famille. Par exemple, il dénonce les viols effectués sur leurs femmes et les jeunes indiennes de la part des acteurs de la répression et de l'exploitation : « sus mujeres y sus hijas tenían que pasar por los lechos del cura, del patrón y del administrador¹⁹² ». L'on retrouve ici une allusion à la métaphore de la petite porte de la *choza* indienne à laquelle l'Indien doit se pencher pour entrer, tout comme il doit se pencher toute sa vie pour satisfaire les besoins des privilégiés. Ramper dans la boue, la crasse ou s'humilier semble être le seul moyen d'avancer dans leur existence.

Enfin, Cerruto ne s'arrête pas à la manipulation idéologique du système actanciel pour mener à bien sa démonstration. Il insère un manifeste fictif du « Comité Central de las Nacionalidades Indígenas de la República del Kollasuyo » qui se différencie morphographiquement du reste du texte. Il surgit paradoxalement entre les mains du personnage don Rudecindo devenu ministre et donc dans un espace conventionnel, cloisonné et associé à l'exercice du pouvoir. Il ne permet donc pas de réaction populaire, ni de débat d'idées. Le long manifeste, exposé intégralement, reprend les éléments de langage et les revendications propres aux mouvements sociaux paysans et indigènes comme « Pan, tierra y libertad » de la révolution mexicaine et ceux du marxisme. À la première personne du pluriel, tel un personnage collectif, l'auteur fictif parcourt l'histoire indigène bolivienne de la période précolombienne au XX^e siècle en s'arrêtant sur les événements marquants et leurs héros. Ce panorama historique tend à retracer le passé de répression, d'oppression et d'exploitation indigène afin de

¹⁸⁹ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 121.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 86.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁹² *Ibid.*, p. 88.

donner des clefs de compréhension aux acteurs de l'époque de la guerre du Chaco et surtout les conduire à se soulever contre l'autorité *criolla* et blanche. Voici la fin du manifeste qui exalte la nécessité de la lutte pour les droits des Indiens mais également la nécessité de converger les luttes des classes, mis en exergue par l'édition Plural :

POR LA DEVOLUCION DE SUS TIERRAS A LAS COMUNIDADES INDÍGENAS.
POR EL BOYCOT A UNA GUERRA QUE EL INDIO NO SIENTE NI COMPRENDE.
NO QUEREMOS SER MAS CARNE DE CAÑON DEFENDIENDO LOS INTERESES DE NUESTROS OPRESORES.
POR EL DERECHO INDIGENA A ELEGIR SUS PROPIAS AUTORIDADES.
CONTRA EL TERRATENIENTE Y LOS GOBIERNOS DE TERRATENIENTES.
POR LAS REPUBLICAS SOCIALISTAS DE OBREROS, SOLDADOS Y CAMPESINOS.
¡PAN, TIERRA Y LIBERTAD¹⁹³!

La précision historique des informations, leur exhaustivité et le choix des événements décrits témoignent du désir de Cerruto d'utiliser aussi la littérature comme un médium éducatif. À l'instar de Céspedes qui insert nombre d'informations sur les conflits d'intérêts internationaux qui ont conduit à la guerre et sur les véritables responsables de cette dernière, Cerruto se place en faiseur d'opinions et en précepteur. Enfin, ce manifeste conjugue tous les espoirs de l'auteur de voir les Indiens se soulever et façonner une nouvelle société pluriethnique et égalitaire.

L'extension narrative des romans permet aux auteurs d'explorer de manière plus détaillée la thématique ethnique en détaillant des dialogues ou en approfondissant la dimension psychologique des personnages. Parmi ces derniers, certains incarnent donc des postures idéologiques déterminées et bien souvent opposées. Ce procédé narratif permet au narrateur de détailler des théories politiques et des visions de la société argumentées par des personnages au service de la démonstration de l'auteur et en réponse à un discours stéréotypé souvent naïf. Dans *Aluvión de fuego*, le protagoniste Mauricio, encore jeune et au début de son parcours initiatique, débat avec don Rudecindo sur les conditions de vie des Indiens, leur utilisation des outils, des sciences et de la technologie des sociétés industrialisées. Alors que Mauricio incarne le défenseur des droits des Indiens et d'un indianisme respectueux et inclusif, don Rudecindo déroule un discours raciste, conservateur et classiciste : « Si el indio fuese más inteligente, se aprovecharía de esa misma ciencia para defenderse de sus opresores. El maquinismo, por otro lado, le haría más fácil la vida... le aliviaría el trabajo¹⁹⁴... » Alors que Mauricio défend les pratiques traditionnelles, don Rudecindo vante les mérites des progrès technologiques et du positivisme.

¹⁹³ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 107.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

Dans *Los pozos del lobo*, l'écrivaine cherche d'abord à afficher le camaïeu des idéologies de l'époque à travers des personnages types qui reproduisent un discours bien précis. La grand-mère de Virginia, symbole d'une bourgeoisie conventionnelle considère les Indiens comme des êtres inférieurs au service de sa personne et de ses intérêts. Alors que la rue est inondée, elle demande à un Indien de lui faire traverser la route sur son dos¹⁹⁵. L'image du personnage indigène qui n'a pas la parole et qui porte en souffrant le poids des privilèges des classes sociales supérieures, symbolise l'exploitation systémique dont ces populations sont victimes. Son personnage rappelle fortement dona Ponciana, riche bourgeoise dans *Aluvión de Fuego*, qui les appelle « mis indios¹⁹⁶ ». Plus tard dans *Los pozos del lobo*, c'est au tour de ses deux enfants, les oncles de la protagoniste Virginia, d'être mis en scène dans une discussion animée qui les oppose sur le plan idéologique. Ainsi, Vicente porte la contradiction à son frère Enrique en réfutant ou critiquant les arguments entendus à propos du rôle des Indiens dans la guerre du Chaco. Ce dernier personnifie les discours oppressifs et méprisants des élites blanches qui déprécient la valeur de cette majorité invisible : « Huir. Es lo único que saben¹⁹⁷... » Enrique rejette la faute de l'échec militaire sur les Indiens :

No me sorprende que nos vaya tan mal en esta guerra, si para mala suerte nuestra, la mayoría de los que forman el grueso de nuestro ejército son indios. Indios del altiplano, esos son los más inútiles. ¡No sirven para nada! Los del valle son los más despabilados, a mi juicio, y los de los llanos, en este caso, son los más aventajados¹⁹⁸

L'on remarque la caricature et la généralisation à propos des catégories géographiques qui dénotent une véritable méconnaissance de la diversité ethnique bolivienne. Á l'inverse, Vicente incarne une vision paternaliste et indigéniste mais surtout éminemment réductrice et candide : « El indio nunca debió ir a la guerra. No estaba preparado para ello. El indio en nuestro país, es agrónomo por naturaleza, es hombre de campo y de paz¹⁹⁹. » L'assignation à une seule forme de travail, celui de paysan, est tout aussi réductrice et caricaturale que les caractérisations péjoratives de son frère. Le débat tourne donc autour d'idées reçues sans véritablement remettre en question les fondements de la guerre du Chaco.

Dans *Los muertos más puros*, la défense des Indiens se fait en la personne de Julián et d'Heriberto qui s'échinent à expliquer au maire de Entre Ríos que l'Indien fait partie intégrante de la nation bolivienne : « Yo, y muchos soldados, pensamos que el indio es tan boliviano como

¹⁹⁵ DÁVALOS ARZE Gladys, *op. cit.*, p. 55.

¹⁹⁶ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹⁷ DÁVALOS ARZE Gladys, *op. cit.*, p. 192.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 133.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 131.

nosotros²⁰⁰. » Le maire répond avec ironie en poussant volontairement l'argumentaire de façon excessive :

-¡Después vas a querer que un indio sea presidente de la república y que tenga autoridad sobre los blancos!... -alcanzó a decir.

Heriberto Ocampo se carcajeó muy contento. "¡Eso sería fabuloso!", dijo. "Pero empecemos dándoles la tierra". El alcalde se sintió mortificado con cada una de las opiniones del hombre. Se detenía a escucharlo pisando la tierra de la calle, la hierba de la loma, y sacudía su sombrero sin ninguna necesidad. "¡Esas son pendejadas!", contestó. "¡Un mundo al revés!"

-Tierra, educación, voto... -enumeró Heriberto Ocampo-. Los indios han muerto por esta patria²⁰¹.

Lema reprend ici les espoirs de la période de l'après-guerre, les illusions et les projets ainsi que les grands idéaux égalitaires et les revendications qui seront au cœur de la révolution de 1952. Il oppose ainsi deux visions, celle du monde d'avant soucieux de conserver ses privilèges et celui du monde d'après, conscient des changements qui doivent s'opérer dans la société. L'auteur effectue également un clin d'œil au lecteur contemporain, qui sait qu'Evo Morales sera le premier président indigène bolivien, en évoquant cette possibilité dans un futur fictif comme quelque chose d'impensable pour le maire. Julián illustre cet éveil de conscience que la guerre a opéré et les nouveaux idéaux suscités à propos des choix de société :

Julián Maceda pensaba que esa experiencia incontestable de la guerra había igualado por fin los derechos y las obligaciones de los indios y los blancos, convirtiéndolos en hombres iguales. Por su mente entusiasta cruzaban las imágenes de las trincheras, los patrullajes y los asaltos. Indios y blancos, codo a codo. Unos cuidando la frágil vida de los otros. El mismo sueño, cuando era posible conciliarlo. O las espaldas, en tanta retirada de terror y muerte que les tocó sufrir desde la laguna Chuquisaca. Eran todos, sin excepción, bolivianos, hijos de esta patria²⁰².

Néanmoins, les deux personnages, animés d'un véritable optimisme égalitaire, font parfois preuve d'ambivalence sur le même sujet en se moquant des Indiens :

-¡Quiero irme a mis montañas, tatito! -imploró Heriberto cambiando de voz-. ¡Donde mis llamas! ¡Donde el frío! ¡A mi señor de la tierra! ¡Soy su esclavo, tatito! ¡Ahícito me quiero volver! ¡A que me azoten! ¡No quiero morirme en este infierno verde!

Julián Maceda continuó trabajando en la placa con meticulosidad y detalle: -¡Indio de mierda! ¡Colla maricón! ¡Para volver a tu choza tienes que reconquistar la laguna y Boquerón! ¡Ésta también es tu patria y no solo el pegujal, que ni siquiera es tuyo! ¡Vaya a matar, so carajo²⁰³!

En effet, après la guerre Julián et Heriberto se prennent parfois à parodier l'attitude soumise de certains Indiens pendant le conflit, en reproduisant de manière stéréotypée les éléments de langage, c'est-à-dire, les références aux lamas, au froid, aux montagnes et les diminutifs.

²⁰⁰ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 120.

²⁰¹ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 149.

²⁰² *Ibid.*, p. 25.

²⁰³ *Ibid.*, p. 24.

L'anonymisation de la figure de l'Indien fait partie des procédés littéraires déjà évoqués qui permet de symboliser la dépréciation des pouvoirs publics à l'égard de cette population au niveau culturel, économique, social et linguistique. En effet, nommer un individu c'est le faire exister et lui conférer une identité, et de surcroît lui octroyer des droits et des devoirs. Alors que nier ou effacer l'existence d'un individu permet aux institutions, ou les conduit, à une forme aisée d'invisibilisation et d'oubli. C'est ainsi que les auteurs ont autant su jouer avec le concept des héros silencieux qu'avec celui des martyrs anonymes dont les cadavres jonchent les *picadas* du Chaco. C'est pourquoi, nous l'avons vu, beaucoup de soldats indiens morts, Boliviens et Paraguayens, sont décrits par la voix narrative sans aucune forme d'identification possible. Beaucoup de protagonistes de nouvelles souffrent d'une anonymisation récurrente comme celui qui représente le personnage indigéniste par excellence sur lequel nous reviendrons, celui de « Indio Bruto ». En effet, ce dernier, avec pour seul qualificatif celui qui donne son titre à la nouvelle, meurt à la fin sans même avoir son numéro d'identification sur le poignet, telle la version indigène du Soldat inconnu :

Así acabó sus días este triste soldado desconocido, que carecía hasta de la placa en la muñeca para su identificación. Su cadáver era una contracción acusadora, un gesto macabro, de protesta contra su Patria y contra los hombres, sus hermanos²⁰⁴.

Tout au long de la nouvelle, l'auteur de « Indio bruto » cherche à présenter ce personnage comme l'émanation anonyme de tout un peuple. Ainsi, la série de substantifs utilisés pour le désigner contraste avec l'article défini systématiquement associé, qui sert à mettre en avant l'unicité du prototype : « el soldado indígena », « el indio », « el soldado de raza indígena », « el autóctono » ou encore « el sufrido indio ». C'est d'ailleurs pour le critique Juan Quirós « la más acabada captación de uno de los enigmas de las diversos que se enseñorearon en las marismas del Chaco: el enigma del indio enterrado en ellas sin saber por qué está ahí²⁰⁵ ». Il s'agit donc d'une tentative superficielle afin de sonder de l'intérieur le traumatisme vécu par les Indiens.

La nouvelle contemporaine « Vuelve mañana » choisit une modalité plus poétique pour traiter du mépris des autorités vis-à-vis des soldats indiens. L'auteur s'attache à exposer le point de vue des mères des disparus confrontés au silence, voire à la violence, de l'administration militaire. La mère anonyme de Juan Quespi, sans nouvelles de lui décide de se rendre à la ville la plus proche, à vingt-cinq kilomètres de sa *choza*. Après la fatigue du long chemin parcouru, elle se heurte à un univers inconnu et éloigné de sa réalité. Ne parlant pas espagnol, elle ne comprend pas le sens du mot guerre ni même son concept : « Nunca había oído tal palabra y no podía, por tanto, penetrar en su significación²⁰⁶. » Ni véritablement où les militaires ont embarqué son fils : « acaso sabía ella dónde,

²⁰⁴ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 79.

²⁰⁵ QUIROS Juan, *La raíz y las hojas, crítica y estimación*, ed. Buriball, La Paz, 1956, p. 248.

²⁰⁶ OSTRIA GUTIÉRREZ Alberto, *op. cit.*, p. 93.

ni cómo, ni qué cosa era la guerra²⁰⁷? » Elle entend alors cette injonction « Vuelve mañana », prononcée en espagnol puis en quechua, la première d'une longue série. Cette mère indienne revient alors tous les jours en parcourant le même chemin long et difficile. Le temps perd toute rationalité : « Para ella solo existían la mañana, la tarde, la noche, que diariamente llegaban con el sol o con la sombra²⁰⁸. » Ainsi que toutes les préoccupations pragmatiques : « para ella no existía la distancia, como no existía el hambre, como no existía nada fuera de su dolor²⁰⁹. » Elle incarne la figure de l'Indienne immuable et stoïque, résiliée et résignée qui n'a droit qu'au silence et au mépris : « Pero ella no hizo caso del hambre, como no había hecho caso del cansancio, ni de la dureza de la piedra donde se hallaba sentada²¹⁰. » Même les insultes l'indiffèrent : « ¡Déjanos en paz, india bruta²¹¹! ». Seule l'intéresse la vie de son fils. L'insulte, récurrente dans tout le corpus, et qui reprend les stéréotypes racistes, glisse sur elle sans jamais l'atteindre. Bien que cette figure maternelle synthétise la souffrance de toutes ses paires, l'auteur ajoute une composante collective à au tableau antique déchirant de la mère en émoi qui vient réclamer le corps de son enfant. En effet, d'autres indiennes, les yeux rougis par le chagrin, occupent également la rue. Elles souffrent de la conjonction d'un mépris de classe et de genre : « Esas escenas se habían repetido hasta el cansancio, en el curso de dos años que duraba la guerra del Chaco, y nadie hacía caso de ellas²¹². » Puis, un jour, la protagoniste parvient à trouver deux interlocuteurs et à leur donner le nom de son fils, Juancito Quespi. Le premier répond que son fils est signalé comme mort et l'autre lui affirme l'inverse. La conversation se conclut de manière expéditive et éminemment raciste : « Hay tantos Quespi entre los indios – volvió a decir el primero-, que resulta imposible distinguirlos. Son como las hormigas²¹³. » Le récit termine par une énième injonction, comme une litanie : « qhaya kutirimuy ». Ainsi, le jeune soldat Juan, forcé d'aller combattre pour une nation qui ne le reconnaît pas, n'obtient aucune reconnaissance, même face à son sacrifice. Il n'a pas le droit à une identité, seulement au silence et au mépris affiché de son ethnicité. À travers la figure de la mère indigène courageuse, patiente et silencieuse, l'auteur propose une version andine de la *mater dolorosa*, plus stoïque, plus éloignée des caractéristiques de la *pleureuse* mais tout aussi éprouvée. Ainsi, la nouvelle reprend des codes de l'indigénisme pour définir son personnage tout en suggérant une perspective plus poétique et plus tolérante sans pour autant perdre de vue son objectif : celui de dénoncer le mépris de toute forme d'autorité envers les populations indigènes.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 97.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 92.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 94.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 92.

²¹¹ *Ibid.*, p. 95.

²¹² *Ibid.*, p. 94.

²¹³ *Ibid.*, p. 98.

3. Chapitre 3 : L'ombre de la guerre au retour du front

« Terminó la guerra que nunca debió empezar²¹⁴ »

Dans la littérature de la guerre du Chaco, une attention particulière est portée sur la question du retour des combattants à leur lieu d'origine. Bien que cela soit plutôt une question transversale qui balaie la fin des récits, certains auteurs choisissent d'y consacrer pleinement l'intrigue. Quand les autorités annoncent le cessez-le-feu, les soldats ne savent pas que s'amorcent des temps difficiles et une nouvelle lutte, plus intime et plus sournoise. Il convient donc d'interroger ce motif présent chez les deux générations qui est celui du retour difficile des soldats à la société civile, la sphère publique et privée et la gestion émotionnelle et psychologique de la transition du statut d'assassin mandaté par l'État à celui d'ancien combattant. Les conséquences bouleversent également la vie de la famille, la femme, la mère, les frères et sœurs et enfants qui doivent soudain accueillir chez elles un visage qu'elles connaissent et qu'elles aiment mais qui n'est plus la même personne. La paix vient accompagnée du silence, du recueillement mais aussi du sentiment de culpabilité, des angoisses et de la honte. Ces hommes se retrouvent seuls soit face à une émulation de toutes ces émotions soit une perte complète de sensibilité. Plusieurs romans et nouvelles tentent de traduire toutes ces émotions contradictoires et décrire la déchéance inéluctable de ces individus traumatisés et brisés par la guerre. Il semblerait même que mettre en évidence l'homme à son retour du front et sa façon d'affronter les nouvelles circonstances de la paix soit l'un des principaux objectifs de cette littérature.

Mentionnons dans l'ordre de publication les principaux récits qui partagent le désir d'exposer la plaie ouverte que la guerre a creusé chez les anciens combattants, tant sur le plan physique que psychologique voire psychique. À travers les décennies, ces histoires s'interrogent sur les symptômes dont souffrent ces hommes et les stratégies mises en place pour conjurer le sort de la mort et de la violence et pour ne pas perdre pied face à tous ces souvenirs et le désir de vengeance. Deux romans écrits en 1938 et 1941 dont le contexte de production et de publication correspond à l'histoire décrite reviennent sur ce sujet : *Cutimuncu* de Luis Toro Ramallo qui raconte le retour du front d'un groupe d'amis qui cherche une issue dans la politique et du réconfort dans l'alcool et les femmes ; et *Coca* de Raúl Botelho Gosálvez qui décrit la déchéance physique et sentimentale d'un jeune homme revenu de la guerre qui se perd dans une consommation excessive de feuilles de coca qui accélère et exacerbe son mal-être et la disproportion de ses réactions. Le recueil de nouvelles *Placer* de Raúl Leytón publié en 1955 comprend quatre textes, déjà évoqués, plus ou moins explicites, en rapport à la thématique : « La Luz », « Se pervitieron », « Enajenada » et « Mutilados ». Enfin, nous nous

²¹⁴ MONTAÑO DAZA Carlos, *op. cit.*, p. 129.

appuyons sur les deux romans contemporains, *Hablar con los perros* de Wilmer Urrelo de 1998 et *Los muertos más puros* de Gonzalo Lema de 2018. Dans le roman polyphonique d'Urrelo, traversé par des niveaux diégétiques et temporels radicalement différents, c'est un passage en particulier qui nous intéresse, remarquable par sa violence verbale et sa cruauté. Rappelons que le deuxième roman traite explicitement de la thématique du retour puisque dans le récit sept ans se sont écoulés depuis le retour du front d'un groupe d'hommes du village d'Entre Ríos, à l'origine tous amis. Un souvenir hante la mémoire de tous ces hommes, complices d'une tuerie sur un groupe d'indiens locaux, les chulupis, vieillards, femmes, enfants compris, accusés de transmettre des informations aux Paraguayens. L'un des soldats ayant refusé d'y participer mais néanmoins témoin direct du massacre, ne parvient pas à oublier et continue de nourrir des rancœurs assassines envers le responsable des meurtres.

Nous verrons comment les écrivains traduisent l'exorcisme de la violence intérieure qui anime les personnages, envers les autres et envers eux-mêmes, et à quel point ce qui les ronge de l'intérieur les amène à côtoyer les limites.

3.1. **La racine du mal : être suspendu entre la vie et la mort**

Avoir tué impunément pendant trois ans et être allés à l'inverse du code moral et de l'ordre des choses dans des sociétés humanistes, les soldats émergeront de la guerre en portant en eux la racine d'un mal profond et difficilement surmontable. La période immédiate de la sortie de guerre n'est pas vécue de la même façon par tous les démobilisés en raison d'une multitude de raisons, comme l'état de santé et la distance à parcourir. Piketty explique les problématiques des retours des démobilisés qui sont d'ordre universel :

En premier lieu, les démobilisations combattantes, dont les rythmes, les procédures, les durées diffèrent sensiblement, en fonction de la position de vainqueur ou vaincu, de l'organisation des armées (volontaires, professionnels ou conscrits), de l'éventuelle présence de combattants non militaires (résistants et/ou partisans) et de la maturité administrative du pays concerné. À l'échelle des soldats démobilisables, cette période s'apparente à un véritable basculement identitaire, car il leur faut se dépouiller de leurs identités combattantes, faire le deuil des morts et de la compagnie des survivants et reprendre leur place dans la vie civile. Autant de démarches particulièrement douloureuses en cas de défaite, bien sûr, et, peut-être plus encore, lorsque le retour intervient dans un contexte d'hostilité de l'opinion publique²¹⁵.

Malgré les différences conjoncturelles, les hommes tentent comme ils peuvent de revenir à leur vie antérieure et de retrouver des pratiques pacifiques. La guerre laisse néanmoins des cicatrices visibles et invisibles que rien ne semble pouvoir soigner, comme le rappelle le narrateur de « Deuda » : « ¡La guerra! Ella, había maltrecho su alma; sus heridas corporales habían desaparecido, pero quedaban

²¹⁵ CABANES Bruno, PIKETTY Guillaume, *op. cit.*, p. 4

cicatrices espirituales²¹⁶... » Parfois, il s'agit d'un simple « nudo ciego en el alma²¹⁷ », mais il arrive que la maladie reste latente : « Todos nosotros somos enfermos²¹⁸ ». La plupart des personnages de notre corpus sont conscients que quelque chose s'est brisé en eux : « ¡Todo viene de la guerra²¹⁹! » Augusto dans *Los muertos más puros* peine à mettre des mots sur ce mal-être général qui est pourtant une réalité, c'est pourquoi il fait appel au collectif et à une notion abstraite : « ¡La cosa está en nosotros²²⁰! » Par ailleurs, nous avons déjà exprimé à quel point les personnages féminins supportent la violence des hommes après leur retour qui s'exercent sur elles ou alors leur mutisme. Eleanora et María dans *Los muertos más puros* prennent le parti de ne plus en parler pour oublier le drame de la guerre et tenter d'aller de l'avant, comme la plupart des villageois :

tres años de sepulcro que los hundió en el dolor y la miseria. La gente no quiso hablar más de ese infierno desatado en las arenas del Chaco Boreal donde, sin una sola razón afortunada, quedaron para siempre sesenta mil soldados de las alturas nevadas de la cordillera de los Andes, de los valles subandinos y de los llanos²²¹.

Néanmoins, Eleanora se risque parfois à essayer de comprendre son mari Modesto et évoque également la notion de poison : « Parece que la guerra ha dado cuenta de todos ustedes [...] A unos se los ha cargado, pero a otros les ha dejado envenenada el alma²²². » Modesto s'enferme tout d'abord dans un état mutique refusant de répondre à ses questions :

La guerra le había anulado su antigua forma de ser. La experiencia de los tres años de la campaña era una lápida que no permitía avizorar absolutamente nada de antes. No le era posible ni inventar, o fantasear, su antigua forma de ser²²³.

Avec la métaphore de la pierre tombale, le narrateur insiste sur le poids insurmontable du souvenir et la notion mortifère de la guerre. Puis, Modesto se résout à répondre à Eleanora qui cherche à savoir comment son mari était avant la guerre :

Antes nadie había matado a nadie -dijo-. En la guerra, sí. Y varias veces con cuchillo, cortando cuellos... [...] Antes no se me había hinchado la lengua por la sed, pero luego sí. Ni se me trenzaron las tripas de hambre. Ni tampoco me comieron las hormigas, ni me picaron las víboras, ni las arañas... Antes no tenía miedo de encontrar un desconocido... Jamás pensé que alguien fuera a matarme... ¡Nunca desconfié de nadie y ahora quiere matarme un amigo por cosas de la guerra! [...] Me tengo miedo [...] Yo sé de que soy capaz²²⁴...

²¹⁶ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *op. cit.*, p. 63.

²¹⁷ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 16.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 182.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 182.

²²⁰ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 182.

²²¹ *Ibid.* p. 15.

²²² *Ibid.*, p. 16.

²²³ *Ibid.*, p. 101.

²²⁴ *Ibid.*, p. 102.

Les anaphores, les répétitions de structures négatives et les marqueurs temporels définitifs emphatisent la dissemblance extrême entre l'individu que Modesto était avant la guerre et celui qui est revenu de l'enfer, radicalement transformé au point d'appréhender ses propres réactions.

La notion de corps et d'âme empoisonnés par la guerre traverse les textes tout comme l'idée que les démobilisés sont des êtres maudits. Dans *Hablar con los perros*, Ananías décrit ces individus : « convertidos en asesinos. en gente enferma y maleada²²⁵ », malades « no solo del cuerpo sino también de aquí dentro²²⁶ ». Il s'interroge plus loin sur un concept moral ancestral et pourtant contradictoire à propos de la guerre « ¿por qué a los que fuimos a la guerra nos dicen héroes si solo matamos gente²²⁷? ». Le paradoxe consubstantiel à la guerre donne à Ananías, surnommé ensuite Papa, un argument pour justifier la logique de la finalité de son entreprise anthropophage qui consiste à tuer « uniquement » des personnes riches.

Le motif de la malédiction des démobilisés revient dans les propos de Jaime, l'aveugle, et dans ceux d'Alvaro dans *Coca*²²⁸. Ce dernier évoque la sensation de devoir revenir au cours de sa vie après avoir vécu les derniers mois l'équivalent d'un siècle d'infortune²²⁹. Ces graines du mal qui sèment le fléau chez ces personnages cherchent également à priver les soldats de descendance et les condamner à ne jamais créer leur propre famille. Puisque de la guerre et de la mort ne peut surgir la vie, les deux amours tragiques d'Alvaro ne lui donnent pas de descendants : María est stérile puis Olimpia accouche d'un bébé mort-né qui marquera la fin de leur relation²³⁰. Tout comme Bara dans « La coronela », aussi stérile que le Chaco, qui ne donnera jamais d'enfants à Sirpa.

L'infécondité inhérente au conflit se répand également aux luttes politiques qui en découlent. Le défaitisme imprègne la génération tout entière : « ¿Quién dijo que esta muchachada de las trincheras iba a forjar una revolución a su regreso? ¿Dónde está esa revolución? Mentira²³¹. » Qu'il s'agisse de la ferveur de la cause idéologique ou de l'amour envers autrui, plus rien ne les anime : « Es que la guerra ha deshecho el espíritu de los hombres y algo se ha quebrado en el interior de ellos: la esperanza en el optimismo, la mujer en el amor²³² ». Plusieurs personnages se condamnent eux-mêmes en pensant qu'ils n'ont plus droit à l'amour comme Heriberto dans *Los muertos más puros* ou le narrateur-personnage dans « Mutilados » qui préfère renoncer à sa relation avec Emma, la femme qu'il aime.

²²⁵ URRELO Wilmer, *op. cit.*, p. 332.

²²⁶ *Ibid.*, p. 332.

²²⁷ URRELO Wilmer, *op. cit.*, p. 332.

²²⁸ BOTELHO GOSÁLVEZ Raúl, *Coca*, La Paz: Los Amigos del Libro, (1941), 1981, p. 58.

²²⁹ BOTELHO GOSÁLVEZ Raúl, *op. cit.*, p. 61.

²³⁰ *Ibid.*, p. 139.

²³¹ DÍAZ MACHICAO Porfirio, *El estudiante enfermo: el sexo en la universidad y tres cuentos*, La Paz, Ed. Difusión, 1973, p. 20.

²³² *Ibid.*, p. 19.

Que ce soit dans les relations sentimentales ou dans la société, les survivants sont représentés comme des morts-vivants qui ne trouvent pas leur place et qui finissent condamnés à errer entre les souvenirs et les regrets : « Casi todos los excombatientes por esa razón, no habían vuelto de la guerra: se habían quedado en medio puente... Si de un lado del puente, estaba la vida y de otro, la muerte, los que quedaron en medio, eran semi cadáveres²³³... » Le narrateur de « Deuda » fait le procès des hommes qui sont à la fois les coupables et les victimes de ce mal-être existentiel qui choit sur une génération entière : « La guerra, era un puente artificial, puesto entre la vida y la muerte. No lo hizo Dios; lo tendieron los hombres²³⁴ ». Même les personnages secondaires comme Clara Eugenia dans *Aluvión de fuego* perçoivent, voire ressentent le sentiment de rupture et de non-retour que la guerre sème : « ¿No crees que a ratos, por momentos, todos vivimos descentrados, como si la guerra hubiera roto algo en el mecanismo de nuestras existencias²³⁵? » Le personnage romantique du Cerruto incarne encore une fois ici une forme de lucidité existentielle.

Enfin, la nouvelle « Evacuado » de Porfirio Diaz Machicao revient sur le drame du retour du caporal Rosales : « Dos años el cabo Rosales era un hombre en el absurdo de la guerra. Hoy es un absurdo en la guerra de paz de su alma²³⁶. » Le parallélisme insiste sur le déracinement que suppose la guerre et qui fait des démobilisés des étrangers de leur propre patrie, voire des étrangers pour eux-mêmes. La persistance des injonctions destructrices réside désormais dans la prison de leur esprit : « ahora -en plena paz- no ha concluido la guerra para tu alma y hay una lucha sin fin en tu conciencia²³⁷. »

3.2. Violence physique à exorciser envers les autres

De manière diverse et variée, la littérature chaquéenne tend à se faire le reflet d'une réalité sociale et historique et cherche à se poser comme porte-parole des victimes directes ou indirectes du conflit. Les témoignages à propos de la période post guerre convergent sur la question de la violence qui continue d'agiter intérieurement les démobilisés. L'historien bolivien René Arze Aguirre a d'ailleurs mené plusieurs séries d'entretiens avec des anciens combattants ou des membres de leur famille qui mettent en avant ces excès et ces troubles du comportement et soufferts en général par leurs proches comme le mentionne une épouse de démobilisé : « decían que los que han vuelto de la guerra eran enérgicos, que a sus mujeres las pegaban algunos como locos²³⁸. »

²³³ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *op. cit.*, p. 62.

²³⁴ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *op. cit.*, p. 62.

²³⁵ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 63.

²³⁶ DÍAZ MACHICAO Porfirio, *El estudiante enfermo: el sexo en la universidad y tres cuentos*, p. 172.

²³⁷ *Ibid.*, p. 175.

²³⁸ ARZE AGUIRRE René Danilo, *Guerra y conflictos sociales. El caso rural boliviano durante la campaña del Chaco*, p. 266.

Nous l'avons dit, le prisme idéologique des auteurs implique un regard critique sur le conflit et donc des représentations plus dissonantes et moins galvanisantes que la rhétorique officielle. C'est pourquoi, les œuvres mentionnées plus haut choisissent de mettre en scène des instants de faiblesse chez les personnages et d'aborder la question des violences en exhibant diégétiquement et dans la mesure du raisonnable ou dans la mesure de ce permet le contexte de production, l'intime.

Bien que la plupart des personnages soient conscients de l'état traumatique dans lequel ils se trouvent, peu d'entre eux parviennent à canaliser les accès de violence qui les atteignent. Malheureusement, les proches se retrouvent bien souvent à devenir des défouloirs et des exutoires. Parfois la violence physique s'arrête à l'intention comme pour Ignacio qui a peur d'étrangler sa femme pendant la nuit dans *Los muertos más puros* : « Tengo mucho miedo de estrangular a Gilda durante mis pesadillas²³⁹ » ou comme chez Jaime, l'aveugle de « La luz », qui est tenté d'empoisonner sa femme : « tuve tentaciones de envenanarla²⁴⁰. » La différence entre les deux est significative puisque l'un craint que son inconscient l'amène à commettre un impair, comme si Lema protégeait d'une certaine façon ses personnages féminins, alors que l'autre se ravise finalement à ne pas le faire volontairement. Néanmoins, certains anciens combattants ne parviennent pas à éteindre la colère sourde qui sommeille en eux. Dans un souci de mener à son paroxysme l'intrigue tragique et romantique de *Los muertos más puros*, Lema choisit pour son personnage Heriberto le chemin de la vengeance. Rappelons son sentiment douloureux de culpabilité et de honte d'avoir été témoin, voire complice du massacre des chulupis. Tout au long du roman, Heriberto n'adresse pas la parole à Modesto, responsable de la tuerie, et rêve de le tuer. Tout le village est au courant et assiste à l'animosité constante. Un jour d'orage, le groupe d'amis fait la fête sans Heriberto et sa femme. Modesto, l'alcool lui donnant le courage qui lui manquait, se décide d'aller chercher Heriberto pour le convier et enterrer la hache de guerre. Alors que le récit se focalise sur une autre scène en parallèle, l'orage gronde et un éclair tombe, telle une reproduction sonore du coup de théâtre qui s'apprête à se produire. Au même moment, par anticipation diégétique, un coup de fusil résonne. Un peu plus loin, le fil narratif reprend quand Modesto frappe à la porte d'Heriberto. Ce n'est pas le visage de ce dernier qui apparaît mais la bouche d'un fusil. Un seul coup, fatal, part. Heriberto sans un mot et avec « una sonrisa inexplicable en el rostro congelado por los nervios²⁴¹. », s'enfuit dans la forêt. La scène représentée avec une lenteur et une dramaturgie théâtrale illustre le geste vengeur qui n'a pas de mots pour se justifier. Dès la première page du roman, le lecteur, immergé dans le cauchemar de Heriberto comprend que son destin est inéluctable.

²³⁹ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 183.

²⁴⁰ LEYTON Raúl, *op. cit.*, p. 140.

²⁴¹ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 172.

Dans *Hablar con los perros*, le lecteur n'est pas témoin de la violence physique exercée sur les proches des soldats revenus du front puisque c'est Ananías qui se fait le relais et porte-parole de ses camarades anciens combattants. Leurs tourments intérieurs étant devenus tellement difficiles et la guerre ayant banalisé tout type de violence, ils racontent se venger sur leur femme. Nous retrouvons les choix morphosyntaxiques d'Urrelo qui tend à rendre palpable par le langage verbal, la violence physique. Ainsi, pour symboliser les limites du langage pour décrire l'indescriptible, seuls des substantifs au pluriel et sans majuscule sont utilisés : « palizas. violaciones. humillaciones²⁴². » S'ensuivent plusieurs phrases courtes d'une violence redoutable : « encierro a mi mujer en el baño. la dejo ahí desnuda hasta que se desmaya por el frío, eso me ayudo a olvidar un poco²⁴³ » puis « la amarro a la cama y después la azoto con el cable de la lámpara. le escupo en la cara y le digo si te limpias te meto viva al horno encendido. la obligo a comer del plato del perro. esas cosas²⁴⁴. » Le dernier substantif au pluriel suppose une forme de panoplie imprécise de pratiques violentes et renforce la cruauté presque désinvolte du propos.

Mais la honte et le poids de la culpabilité conduisent les femmes à rester silencieuses et à penser que ce n'est qu'un passage et que les choses changeront quand ces hommes auront des enfants. Cependant, rien ne change puisque les soldats démobilisés racontent eux-mêmes torturer et tourmenter également leurs enfants. La violence du récit s'élève crescendo jusqu'à arriver à son paroxysme : « ataca a las esposas. las sacrifica. mata a los hijos. a las hijas²⁴⁵. » Même Valentin, le personnage pour qui le lecteur a presque de l'affectation raconte avoir cassé le bras de sa femme²⁴⁶. Pour Urrelo, la recherche esthétique va de pair avec la recherche de la violence et de la marginalité. Il donne ainsi à avoir l'enfer de la famille et la quête chimérique de la paix, tout en mettant cette même violence à l'épreuve du texte. C'est pourquoi le narrateur, voire les narrateurs de *Hablar con los perros*, sont animés d'un mal-être ontologique, d'une souffrance et d'une honte d'être ce qu'ils sont et donc d'un profond désir de vouloir être « autre »²⁴⁷.

Dans *Coca*, ce n'est pas le narrateur mais le personnage, aveuglé et transformé en brute épaisse délirante par la mastication permanente de feuilles de coca, qui cherche à s'oublier. Après le deuxième échec de sa relation avec Olimpia, il revient auprès de María, la femme qui parle aux serpents, mais sa déchéance totale est proche. Il traite une fois de plus avec violence la femme qu'il pense aimer : « Él, dejándose llevar por los nervios que ya eran casi incontrolables, la cogió por los cabellos y volteo

²⁴² URRELO Wilmer, *op. cit.*, p. 332.

²⁴³ *Ibid.*, p. 332.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 332.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 333.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 334.

²⁴⁷ ZELAYA Martín (coord.), *Búsquedas y presagios: narrativa boliviana en el siglo XXI*, Primeras Jornadas de literatura boliviana, Feria Internacional del Libro de La Paz (2014), La Paz : Editorial 3600, 2014, p. 44.

su cara con cólera²⁴⁸ ». Cité dans l'œuvre de Enrique Finot, Armando Bazán décrit ainsi le personnage de *Coca* :

El personaje central de la novela, Álvaro Díaz, pertenece a esa generación de jóvenes bolivianos a quienes les tocó soportar todo el peso de la guerra del Chaco y sus consecuencias inmediatas: cierta inquietud, cierta inestabilidad, cierto pesimismo incurable. Es uno de esos muchachos a quienes un gran acontecimiento espacial y desgraciado no hace más que agregar su sensibilidad y su inteligencia, pero debilitando al máximo sus resortes volitivos. Álvaro Díaz vuelve de las trincheras con una visión completamente distinta del mundo y sus problemas²⁴⁹ ...

Le critique insiste davantage sur la perte de son libre-arbitre que sur sa folie violente et misogyne. Nous irons au-delà du simple constat d'un pessimisme récurrent puisque le narrateur fait de lui un personnage qui perd pied avec la réalité et qui s'autodétruit progressivement, ou plutôt qui termine de détruire la sensibilité que la guerre avait commencé à éroder tout en exorcisant son mal-être sur les femmes qui l'entourent. Álvaro Díaz ne reviendra jamais véritablement des tranchées chaquéennes.

Enfin, dans « Se pervitieron », le narrateur compare l'attitude du personnage qui revient à contre-cœur du front après la démobilisation, décidé à se venger de l'adultère de sa femme, avec la population masculine en général : « de ese temperamento compartian muchos, muchos hombres antes buenos, respetuosos, sumisos, que volvían a sus pagos completamente cambiados, pervertidos, degenerados²⁵⁰. » L'on retrouve le champ lexical du vice, qui apparaît également dans le titre, et l'idée d'avoir été transformé par une force supérieure à l'être humain. La frontière entre la vie civile et la vie militaire n'est pas toujours perceptible par ces hommes qui ont vécu des mois durant sous un ordre moral radicalement différent. En effet :

Comme on peut, comme on doit tuer pendant la guerre, alors qu'en temps de paix, le meurtre est le plus grand crime, et comme on ne respecte plus la propriété ni la vérité, naguère encore tenues pour également sacrées, de même dans la fête, on peut et doit commettre tout acte réputé sacrilège en temps normal²⁵¹

3.3. La violence invisible

La violence ne se manifeste pas uniquement par des coups. Un autre type de violence, plus vicieuse, plus discrète se met en place mais que la littérature explore un peu moins que la violence physique. Gonzalo Lema crée des personnages dans *Los muertos mas puros* qui ne parviennent pas véritablement à s'émanciper de leur fonction d'anciens combattants. Cela passe par un rituel insidieux inhérent aux relations interpersonnelles de Julian et Heriberto. En effet, ils reproduisent

²⁴⁸ BOTELHO GOSÁLVEZ Raúl, *op. cit.*, p. 151.

²⁴⁹ FINOT Enrique, *Historia de la literatura boliviana*, México: D.F., Librería de Porrúa hermanos y compañía, 1943, p. 358.

²⁵⁰ LEYTON Raúl, *op. cit.*, p. 170.

²⁵¹ CAILLOIS Roger, *op. cit.*, p. 231

consciemment des scénettes de guerre et revivent des anecdotes du conflit : « se predisuso para un incomparable momento de nostalgia teatralizada²⁵² ». Ils s'adressent donc à l'autre par leur grade : « ¡Buenos días, mi cabo! [...] -Compenetre, nomás, soldado. ¿Cómo anda la moral? ¿Cuántos pilas piensa matar hoy²⁵³? », ils empruntent le vocabulaire militaire et s'en amusent comme quand quelqu'un vient chercher Heriberto et que ses amis répondent en faisant mine de réfléchir : « Soldado Heriberto Ocampo... -pensó Ignacio Ramírez y siguió con sus bromas-: ¿De qué arma o regimiento²⁵⁴? » Le texte met donc en avant le paradoxe de leur comportement, compte tenu de leur volonté de se défaire du passé et de ses souffrances mais de leur incapacité à enterrer la rhétorique hiérarchique et militaire.

Par ailleurs, nous remarquons la permanence, dans tout le corpus, du motif de la famille détruite. Aucun démobilisé ne parviendra à reconstruire un schéma familial fonctionnel et heureux. Les familles brisées ou dysfonctionnelles font partie des lieux de prédilections de l'intrigue de Lema et Urrelo. Dans *Los muertos más puros*, avant qu'Heriberto ne tue Modesto, ce dernier craint que ses enfants le détestent en apprenant qu'il était à l'origine du massacre des chulupis et rappelons la condamnation qui tombe sur les deux amies Eleanora et María, obligées de taire leur amitié : « pensó que debería tocar la puerta de Eleonora, ubicada en la acera del frente, al alcance de su voluntad, porque aún la consideraba su amiga, y conversar con ella sinceramente, pero dejó pasar la idea ante el muy probable enojo de su marido²⁵⁵. » Enfin, les deux femmes se retrouvent à la fin du roman à vivre seules et donc à subir les conséquences dramatiques de la violence intérieure qui animait les deux hommes. Mentionnons également la mise en scène théâtrale du déchirement d'une famille dans *Aluvión de fuego*²⁵⁶ quand le père d'un jeune démobilisé amputé se met à le frapper et à frapper sa femme. Les bouleversements familiaux comme ce dernier ou celui de *La Laguna H-3* entre Contreras et femme sont condamnés à se reproduire inlassablement jusqu'à l'implosion définitive du foyer.

Dans *Coca*, le personnage d'Álvaro se caractérise par sa violence physique mais également psychologique. Son rapport de force avec les femmes, issue également du conditionnement de la société patriarcale et sexiste, va au-delà de la simple domination. Après avoir dit non à la première femme qu'il aimait, et après plusieurs mois de relation avec María, Álvaro se lasse de cette dernière et commence à l'insulter : « inculta », « lobezna », « sexo ansioso » ou encore « abre un

²⁵² LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 23.

²⁵³ *Ibid.*, p. 24.

²⁵⁴ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 145.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 61.

²⁵⁶ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 207.

prostíbulo²⁵⁷ ». Ici encore, ce sont les proches des anciens combattants qui endurent les pulsions de violence invisible qui animent les hommes.

3.4. Lutter contre ses démons

En plus de la souffrance occasionnée sur les proches des anciens combattants qui découle de leurs troubles post-traumatiques et qui provoque donc des victimes collatérales de cette tragédie, les hommes sont eux-mêmes les premières victimes de leurs tourments intérieurs. En effet, la haine, la peur et la violence ne connaissent ni frontière ni limite. Alors que le cessez-le-feu est signé en juin 1935 et que la démobilisation commence, les images morbides, désolées et désespérantes ne disparaissent pas de la mémoire des soldats en route vers leur village natal. Aucun d'entre eux ne peut oublier le sentiment d'avoir côtoyé la mort mais aussi de l'avoir provoqué et d'en avoir souffert comme le résume le narrateur de *Los muertos más puros* :

Nadie de los soldados había vuelto siendo el mismo, sino repleto de fantasmas y dolores en el corazón. Las pesadillas terminaban a los gritos en la noche, la fiesta en tragedia, los borrachos arrojándose del puente, y los abuelos y los padres llorando sin consuelo el descalabro mental de sus hijos²⁵⁸.

Ces souvenirs, enfouis quelque part en eux, les rongent de l'intérieur. Ils se matérialisent par la permanence des souvenirs, conscients et inconscients. La folie meurtrière reste gravée sur les pupilles des anciens combattants : « En sus pupilas todavía ardían los horizontes rojos que habían pechado día y noche, azuzados por la muerte. Y en sus nervios persistía el rictus de los minutos de heroísmo y de horror. Aun no despertaban sobre su pasada existencia²⁵⁹. » La littérature s'empare de cette souffrance invisible, marginalisée, voire totalement ignorée. Dans les œuvres ces réminiscences se traduisent d'un point de vue morphosyntaxique par une alternance entre les récits de la vie en temps de paix et des analepses des récits de guerre, racontés ou pensés par le personnage ou le narrateur. C'est le cas parfois volontairement artificiel comme dans *Los muertos más puros* ou « Fiestas patrias » qui contiennent un espace graphique qui délimite les temps narratifs. Dans *Hablar con los perros, Ahora que es entonces* et « Mutilados », les souvenirs sont mêlés aux courants de pensée des personnages. Ces récits, ainsi que tous les autres qui placent leur contexte narratif dans les mois et les années postérieures à la guerre, s'intéressent de plus ou moins près à la psychologie perturbée des personnages démobilisés pour donner à voir la pérennité de l'horreur de la guerre dans la société. Ils décrivent une multiplicité de symptômes qui se recourent ou convergent au sein du corpus et à l'intérieur même des œuvres comme les cauchemars, les angoisses, les hallucinations ou la folie sur lesquels nous revenons les uns après les autres.

²⁵⁷ BOTELHO GOSÁLVEZ Raúl, *op. cit.*, p. 119.

²⁵⁸ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 118.

²⁵⁹ PINTO Guillén, PEÑARANDA Alfredo et Natty, *op. cit.*, p. 194.

À la croisée de la psychanalyse et de la mythologie, le cauchemar est un phénomène intéressant en littérature puisqu'elle permet au narrateur de donner à voir des pensées qui relèvent de l'involontaire chez le personnage et donc d'imaginer des désirs inassouvis, censurés ou des angoisses profondes et refoulées. Des croyances populaires de l'Antiquité qui le voyaient comme une maladie, le cauchemar conserve au XX^e siècle la tendance à l'investir pour représenter et signifier le mal et bien souvent la peur ultime de la mort²⁶⁰. Rien de surprenant donc à voir les auteurs optimiser l'espace onirique et créatif du rêve et du cauchemar pour dire autrement le poids des souvenirs. L'image mentale de Heriberto dans *Los muertos más puros*, sur laquelle nous sommes déjà revenus et qui ouvre le roman, réapparaît plusieurs fois dans le récit pour illustrer la récurrence nocturne de ce souvenir inconscient qui flotte dans son esprit :

Aquellos inocentes muertos volvieron a pasar flotando por el río tempestuoso, de venas gruesas y aguas turbias, que cruzaba en absoluto silencio el sueño de primavera en flor y mariposas amarillas de Heriberto Ocampo. Él se aterrorizó del alma al verlos tan nítidos como el día en que los acribillaron a balazos de fusil y los echaron a las aguas por orden del mayor Modesto Apaza²⁶¹.

La résurgence de ce cauchemar qui représente en réalité un souvenir réel que le personnage aimerait oublier, permet de donner à la compréhension du lecteur des éléments de narration de manière alternative. Mais Heriberto ne parvient pas à se défaire de ces images. La guerre le condamne à regarder dans les yeux la souffrance et le mal occasionnés : « Heriberto Ocampo tenía en mente las imágenes de la masacre sin piedad de los chulupis. El chillero agudo de aquella gente expulsada de su monte por las bombas y las balas de los soldados y la trampa mortal de su refugio cerca a fortín Muñoz²⁶². » Beaucoup d'auteurs explorent la question de la mémoire et toutes les voies d'accès aux souvenirs comme l'est, entre autres, le cauchemar. Par exemple, dans « Mutilados », le jeune homme revit ce pourquoi il culpabilise, c'est-à-dire le fait d'avoir participé aux manifestations en faveur de la guerre et d'avoir même prononcé un discours qui aura probablement conduit des jeunes à s'engager et peut-être à perdre la vie. Il est lui aussi condamné à vivre avec cette honte :

Desperté del sueño... Me levanté de la cama. Anduve por la habitación como un loco. Me mesé los cabellos... En fin, no sé decir lo que hice; pero desde esa noche fatal me persiguió el fantasma de la guerra²⁶³...

Le spectre de la guerre ne s'imisce pas seulement dans la vie inconsciente des personnages mais également dans leur quotidien sous forme d'hallucinations kinesthésiques. Dans *Hablar con los perros* un ancien combattant raconte la persistance des sons de la guerre : « no puedo dormir por las

²⁶⁰ HUET-BRICHARD Marie-Catherine, *Le récit de cauchemar dans la littérature du XIX^e siècle : une symbolique du mal*, In : Puissances du mal [en ligne], Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008 (généré le 06 juin 2023).

²⁶¹ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 11.

²⁶² *Ibid.*, p. 25.

²⁶³ LEYTON Raúl, *op. cit.*, p. 183.

noches. oigo las balas en mi habitación. las granadas vuelan sobre mi cabeza. escucho a toda hora los ayees de dolor de los heridos. de los bolivianos y de los paraguayos. sus gritos de agonía²⁶⁴. » Le sens de la réalité de ce personnage s'altère comme celui de « Mutilados » qui se retrouve également à revivre des événements du passé alors qu'il regarde un match de foot. La superposition des images du présent et passé provoque un immense paradoxe entre la joie de la foule dans le stade et son drame intérieur, dont personne n'est conscient :

Vi que por la pista de abajo de las tribunas, un enfermero del hospital militar sacaba, cargado sobre sus espaldas, a un soldado mutilado. Era un hombre destrozado. En la guerra le habían hecho volar una pierna. [...] Sobre las espaldas del enfermero descansaba un bulto informe; por un lado, una masa de carne envuelta en la tela sobrante del pantalón; por el otro, una pierna íntegra, pero anquilosada, que colgaba casi hasta arrastrar el pie por el suelo²⁶⁵.

Cette hallucination, probable réminiscence de souvenir de guerre, expose l'intimité de ses pensées et rappelle l'écriture pathologique et naturaliste dans la façon de l'auteur de mettre en scène les corps souffrants. Le corps mutilé représente symboliquement la propre charge traumatique du personnage que ce dernier doit endurer. Le personnage explique un peu plus loin que ses sens, à l'instar de l'ancien combattant de *Hablar con los perros*, lui jouent des tours :

De tres días a esta parte -empecé diciendo- me persigue a todas horas el fantasma horripilante de la guerra. Yo no sé lo que me pasa; pero con el más mínimo motivo mis nervios se afectan y mis pensamientos vuelan a los campos del horror y de la muerte... Siento el fuego, oigo el tableteo de las ametralladoras: el tronar de los cañones²⁶⁶...

L'écriture insiste sur la matérialité des hallucinations qui rendent réalistes l'illusion comme l'auteur cherche à le faire avec le récit. Cette nouvelle correspond à une véritable transcription littéraire des syndromes posttraumatiques qui agitent les anciens combattants. L'auteur cherche à combiner son ambition stylistique avec sa volonté de représenter la guerre depuis une alternative psychologique. À l'inverse des autres personnages chez qui les tortures mentales sont visibles ou connues, celui de « Mutilados » essaie de garder contenance : « No sé si mis vecinos se dieron cuenta de la crisis que sufría, de la tragedia que torturaba mi espíritu²⁶⁷ ... » Le motif de la continuité de la guerre, sous une forme plus intime et plus insidieuse, revient également dans la nouvelle contemporaine « Guerra adentro » : « Cada día era una prolongación de la guerra para mí. Una guerra que vivía adentro, en mis tripas, en mi insomnio y en mi tos. Una guerra que a diferencia de la Guerra del Chaco, no se acabaría sin vencedores ni vencidos²⁶⁸ ». De plus, beaucoup de personnages partagent une angoisse profonde, celle de ne pas se reconnaître et d'avoir peur de ses propres réactions. Le protagoniste de

²⁶⁴ URRELO Wilmer, *op. cit.* p. 332.

²⁶⁵ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 174.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 179.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 174.

²⁶⁸ MARTÍNEZ Oscar, in *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, p. 157.

« Mutilados » ne trouve plus la paix : « Pero en ninguna parte podía encontrar tranquilidad. Cuando creía librarme de la tortura de mis nervios, me sentía agobiado como un viejo, y se apoderaba de mí un pesimismo siniestro, una melancolía sin sentido, una tristeza loca²⁶⁹. » Ici encore, l'énumération emphatise la charge traumatique dont est porteuse l'écriture. Dans *Los muertos más puros* Modesto exprime aussi son angoisse : « Siguió llorando para sacarse la angustia²⁷⁰. » comme s'il s'agissait d'un simple virus à éliminer. Dans *Coca*, Álvaro se pose en victime de l'angoisse alors qu'il est lui-même victime de la souffrance de María et Olimpia : « Se veía fácil presa de la angustia, de la desesperación intolerable de saber trunca su existencia, roto su destino, como un mástil quebrado por un vendaval de sangre. Una oscura cólera le latía en el corazón, pero no sabía contra qué ni quién emplearla²⁷¹. » La métaphore nautique de son destin, insolite dans un pays qui n'a plus de mer, traduit la volonté de l'auteur de montrer des individus dépossédés d'une partie de leur existence passée mais également de leur existence future. En parallèle des angoisses, la charge traumatique se transcrit par une perte globale de motivation pour des activités prosaïques. Dans « Mutilados », le protagoniste anonyme perd sa passion du foot²⁷² et dans *Los muertos más puros*, Heriberto néglige totalement sa recherche d'emploi. Eleanora n'accepte pas un tel constat d'échec chez son mari :

no estaba de acuerdo con la depresión anímica de su marido. Pensaba que Heriberto debía inventarse una forma de vivir sin importarle que fuera un fracaso. Ella lo ayudaría siempre en ese enorme esfuerzo, pero jamás lo socaparía en el suicidio de la inacción²⁷³...

La nostalgie et la mélancolie exprimées pendant la guerre donnent suite à la dépression. Autant les premières sont propices à la création et des jeux d'esprit, autant la deuxième neutralise l'imaginaire. Même la littérature ne peut venir au secours de Heriberto qui se condamne lui-même à revivre la guerre : « salió de la casa a caminar, como un hombre buscando dónde matarse, bajo el sol de plomo de la primavera²⁷⁴. » Il terminera sa journée assis sur la tombe de ses parents. Partagé entre sa volonté de réduire au maximum l'espace qui le sépare de la mort et celle de ne faire qu'un avec l'héritage familial, Heriberto semble définitivement prisonnier du passé. En le situant dans un cimetière, lieu propice à l'imaginaire et à la symbolique de la mort, Gonzalo Lema pose la question des limites : entre la vie et la mort, le passé et le présent, la raison et la folie.

Parfois, les auteurs font preuve de moins d'ambiguïté et ne font pas de cas de la limite poreuse entre le sacré et le profane, entre ce qui est permis et ce qui est défendu²⁷⁵. Ainsi, ils enferment leurs

²⁶⁹ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 185.

²⁷⁰ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 139.

²⁷¹ BOTELHO GOSÁLVEZ Raúl, *op. cit.*, p. 61.

²⁷² LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 173.

²⁷³ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 85.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 86.

²⁷⁵ FOUCAULT Michel, « La littérature et la folie », *Critique*, 2016/12 (n° 835), p. 965-981. DOI : 10.3917/criti.835.0965. URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2016-12-page-965.htm>

personnages dans un schéma narratif déterminé dès le début du récit. La tradition littéraire conduit donc les écrivains à régler le sort de leurs personnages dans l'excipit de façon radicale, sans réellement permettre au lecteur d'avoir accès à l'altérité. La folie perd son caractère romantique et se transforme en maladie institutionnelle comme pour Josefa dans « Se pervitieron » enfermée à l'hôpital²⁷⁶ ou pour Mme Pozo qui vit dans le déni dans « Enajenada » : « Y en el Asilo de Ancianos, en donde fue internada, siempre que las dos niñas van para visitarlas, dicen que se niega a salir, no puede verlas²⁷⁷. » À la fin de *Cutimuncu*, Montero, coincé dans un passé mythique, termine aussi à l'asile. Enfin, un élément anticipatoire qui nous montre le chef à l'armée du personnage, errant dans un asile, donne une clef du triste parcours du protagoniste de « Mutilados ». Il finit également par s'y faire enfermer : « Estuvieron a verme los amigos. La Legión de Excombatientes. ¡Se lamentaron de mi estado..., de mi triste, de mi miserable estado! ... Reprocharon mi silencio. Resolvieron internarme en el hospital²⁷⁸. » La succession de verbes à la troisième personne du pluriel témoigne de la perte totale de contrôle sur son individualité comme s'il n'était plus maître de son destin, mais seulement un pantin sans volonté.

Les auteurs prennent la folie, la peur et le traumatisme comme un espace de jeu littéraire mais également comme des éléments historiques méconnus à exposer. Un personnage en particulier, poétique et mystérieux, incarne le dysfonctionnement psychique d'une génération entière après la guerre. Atataú Muela²⁷⁹, un jeune homme marginal et marginalisé, vraisemblablement atteint par un trouble mental dans *Los muertos más puros*, continue de chercher un avion de guerre dans le ciel, sept ans après la fin du conflit. Son esprit, gelé dans un temps historique traumatique, symbolise le poids des souvenirs et l'impossibilité de panser des plaies volontairement laissées ouvertes. La littérature se pose alors peut-être comme une expérience de la folie nécessaire à la perspective de mener avec sagesse une pensée collective, historique et saine.

3.5. Trouver un remède

Qu'il s'agisse d'hallucinations, d'angoisses, de cauchemars ou de accès de folie, par mécanisme de protection, volontaire ou involontaire, les personnages tentent de s'en protéger. Mais en cherchant une issue au mal intérieur qui les ronge, les personnages accélèrent parfois leur déchéance. Revenons sur tous les engrenages autodestructeurs ou de pénitences que les auteurs choisissent pour conclure la trajectoire du personnage ainsi que le récit.

²⁷⁶ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 172.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 123.

²⁷⁸ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 192.

²⁷⁹ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 169.

Dans *Los muertos más puros*, alors qu'au début du récit le narrateur se fascine par l'indifférence de Heriberto, ce dernier choisit finalement de se libérer de sa culpabilité en tuant Modesto, l'incarnation de ce mauvais souvenir, qui lui rappelait le massacre qu'ils avaient commis. D'autres personnages choisissent de mettre fin à l'existence du coupable et de la victime de ce traumatisme. Ils tentent, néanmoins, d'apaiser leurs souffrances intérieures par d'autres procédés, avant de se résoudre à se donner la mort. Dans *Coca*, le roman porte le nom de l'addiction du protagoniste. Cette feuille verte, qui donnera sa couleur à la première de couverture, consommée excessivement par Álvaro, entraînera ce dernier dans un état quasi comateux : « Mascaba coca, dejando que le invadiese lentamente ese inaudito sopor que conocía, ese letargo que le volvía irresponsable ... y la niebla que como una rueca, hilaba vacío las circunvoluciones del cerebro²⁸⁰... » La feuille de coca, la véritable femme de sa vie, accélère la roue du temps vide de vie qui reste à Alvaro. Par ailleurs, elle rend malade Modesto²⁸¹ dans *Los muertos más puros*, et lui ôte, à lui aussi, toute capacité de raisonnement.

La mort volontaire, thème récurrent de la littérature universelle depuis l'Antiquité, clôt le roman *Coca* depuis une perspective traditionnelle, c'est-à-dire celle d'un narrateur hétérodiégétique. Ce dernier observe à distance la déchéance qui se produit chez Álvaro, sans véritablement se soucier de son cheminement psychologique, et qui le mènera au suicide. Cela s'amorce après la fin de sa relation avec María, quand le protagoniste commence à être rongé par des idées noires : « Quería taladrar la tierra, irse lejos, entregarse a las fauces de lo desconocido donde tal vez estaba la puerta de su libertad. Matarse. Morir²⁸². » L'on remarque sa régression physique vers un état animal, voire minéral et végétal, proche du sol et de l'origine du monde. Les trois syntagmes se raccourcissent jusqu'à être réduit à ces deux verbes, à la fin de toute chose et donc à la mort. L'énergie vitale de la feuille de coca prend à tel point possession de son corps, que la métamorphose d'Alvaro arrive à son paroxysme. Le rapport au vivant et à la terre rappelle également sensiblement l'écriture tellurique andine qui imprègne encore fortement la littérature régionale puisque le roman a été publié en 1938. Le personnage ne peut se défaire de la force de l'environnement, du milieu mais également de son passé traumatique, qui le conditionnent à venir à bout de son mal-être par la mort : « Dio un hipido y se lanzó al abismo. Cayó moviendo ambos brazos, como un molinete, tratando de asirse al aire, como dos ramas desesperadas, como una triste cruz de carne desgajada de su altar²⁸³. » Le symbole de la croix, renvoie à la religion et la tentative de rédemption du protagoniste au Jugement Final, malgré sa chute vers les Enfers, mais également aux croix précaires qui indiquaient les lieux où reposaient

²⁸⁰ BOTELHO GOSÁLVEZ Raúl, *op. cit.*, p. 159.

²⁸¹ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 55.

²⁸² BOTELHO GOSÁLVEZ Raúl, *op. cit.*, p. 117.

²⁸³ *Ibid.*, p. 160.

les corps des soldats tombés à la guerre. Deux autres personnages ne parviendront pas à aller au bout de leur tentative de suicide et laisseront le soin au destin de décider de leur avenir. Dans « Mutilados », la balle restera finalement dans le revolver²⁸⁴ et dans « La luz », au moment de se jeter sur les rails du train, le protagoniste sera touché par une lumière mystique. En effet, la religion, déjà évoquée, semble donner l'impression au personnage d'avoir trouvé le chemin de la rédemption, ou a minima, un refuge bienveillant pour son âme torturée. Dans « La luz », en attendant le coup de sifflet annonçant l'arrivée du train pour se jeter sur les voies du chemin de fer, Jaime entend un chœur chanter : « Era como si salieran a salvarlo; a salvar esa alma perdida; esa alma que ante el peso de la desgracia se había olvidado de Dios y de su Destino Eterno²⁸⁵. » S'ensuit la description des chants et de la procession qui arrive à la Grotte de Lourdes, lieu métaphorique dans l'imagination du personnage. Puis, le coup de sifflet retentit et le texte, à la première lecture, laisse subsister le doute quant à l'issue du récit : « Cuando Jaime salía de la Gruta, emocionado aun, el pito de la locomotora le anunció el principio de una nueva vida de luz; la luz de la Fe y el Fuego del Amor²⁸⁶. » La cécité, souvent vu comme un châtement divin, se voit régulièrement associée avec Dieu. En effet,

La permanence du lien entre le non-regard et la foi que l'on retrouve ainsi dans des œuvres littéraires inscrites dans des cultures et des contextes historiques divers induit une réflexion sur le regard comme emblématique d'une présence divine qui acquiert des significations en symbiose avec les repères dominants de l'époque²⁸⁷.

Paradoxalement, le non-regard permet au personnage de prendre pleinement conscience de la présence de Dieu, de contempler l'infini et son avenir. C'est donc un regard qui saisit le monde dans sa complexité et permet à Jaime d'arriver, selon lui, à un stade de lucidité et donc au suicide.

Certains personnages se réfugient dans des addictions plus traditionnelles mais tout aussi destructives. Le narrateur de *Cutimuncu* résume la tentative des anciens combattants à se perdre dans les dépendances :

La bebida y el juego deshacían los corros y congestionaban los rostros. Eran el flagelo de la pos-guerra. Juego y alcohol, por todas partes, desde la mansión hasta la choza, en un afán de olvido completo, que tenía su reacción solo ante dos hembras: la mujer y la política²⁸⁸.

L'on remarque la dimension presque masochiste des souffrances que les anciens combattants semblent s'imposer comme si la guerre les avait condamnés au malheur et que la joie et la paix ne pouvaient se manifester dans leur vie. Dans *Los muertos más puros*, de longues scènes sont

²⁸⁴ LEYTON Raúl, *op. cit.*, p. 190.

²⁸⁵ LEYTON Raúl, *op. cit.*, p. 142.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 143.

²⁸⁷ BRESSLER Sylvie, *op. cit.*, p. 138.

²⁸⁸ TORO RAMALLO Luis, *Cutimuncu*, Santiago, Imprenta Casa Nacional del Niño, 1940, p. 51.

consacrées à des jeux d'argent entre Heriberto et ses amis et la famille Azad. L'alcool conclut également la nouvelle « Se pervitieron » :

Completamente descentrado, desmoralizado, se dio sistemáticamente al vicio, consumiendo el dinero de sus haberes devengados y sus escasas energías en las tabernas arrabaleras, en donde se hizo temible por su cinismo y temeridad²⁸⁹.

Hormis le fatalisme et le déterminisme du ton employé par le narrateur, nous observons la récurrence de la notion de décentrement qui fait écho à la phrase de Clara Eugenia, citée plus haut. Cette littérature qualifiée de décentrée pour ses choix de représentations marginales reflète une réalité géographique et historique : celle d'une guerre éloignée, loin des villes. La guerre décentre, car c'est une guerre décentrée, loin des villes, ce qui fait que les auteurs décentrent le propos.

Enfin, bien que cela soit des thèmes qui apparaissent surtout dans des œuvres plus tardives, qui prennent comme point de départ la fin de la guerre du Chaco, il convient de mentionner la notion de lutte syndicale, civile et politique comme manière d'échapper au mal-être et au traumatisme de l'ancien combattant. En effet, Toro Ramallo et Jesús Lara, convaincus que « El “desmovilizado” es un ser extraordinario como producto humano, al que la guerra ha transformado al extremo de convertirlo en elemento predestinado para realizar cosas excepcionales²⁹⁰ », ils font de leurs personnages dans *Cutimuncu* et *Surumi* des hommes qui militent pour réformer la société et les institutions et qui s'impliquent dans toutes formes de luttes sociales, parfois au point de s'oublier et de se sacrifier pour une cause qu'ils considèrent, comme leur demiurge, supérieure à toute forme de vie.

4. Conclusion de la quatrième partie

La fiction du Chaco s'attache à décentrer le récit historique et à donner du sens aux autres types de guerre qui se jouent à la marge. En effet, d'autres enjeux se trament pendant la guerre comme celui de la vie à l'arrière pour les personnages féminins, la sexualité et les excès des soldats et les discriminations envers les Indiens. De la même façon, au retour du front, l'armistice ne signifie pas toujours amnésie et les traumatismes des démobilisés ressortent parfois avec violence sur les proches de ces derniers.

La voix que les récits immédiats tentent de donner aux figures féminines s'avère parfois dissonante. En effet, ces personnages réagissent mais n'agissent pas toujours en fonction du protagoniste masculin, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas réellement de libre arbitre et ils sont considérés depuis un regard réifiant. Certaines trahissent les personnages et se voient dépourvues de la vertu de

²⁸⁹ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 172.

²⁹⁰ FINOT Enrique, *Historia de la literatura boliviana*, México: D.F., Librería de Porrúa hermanos y compañía, 1943, p. 358.

résilience et de patience que Gonzalo Lema attribue à la figure féminine. Néanmoins, ce dernier ne parvient pas à dépasser le constat de l'abandon systématique de la femme malgré une tentative de donner accès au lecteur à la psychologie de la figure féminine. Dávalos Arze présente un modèle de réussite et résilient sans jamais vraiment sortir du schéma traditionnel. Wilmer Urrelo est le seul auteur à transgresser les carcans patriarcaux dans lesquels sont enfermées les personnages féminins. Peu importe le chemin choisi, ses figures féminines prennent leur destin en main et sont actrices de leur propre récit en assumant leurs décisions. Le personnage féminin connaît donc une évolution modérée de ses représentations ce qui témoigne de la volonté des auteurs d'éclairer les marges du conflit sans réellement leur donner une place prépondérante dans la fiction. Le constat semble être sensiblement le même dans le cas de la figure de l'Indien, c'est-à-dire que les personnages porteurs de caractéristiques ethniques sont omniprésents. Les procédés et les choix de représentation varient d'un auteur à l'autre bien que l'on retrouve souvent des contradictions communes entre leur désir de critiquer le traitement à leur égard, de dénoncer socialement et politiquement et leur caricature misérabiliste héritée de l'indigénisme. La littérature contemporaine tente de se défaire de ces conventions littéraires en faisant des Indiens les dernières victimes du conflit sur lesquels les colonisateurs modernes apposent enfin leur sceau.

Enfin, lorsque les récits traitent davantage de la période de l'après-guerre, les auteurs partagent une mise en exergue des déchéances et des déviances de ces individus qui reviennent traumatisés du front et qui sert également la démonstration critique sur la mauvaise gestion du conflit. Ces récits posent en toile de fond la question du retour à la vie civile des démobilisés mutilés physiquement et psychologiquement, de leur fonction dans la société de sortie de guerre et surtout des cicatrices invisibles que la Bolivie conservera pendant de longues années.

Cinquième partie : Perspectives littéraires diachroniques

« [c]e qu'une époque a pensé d'elle-même peut être illusion, mais cette illusion est déjà un fait historique¹. »

Comparer les deux perspectives littéraires chaquennes avec un peu plus de distance que dans les analyses thématiques à proprement parler, nous permet de revenir sur leur vision de la société bolivienne, depuis la thématique vue dans sa globalité mais également individuelle. La littérature immédiate porte un regard nécessairement dépourvu de distanciation historique sur l'après-guerre alors que les représentations a posteriori de la littérature contemporaine, bien qu'elles soient dotées de plus d'objectivité, sont muées par un contexte de production chargé d'intentions sociopolitiques. Il convient de mettre en avant la transversalité des procédés narratifs qui se font écho d'une période à une autre. La reprise de certains topos et de plusieurs types de personnages d'une période à une autre au-delà du simple motif de la guerre induit, d'une part, la permanence d'un schéma de pensées et d'intuitions profondes et, d'autre part, la volonté de dialoguer entre ces récits.

L'objectif consiste également à faire apparaître la nature du projet national des écrivains et les limites des considérations indigénistes des auteurs immédiats qui résonnent encore parfois dans la littérature contemporaine. En réalité, bien que les représentations et les moyens mis en place pour élaborer ou déconstruire une vision totale de la nation divergent radicalement dans certains cas, ces récits partagent bien plus que le contexte d'énonciation. La vision prospective et optimiste de la première génération, où la violence individuelle se noie dans la violence collective, vient se heurter à la vision rétrospective de la génération contemporaine qui, quant à elle, distille et exhibe le mal ontologique.

¹ SAULNIER V.-L., « Préface de l'édition française », in FERGUSON Wallace K., *La Renaissance dans la pensée historique*, p. 11.

1. Chapitre 1 : la permanence des procédés

1.1. *El diario* : une écriture paradoxale et métatextuelle

Plusieurs nouvelles de la littérature de la guerre du Chaco reprennent à leur compte une forme narrative historiquement difficilement retraceable, tant par sa popularité que par son caractère universel. Le *diario*, qui pose un problème terminologique en français compte tenu de ses multiples traductions aux acceptions différentes (journal ou carnet, intime, de guerre, de bord ou de campagne), exprime l'unicité et l'individualité d'un personnage fictif ou non, par l'écriture et sa mise en récit. Hormis les contraintes temporelles discontinues et la permanence d'un sujet-créateur unique, sa pratique peut varier d'un extrême à un autre. Les nouvelles du Chaco s'astreignent à une certaine concision dans le récit, que la forme brève impose, mais l'extension du journal ne connaît d'un point de vue normatif aucune limite. La période historique et la crise de la société bolivienne conditionnent des circonstances particulièrement propices à l'écriture de soi et à la volonté de témoigner. Le journal se situe comme un lieu d'expériences littéraires diverses que le romantisme a popularisé comme forme esthétique. La liberté d'expression plus ou moins relative de l'époque permet à l'écrivain dans cet espace textuel de s'opposer à l'ordre social, de contester, de dénoncer ou simplement de témoigner des bouleversements sociétaux à l'œuvre : « Il y a urgence à se dire tant sont éprouvées avec force inquiétude, tension, tourment, refus des images de soi qui vous sont imposées². »

La reprise de la forme littéraire du journal par certains auteurs du corpus, bien que détournée par son caractère complètement fictionnel, semble trouver une résonance chez les écrivains européens de la Grande Guerre qui ont choisi, pour certains anciens combattants, de relater les événements depuis des récits autobiographiques. En effet, les auteurs boliviens de l'après-guerre ne cachent pas leur souhait de rendre hommage à la littérature de guerre européenne et en particulier au roman *Le Feu* de Barbusse. En raison de leur caractère historique ces romans et leurs représentations du quotidien plus subjectives ajoutées à leur vision des micro et macro événements ont beaucoup intéressé les historiens. L'on pourrait donc voir dans le choix de Céspedes, Leytón ou Pacheco Bellot de recourir à la forme du carnet de guerre le désir ambigu de rendre compte de la guerre en se plaçant comme historien-écrivain, ce qui renforce l'hypothèse de la dimension pédagogique de leur projet littéraire.

L'ambiguïté et le paradoxe se situent aussi dans leur forme fictive à la croisée du topos du manuscrit trouvé et d'un journal de guerre. C'est-à-dire que dans les nouvelles, un personnage extradiégétique trouve des notes ou un petit journal dans les poches d'un soldat mort. Le manuscrit,

² BURGELIN Claude, « JOURNAL INTIME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 juin 2023.
URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/journal-intime/1-la-parole-de-l-individu>

qui a sa propre altérité discursive, relève d'une forme d'enchâssement exacerbé³. Le paratexte différencié par la typologie comme dans « El pozo » laisse croire que le document manuscrit a été trouvé et publié tel quel mais n'est pas introduit par un éditeur fictif comme dans « Seis muertos en campaña ». Quant à « Mi diario de campaña », celui-ci remplit parfaitement les conditions du topos du manuscrit trouvé : « tenía en uno de los bolsillos de la blusa algunas hojas de papel arrugados, escritas en ambas carillas⁴. » L'objectif du narrateur est de conférer au récit enchâssé un maximum de réalisme et de vraisemblance, tant dans la forme que dans le fond. Dans « Seis muertos en campaña », un médecin fictif se place dans une préface comme celui qui donne accès au lecteur à ce journal fictif à la première personne : « Entre los papeles que logré traer están las notas del sargento Cruz Vargas [...] escribía notas que recogí cuando él murió⁵. » La figure du médecin ou du prêtre, associée à la fin de vie et aux derniers soins, tant sur le plan physique que spirituel, se révèlent être les personnages idéaux pour porter la parole intime d'autrui et s'avèrent également des instances créatrices qui remodulent le texte pour le donner à voir dans les conditions qu'elles estiment idéales. En raison de l'apparente mauvaise calligraphie originelle, le médecin dans « Seis muertos en campaña », intervient sur le texte : « Coordinándolas en forma novelable, son las siguientes⁶ ». Il s'agit donc de réorganiser le chaos du texte du personnage-auteur et de jouer le jeu de Céspedes en imaginant un autre ordre ou un autre sens possible des textes.

Dans « Mutilados », l'auteur fictif du récit remet intentionnellement son texte au prêtre : « Todas las anteriores impresiones, escritas a pulso, las depositó el autor y protagonista de los sucesos relatados en manos del sacerdote que lo asistió, con el encargo expreso de que, después de ordenadas y corregidas, las diese a la publicidad⁷. » Comme une mise en abyme du processus éditorial qui consiste à relire et à sélectionner, et une réflexion métatextuelle de la création littéraire, Leytón et Céspedes mettent ici à nu la question de la relation entre l'auteur et le lecteur. En effet, le personnage-auteur dans « El pozo » classe et choisit ses notes : « yo no tengo otras cosas que anotar⁸ » ou encore « me leo a mí mismo, releo mi diario⁹. » Il transgresse le pacte fictionnel en adressant directement une invitation au lecteur pour renforcer l'impression d'un véritable journal trouvé : « Ved lo que dicen esas páginas¹⁰ ». Comme dans « Mi diario de campaña », ces personnages s'interrogent sur une lecture fictive et ont donc une vision prospective de leur propre œuvre. Dans la nouvelle

³ NAÏM Jérémy, *Penser le récit enchâssé : l'invention d'une notion à l'époque moderne (1830-1980)*, Presses Sorbonne nouvelle, 2020, p. 189.

⁴ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 19.

⁵ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 101.

⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁷ LEYTON Raúl, *op. cit.*, p. 192.

⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 17.

mentionnée, le narrateur-éditeur s'approprié le manuscrit trouvé et se pose la question de sa diffusion telle une mise en abyme de la pensée de l'instance auctoriale : « Ignoro qué pensarán otros¹¹. » Dans la fin de la nouvelle, il ne figure aucune marque typographique pour différencier le discours du personnage-auteur et celui du personnage-éditeur :

Quizá consiga escribir algo más todavía pero no creo que sea posible.

Así termina el diario inconcluso. A mí me parece interesante. Ignoro qué pensarán otros que lo lean¹². Le personnage-éditeur lui attribue un caractère inachevé. Les verbes des deux premières phrases sont donc à la première personne du singulier mais renvoient en réalité à deux individus fictifs différents, l'auteur du journal fictionnel et celui qui le trouve. Et la phrase liminaire du récit répétée de manière circulaire pour clore la diégèse et le paratexte fictif ressemble là-aussi à une mise en abyme d'une recommandation personnelle de l'auteur réel qui s'interroge et s'adresse à la fin à une potentielle maison d'édition et à un potentiel lecteur.

De manière un peu différente, dans la longue nouvelle « Héroes de amor », le narrateur se voit remettre des mains de son ami Marín un paquet de notes que ce dernier a prises dans lesquelles il raconte son histoire d'amour pour que son ami fasse de celles-ci un récit romanesque : « Son cosas que escribía. Anotaciones fragmentarias del amor que viví. [...] Tú, si quisieras, podrías hacer con ese material una novela¹³. » Il ne s'agit donc pas ici du topos du manuscrit trouvé et d'une différence de plan diégétique mais d'une simple retranscription, en apparence, de l'histoire d'autrui à l'aide de son témoignage. Pourtant, Saint Loup Bustillo propose aussi une réflexion métatextuelle autour de la figure créatrice toute-puissante en s'interrogeant sur l'identité réelle de l'auteur : « ¿Qué importa el nombre del autor¹⁴? » mais également autour de la nature même d'une fiction. En effet, le narrateur-éditeur s'adresse de façon indirecte au lecteur : « Así, como salieron de la pluma de mi amigo Carlos Marín, entrego los escritos al lector que, con ellos, según su temperamento y fantasía, podrá convertir en novela estas memorias de una vida real¹⁵. » C'est donc le lecteur qui a le rôle de donner une forme et une fonction romanesque aux notes de Marín. Une fois le texte publié, celui-ci prend son autonomie et chaque lecteur prend la responsabilité de son interprétation. Cette hypothèse autour des limites des intentions de l'auteur vues par le prisme de son identité, bien qu'esquissée superficiellement, rappelle la célèbre théorie de Roland Barthes émise en 1967 dans *La mort de l'auteur*.

Augusto Céspedes explore l'écriture du MOI dans ses deux nouvelles sans jamais occulter la teneur paradoxale de la fiction qui assume son côté romanesque en affichant un autre nom que l'auteur

¹¹ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 20.

¹² *Ibid.*, p. 40.

¹³ SAINT LOUP BUSTILLO Enrique, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

tout en laissant le doute sur la nature réelle du texte. La question identitaire dans « El pozo » se pose dès le premier mot à travers l'affirmation ontologique du narrateur « Soy¹⁶ ». Le narrateur narcissique évoqué par Guillermo Mariaca dans *La palabra autoritaria* se dresse ainsi comme seul garant de l'historicité du récit et comme seul référentiel, mais également comme véritable démiurge qui choisit les pages et les passages¹⁷. Céspedes approfondit la question de l'instance créatrice qui se décrit en train d'écrire dans « Seis muertos en campaña ». Le narrateur-personnage exprime sa vision de la littérature comme seul moyen d'appréhender la souffrance des soldats. Il invoque les mots comme une puissance divine, ce qui témoigne de l'importance de l'écriture chez l'auteur :

¿Para qué hubiera ocurrido, señor, todo aquello sino fuese para escribirlo? ... Escribirlo, aunque sea nada más para que lo lea Dios. Que sepa este señor el sufrimiento inédito que no vio nadie en la selva desierta y abone en nuestra cuenta el anticipo de infierno que vivimos. Lo que se hizo y no se dijo, no ha existido. Vengan a mí las palabras. Son como un sacramento, son más reales que la acción, valen más que ella y nos consuelen más¹⁸.

Le personnage-auteur Cruz s'identifie à un être de langage : « yo soy una página con grabados a ambos lados. [...] De repente “alguien” vuelca la página y ya soy el Chaco [...] Un hombre que se siente página¹⁹ ». Le langage n'est plus une ressource pour dire la souffrance mais devient la nature même du personnage. C'est l'Histoire qui s'écrit dans la chair du personnage qui se sent témoin privilégié du conflit et à l'instar de l'auteur, le narrateur a recours au pouvoir des mots.

Après la fragmentation du texte, l'ambiguïté devient une autre caractéristique de la nouvelle. Dans ce récit, l'écriture est la seule chose qui permet au protagoniste rendre le Chaco visible et réel en configurant un nouvel espace à habiter : la superficie du papier²⁰. Mais même le langage entre en crise avec l'individu. Dans « Mi diario de campaña » le narrateur atteint également les limites de la rhétorique humaine : « La palabra es insignificante para pintar tanto dolor, tanta desdicha y miseria y tanta grandiosidad en la destrucción²¹. » Le narrateur-auteur ne parvient pas à dépasser la difficulté de l'écriture à nommer l'innommable et à dire l'indicible. Pourtant, un peu plus haut dans la nouvelle, le personnage compare l'horreur vécue dans le Chaco à un cauchemar : « la vida en el Chaco, estoy completamente seguro, es una obsesión igual a la de los malos sueños o de las vidas torturadas²². » Ici aussi, un troisième niveau de lecture apparaît, celui du personnage-auteur qui relit ses notes et qui effectue une référence intratextuelle à ce qu'il écrivait en amont et avec quoi il ne se sent plus en adéquation :

¹⁶ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ MARIACA ITURRI Guillermo, *La palabra autoritaria: el discurso literario del populismo*, La Paz, 1990, p. 36.

¹⁸ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 107.

¹⁹ *Ibid.*, p. 113.

²⁰ FREUDENTHAL OVANDO Jessica, *op. cit.*, p. 8.

²¹ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 40.

²² *Ibid.*, p. 20.

He leído mi diario y he encontrado una frase bonita: « sabemos bien lo que tenemos que hacer, vencer o morir con honor ». Me he puesto a reír. Vencer o morir con honor. Es curioso como uno piensa de ciertas cosas antes de conocerlas. Ayer, sin saber cómo era la guerra, pensábamos en patria y honor²³

Telle une mise en abyme encore une fois du propre processus de création de l'auteur, le journal permet ce phénomène d'autoréférentialité qui consiste à se commenter soi-même dans l'ordre ou le désordre tout en restant soumis à des clauses d'écriture relatives à la forme littéraire en question²⁴. Sous couvert d'une apparente relation intimiste entre le personnage-auteur, le personnage-éditeur et le lecteur, le JE se fond dans une parole collective qui a vocation à parler d'un sentiment général. En effet, les trois nouvelles « El Pozo », « Mi diario de campaña » et « Seis muertos en campaña » alternent l'emploi de la première personne du singulier et la troisième. « Mi diario de campaña » assume d'ailleurs cette écriture diaristique hybride et plurielle : « diario que fue empezado con tanto entusiasmo para narrar la historia de unos pocos hombres que venían a jugarse la vida por la patria²⁵ ». Ce commentaire révèle le paradoxe apparent du faux journal de guerre censé porter à la connaissance d'un supposé lecteur les tourments intérieurs du narrateur-auteur-personnage. Ce paradoxe se superpose au premier paradoxe, également assumé, qui se situe dans le pacte oxymoronique de la forme du faux *diario*. C'est-à-dire que la dissociation de l'identité auctoriale et celle de la voix homodiégétique annonce d'emblée le caractère fictionnel du carnet/journal.

Le contenu narratif de ces trois nouvelles relève de la volonté de l'auteur de rendre visible à autrui des fragments d'une certaine intimité, procédé que Michel Tournier qualifie d'extime. Cependant, dans son faux journal le narrateur-auteur, et à travers lui l'écrivain, cherche à dévoiler un MOI pluriel historique à caractère pédagogique. Cette expression de l'extimité de la guerre va au-delà du simple partage, elle sert à susciter des réactions et permet à l'auteur d'intérioriser différemment son récit et d'intégrer à la littérature bolivienne une modalité d'écriture historique plus personnelle. La posture d'écrivain-historien de ces auteurs peut d'ailleurs être reliée à une remarque d'Albert Thibaudet en 1923 dans la Nouvelle Revue Française qui réfute le qualificatif d'intime pour parler de *Chronique de la Grande Guerre* de Maurice Barrès au profit du terme extime, en raison de sa nature descriptive presque journalistique. C'est une remarque que nous pouvons appliquer à certains passages des nouvelles.

En plus du faux journal donné à la lecture post mortem dans « El pozo », « Mutilados », « Seis muertos en campaña » et du manuscrit trouvé dans « Mi diario de campaña », cette typologie à teneur autobiographique apparaît dans d'autres œuvres, davantage sous la forme de récit enchâssé. En effet, dans la nouvelle d'Urrelo « ¿Será éste el momento para quemar a quien tanto temo? », le lecteur a

²³ *Ibid.*, p. 38.

²⁴ BLANCHOT Maurice, *El libro que vendrá*, Monte Ávila Editores: Caracas, 1969, p. 252.

²⁵ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 39.

accès au journal de guerre du grand-père à travers sa lecture chronologique par Reinaldo : « leí lo siguiente en las primeras páginas²⁶ ». C'est le manuscrit qui devient la porte d'entrée vers les secrets de celui qui occupait la seule figure tutélaire existante aux yeux du protagoniste. L'intimité de ses crimes est alors révélée bien que l'existence du journal suppose un désir inconscient ou conscient d'être lu. Le topos du manuscrit trouvé n'est donc pas limité au corpus immédiat. Même si la forme brève semble lui avoir réservé une place privilégiée, la forme du journal fictif n'est pas non plus limitée aux nouvelles. Dans la deuxième partie du roman *Ahora que es entonces* de Lema qui se déroule plus de quarante ans après l'histoire de Presbitaria et de son fils Natalio, le protagoniste retrouve des feuilles annotées par son grand-père Lucho qualifiées comme *Los papeles del Chaco* : « unos papeles amarillentos, sueltos y quebradizos como alas de mariposas disecadas [...] Eran: "Los papeles del Chaco". » Ce document fictif mais issu d'une histoire vraie dans la deuxième partie du roman, objet de profondes interrogations par son lecteur diégétique, s'avère être ni plus ni moins que la première partie de l'intégralité du roman de Gonzalo Lema. Le lecteur réel assiste à une mise en abyme de sa propre lecture chez le lecteur fictif : « Hojeando los papeles del abuelo se me ocurrió la idea de visitar el Gran Chaco. De buscar mi propia Presbiteria Silva. De hallar a Natalio. » À la lueur de l'histoire globale, la première partie se transforme en un élément autonome de la narration et en un texte-objet. À l'instar des poupées russes qui s'emboîtent à l'infini, le récit enchâssé de *Los papeles del Chaco* permet au roman de questionner la notion de lecture et la raison pour laquelle elle entraîne plus qu'une simple réflexion sur l'Histoire de ses ancêtres. En effet, comme un appel de l'Histoire dans l'histoire, à la fin du roman, le protagoniste se lance dans la quête du destin de Natalio à Entre Ríos.

Enfin, un seul journal de guerre est assumé narrativement par la même voix que son auteur, comme un véritable carnet de bord sur le front chaqueño. Malgré sa forme autobiographique, *Repete* de Lara porte une charge éminemment collective qui cherche à porter une voix et une conscience plurielle. À l'inverse de la réflexion de Maurice Blanchot sur la forme du journal : « El Diario, ese libro en apariencia solidario, a menudo se escribe por angustia y miedo a la soledad que alcanza al escritor por medio de la obra²⁷ », Lara semble avoir davantage avoir été mué par le désir de briser l'apparente solitude du soldat pour faire de son expérience un témoignage collégial qui dépasse la simple expérience communautaire.

²⁶ URRELO Wilmer, « ¿Será éste el momento para quemar a quien tanto temo? », in *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, p. 84.

²⁷ GONZÁLEZ ALMADA Magdalena, *Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea 2000-2010*, p. 214.

Enfin, cette réflexivité de l'écriture que l'on retrouve dans les nouvelles décrites ci-dessus semble être une pratique littéraire propre à la génération du Chaco qui revient sur une expérience traumatique. Les topos des journaux et manuscrits trouvés témoignent d'une volonté de varier de genre littéraire face à l'absurde de la guerre sans réellement sortir d'une pratique didactique et superficiellement introspective. Ces nouvelles et ces romans qui explorent la forme du regard tourné vers soi, seraient finalement des reflets de journaux collectifs dont l'écriture dépasse le récit de soi et cherchent à garder mémoire de la souffrance nationale sur le front chaqueño.

1.2. **Récits enchâssés : l'amplification de l'intrigue**

La pratique du récit enchâssé, issue des récits oraux mythologiques et cultivée en particulier dans la tradition orientale, permet astucieusement au narrateur de déléguer temporairement le récit à un personnage interne à sa diégèse. Ce nouveau niveau de récit devient alors celui d'un personnage à un autre qui sert de récepteur mais qui symbolise narrativement le lecteur. Cette amplification du récit-cadre, qui lui octroie un champ des possibles narratifs, n'est pas laissée de côté par les écrivains de la guerre du Chaco. Nous séparons volontairement les formes brèves qui pratiquent le topos du manuscrit trouvé ou du journal fictif, déjà étudiées, bien qu'elles s'apparentent malgré tout à un récit « produit par une instance intradiégétique, mais adressé à un récepteur (le narrataire) situé au même niveau diégétique que lui²⁸ ».

Trois types de récits enchâssés traversent le corpus, celui des souvenirs, celui des échanges épistolaires et enfin, celui des commentaires. Le récit-encadrant donne au lecteur des conditions optimales pour explorer la personnalité d'un personnage ou une facette de son expérience comme soldat, passée et actuelle, ou permet d'ouvrir une parabole sans briser la linéarité du discours. Le plus commun consiste à intercaler des bribes de souvenirs de la guerre dans le récit-premier, souvent contemporain aux dates de la guerre, et permet de donner des clefs de compréhension au lecteur en alimentant le bagage émotionnel et psychologique du personnage. Dans *Ahora que es entonces*, lorsque Filomena rappelle leurs tumultueuses histoires de famille à Presbitaria ou que cette dernière décrit ses relations sentimentales, les marques de dialogue, direct ou indirect, n'apparaissent pas comme si l'auteur privilégiait la fluidité des courants de pensée. Ces souvenirs, valorisés par un narrateur privilégié, éclairent le destin inéluctable des deux femmes et le drame de la guerre. Dans l'autre roman de Lema, *Los muertos más puros*, les souvenirs du conflit s'intercalent artificiellement dans le récit-premier sans aucune marque d'introduction, hormis un espace typographique. Ces faits de guerre sont successivement pris en charge par les différents hommes qui composent le groupe

²⁸ NAÏM Jérémy, *op. cit.*, p. 148.

d'amis revenus bouleversés du Chaco. La régie narrative est donc régulièrement interrompue par ces courts récits, ce qui endommage la structure et la cohérence du roman. De la même façon, bien qu'il n'y ait pas de narrateur ni de narrataire apparent, dans « Fiestas Patrias », les souvenirs du vieil homme sont mis en exergue par un changement de typographie. À l'inverse, ils apparaissent intégrés dans le récit pour signaler la permanence du traumatisme qui fait partie intégrante du personnage. Ce procédé, plus traditionnel et souvent utilisé dans le cas des souvenirs douloureux, cherche à témoigner de la forte réminiscence des blessures psychologiques, que la littérature, peut-être, tente d'adoucir.

Les échanges épistolaires ou simplement les extraits de lettres disposés dans les romans et les nouvelles s'intègrent également dans un récit enchâssé. En donnant accès à une forme d'intimité, le récit-cadre prend alors une fonction phatique et met en valeur le récit-second. Beaucoup de lettres, souvent perçues depuis le destinataire, viennent interrompre le fil narratif comme dans « Tres cartas », « La carpa de los aislados », « Héroes de amor », *Horizontes incendiados* ou *Aluvión de fuego*. Dans *Sujnapura*, la lettre de Lanchicu clôt le roman en nous donnant quelques éléments prospectifs quant à ses projets. Dans « La carpa de los aislados » ou « Tres cartas », les lettres complètent relativement peu l'histoire. Celles de Telmo Terrazas constituent des éléments de sa mémoire et un équivalent des souvenirs de sa vie sentimentale. Les lettres représentent finalement des preuves de son passé en tant qu'individu doué d'émotions. Comme dans « Tres cartas », les lettres de Padilla envoyées à son père dans *Horizontes incendiados* viennent se superposer au récit romanesque. Les quatre textes enchâssés répètent et reformulent les événements déjà connus du lecteur bien que le personnage raconte quelques anecdotes différentes. Néanmoins, aussi étonnant que cela puisse paraître, il ne mentionne pas la rencontre avec son frère. Cette fausse intrusion dans l'intimité de Padilla est donc particulièrement superficielle et ne répond pas à l'objectif premier du récit enchâssé qui consiste à donner des éléments narratifs inédits qui complètent ou non le récit premier.

L'échange le plus riche de la narration se trouve dans *Aluvión de fuego* dans la lettre de Sergio Benavente adressée à Mauricio et sur laquelle nous sommes déjà revenus en raison de sa perspective historique originale. Les longues pages reviennent sur son expérience comme soldat contrairement à celles de Mauricio qui se trouve « cazando emboscado²⁹ ». La prétérition comme procédé littéraire est utilisée à plusieurs reprises par Sergio : « No te escribo... [...] No te diré nada de las ratas... ni de las mantas... ni del suelo³⁰ ». C'est ainsi que ses commentaires et la brute description des conditions de vie au front, adressés à un narrataire interne à la diégèse, se révèlent être de précieuses informations pour le lecteur qui comprend ainsi où se trouve la véritable démonstration politique mais aussi esthétique de l'auteur.

²⁹ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 77.

³⁰ *Ibid.*, p. 78.

Alors qu'il s'agissait dans le roman de quelques pages, le récit encadré de « La coronela » constitue l'intégralité de la nouvelle. En effet, le premier niveau narratif décrit un dialogue entre deux hommes. Celui surnommé « el testigo » déroule l'histoire de Bara et de Sirpa, dont il aurait vraisemblablement été le témoin. C'est donc ce même narrateur qui brosse le portrait particulier de la jeune femme que nous avons abordé un peu plus haut. En revenant sur la jeunesse de Bara et en lui créant de toutes pièces une famille dans ce récit enchâssé, les deux narrateurs-personnages attribuent à ce dernier une fonction évaluative. De ce fait, ils s'amusent à commenter l'histoire même qu'ils décrivent sans cacher sa part d'inventivité : « Meses más tarde, reconstruí y amplié el diálogo de aquella noche en la siguiente forma³¹ ». L'auteur recrée une conversation et fait explicitement des parallèles avec d'autres pratiques créatives comme le cinéma : « Usted sería el director de escena. [...] Es una película. ¡Toda una película! [...] Ensayemos ahora mismo la primera escena³² ». C'est donc ici un autre usage du récit enchâssé avec lequel l'auteur s'amuse mais qui n'aboutit pas à un véritable niveau de complexité narrative puisque les deux narrateurs s'effacent derrière le récit-second sans jamais ressurgir.

Enfin, dans le roman-tiroirs *Hablar con los perros*, le mélange des niveaux temporels et diégétiques s'apparentent à une entreprise expérimentale. En effet, Wilmer Urrelo joue avec la synchronicité des différents récits et la multiplication des temps vécus ou ressassés par les personnages. Les hétérochronies sont tellement récurrentes que les récits enchâssés constituent l'ensemble du roman. Ce n'est qu'à la fin de l'œuvre que le lecteur comprend que le récit premier se situe dans le présent de la narration d'Alicia, c'est-à-dire, juste après la mort de son soupirant El Perro. Ces différents cadres méta-narratifs, comme l'histoire de Ananías ou du grand-père d'Alicia, toujours destinés à un narrataire, Alicia, servent de second souffle à l'auteur pour compléter le récit premier sans peser sur la fluidité de ce dernier.

1.3. Le recours au fantastique

Un autre procédé traverse le corpus de la guerre du Chaco, bien qu'il apparaisse seulement de façon relative dans *Sangre de mestizos* puis dans quelques nouvelles contemporaines. Les récits prennent un tournant fantastique lorsque le lecteur ne sait plus si ce qu'il lit est réaliste et réalisable. Et la dimension fantastique s'immisce justement dans cette faille, dans ce moment de doute, lorsqu'on assiste à une « rupture de l'ordre reconnu, une irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne³³ ». Dans une littérature de guerre où les auteurs tentent de traduire la violence

³¹ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 37.

³² *Ibid.*, p. 37.

³³ CAILLOIS Roger cité in BEDRANE Sabrinelle, COLIN Claire, LORRE-JOHNSTON Christine (dir.), « Le format court : récits d'aujourd'hui », p. 40.

et le traumatisme vécus par des hommes, le fantastique peut devenir un recours esthétique intéressant afin de renouveler l'approche de l'indicible. En effet, il interroge la porosité entre le monde traditionnel et surnaturel et convoque aisément les notions de l'anxiété, de l'ambiguïté et de l'incertitude. Dans *Sangre de mestizos*, les nouvelles jouent avec le fantastique à des degrés différents. Le doute s'immisce dans « El Pozo » au fur et à mesure que le récit avance. Le mythe du puits vient brouiller la frontière du réel pour se situer à la croisée des genres. Ses représentations s'effacent progressivement derrière des notions quasiment surnaturelles. Dans la nouvelle, rappelons que les mois défilent pendant que les hommes creusent. Petit à petit, un véritable délire fantastique se met en place au fur et à mesure que le temps passe. Le 3 mars, les hommes démarrent à 5 mètres de profondeur, puis le 10 mars ils sont à 12 mètres, le 22 mars à 18 mètres, le 12 avril à 24 mètres, le 28 avril à 30 mètres, le 5 juin à 40 mètres, le 16 juin à 41 mètres et le 24 juin à 45 mètres. Les hallucinations déjà décrites des sapeurs prennent des dimensions surnaturelles : « la obsesión del agua está creando un mundo particular y fantástico que se ha originado a los 41 metros, manifestándose en un curioso acontecido en ese nivel³⁴. »

Enfin, ils parviennent à atteindre 50 mètres de profondeur en y laissant une partie d'eux-mêmes. Le puits stérilise et annihile le temps et l'espace comme si le sens de la réalité s'y dissolvait. La teneur fantastique du récit transparait également quand le lecteur s'attarde sur le sens des mesures. Des hommes, à la main, sans aide mécanique, au milieu d'un désert peuvent-ils vraiment atteindre une telle profondeur ? Ce chiffre est vertigineux. La forme du récit, le journal, vraisemblable par essence, peut nous induire en erreur. Mais l'adjectif répété plusieurs fois par le narrateur donne quelques pistes sur la nature du récit et sa supposée vraisemblance : « Es extraño lo que pasa³⁵. », « Suceden cosas raras³⁶. », enfin il affirme que c'est « Es una pesadilla. Esta tierra del Chaco tiene algo de raro, de maldito³⁷ ». Les sapeurs et l'auteur meurent en emportant avec eux le secret du puits, mais l'essentiel est ailleurs. Cette irrationnalité apporte à la nouvelle une tension supplémentaire. Elle donne une raison de plus de dénoncer la guerre et de renoncer à cette terre stérile du Chaco.

Ce procédé créatif revient dans la dernière nouvelle du recueil de Céspedes, « Opiniones de dos descabezados », et lui sert d'intermédiaire fictif pour évoquer les responsabilités de la guerre. En intercalant des termes historiques et politiques, des notes de bas de page extensives à dimension informative et conventionnaliste avec ce dialogue fantastique, l'auteur crée un effet paradoxal et surprenant qui dénature complètement le propos original. En effet, deux spectres se mettent à discuter

³⁴ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 30.

³⁵ *Ibid.*, p. 26.

³⁶ *Ibid.*, p. 30.

³⁷ *Ibid.*, p. 32.

des enjeux de la guerre, de ses origines et de ses conséquences dramatiques : « mi caso no consiste en una anomalía física, sino, más bien, en una fealdad metafísica. ¡Sepa usted de una vez que yo soy un espectro sin cabeza! [...] soy casi gaseoso [...] soy abstracto³⁸ ». La nature fantastique des personnages permet ici à l'auteur de dérouler une argumentation très critique, voire acerbe, à propos des gouvernements responsables du conflit, mais sous couvert d'un alibi fictionnel. Nous avançons l'hypothèse plutôt vraisemblable, que lors de la publication du recueil en 1936, l'usage de deux avatars fantastiques rendait possible un discours aussi virulent et directement adressé à des individus et des entreprises sans tomber dans les mailles de la censure. Ces forces inconnues qui menacent l'impassibilité du monde rationnel, censées être représentées par les deux figures fantasmatiques, ne sont en réalité que deux êtres insignifiants comparés aux dirigeants impérialistes et capitalistes qui détruisent le monde, selon la perspective de l'auteur.

La critique politique n'est pas tant ce qui anime les auteurs contemporains à pratiquer la littérature fantastique que l'horizon créatif que cela apporte. La nouvelle « Mordic », qui reprend la figure du vampire, offre à son auteur Hugo Revollo la possibilité de diverger radicalement des romans sociaux et indigénistes de l'époque. Enfin, en créant le personnage d'Odi dans « ¿Será éste el momento para quemar a quien tanto temo? », ectoplasme semi-maléfique, Urrelo laisse au lecteur le soin de décider s'il s'agit d'une émanation de la conscience du personnage juvénile et donc une hallucination aux tenants psychologiques et cognitifs ou un véritable fantôme doué de parole venu provoquer la mort d'un ancien bourreau de guerre. Cette incertitude, propre au fantastique, éclaire sans jugement un pan de l'histoire nationale que la rhétorique officielle s'est bien gardée d'afficher.

1.4. La pratique de l'humour

L'humour, le sarcasme ou la dérision sont des procédés relevant de la psychosociologie qui servent dans une certaine mesure à se soustraire à la douleur, un traumatisme ou une réalité. Le mot d'esprit peut permettre à un individu d'éloigner ou de palier une souffrance. Dans une littérature de guerre, publiée immédiatement après l'évènement, l'humour pourrait s'avérer être un dispositif précieux pour dire et montrer autrement le drame collectif. Néanmoins, les romans et les formes brèves du Chaco, immédiats et contemporains, ne se sont pas majoritairement emparés de cette forme discursive. Seul Augusto Céspedes pratique dans quelques-unes de ses nouvelles ce petit pas de côté satirique, parfois pathétique, qui détonne avec les autres œuvres empreintes de misérabilisme et de dramatisme. Il existe également le roman *Rodolfo el descreído*, l'ovni littéraire de la période, qui constitue en soi un véritable roman décalé et burlesque, sur lequel nous reviendrons.

³⁸ *Ibid.*, p. 218.

Parmi toutes les nuances du domaine de l'humour, Céspedes cultive tout particulièrement l'ironie et le sarcasme. Les nouvelles les plus marquée par l'humour sont « Las ratas », « Opiniones de dos descabezados » et dans une moindre mesure « La paraguaya ». Dans les deux premiers récits, très critiques envers les organes de pouvoir et les entreprises internationales, l'ironie semble servir sa démonstration politique et idéologique. Elle lui permet, comme la fiction en tant que telle, d'articuler un discours dénonciateur mais toujours indirectement dirigé. En effet, nous pouvons dire que « La dérision ritualise la contestation en usant d'une violence symbolique qui reste verbale et qui jugule donc, en partie, les risques de remise en cause plus violente des pouvoirs³⁹. »

Dans « Las ratas », le portrait pathétique de Niqui sur lequel nous sommes déjà revenus, consiste en lui-même un tour de force humoristique, à commencer par son prénom qui suscite un sentiment comique en diminuant sa personne. Le sarcasme ne lasse pas le narrateur au moment de décrire « el ameno espectáculo de un reclutamiento forzoso en la persona de un joven distinguido⁴⁰ ». Son embonpoint, qui, selon Niqui « proviene del corazón⁴¹ », fait railler les vétérans qui l'arrêtent et qui lui font savoir que justement « el clima del Chaco es muy tónico para las cardiopatías y para conservar la línea, los balazos⁴² ». Cette « Interacción de la ironía, que puede llegar a la sátira y el sentimiento de lo absurdo⁴³ » n'apparaît pas seulement dans le portrait et la descriptions des activités de Niqui mais également dans ses propos et ses considérations sur la guerre et la politique : « el gobierno argentino se tomó la humanitaria misión que comiesen los soldados bolivianos, para ponerlos así en igualdad de condiciones con los soldados paraguayos que comían poco y pertenecían a un país más chico⁴⁴ ». Pétris de mépris envers le prolétariat et la population indigène, Niqui exprime un point de vue sur la guerre, détaché de tout sentiment libertaire et empathique. Son personnage symbolise les oligarques et les capitalistes qui se font de l'argent sur le dos des mobilisés et condense les défauts dont le nouveau sujet national idéalisé par la littérature doit se voir dépourvu. Ce sarcasme est réitéré dans le portrait du président. En effet, Céspedes se moque du désintérêt accordé aux citoyens par les hauts fonctionnaires à travers les intitulés des panneaux accrochés sur les portes des bureaux : « No hay audiencia ni para Dios », « Sea breve » ou encore « El Ministro solo recibe de 2 y 25 a 2 y 45 los viernes⁴⁵ ». La dérision et le ridicule apportent une tonalité qui diffère des accusations directes et donnent un second souffle à l'argumentaire idéologique qui transparaît tout au long de

³⁹ MERCIER Arnaud, « Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs. », *Hermés, La Revue*, CNRS Editions, 2001/I (n°29), p. 114.

⁴⁰ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 169.

⁴¹ *Ibid.*, p. 171.

⁴² *Ibid.*, p. 171.

⁴³ BURGOS Fernando, *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*, Madrid : Castalia, 1997, p. 336.

⁴⁴ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 177.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 179.

l'œuvre. C'est par exemple le cas dans la nouvelle « La paraguayaya » du même auteur, pourtant largement assombrie par la mort du personnage. De ce fait « La aparente circularidad del relato es engañoso, es decir, si bien hay un retorno a la situación inicial, la etapa final no es una mera repetición sino que se halla modificada por un ingrediente nuevo : la ironía⁴⁶ ». Enfin, nous retrouvons ce trait d'esprit relatif aux personnages politiques qui fait la marque de l'auteur dans sa dernière nouvelle. Dans « Opiniones de dos descabezados » le fantôme ne veut pas imposer au narrateur le spectacle de son visage mais ce dernier explique qu'il a déjà vu pire : « ¿Es usted tan feo que podría asustar a un soldado que ha visto de frente a hombres como los coroneles Ortiz y Mostajo y el doctor Tejada Sorzana⁴⁷? » Là encore, ce décalage entre la situation sordide et l'humour qui s'en dégage donne de la consistance au récit, fait plaisir au lecteur et allège le propos sans jamais perdre de vue la démonstration littéraire et politique de l'auteur.

Sans revenir dans le détail sur les citations déjà mentionnées dans le traitement de l'épopée pathétique où les auteurs jouent sur le ridicule pour constituer des portraits faussement héroïques, mentionnons simplement les procédés comiques qui font écho à ceux de Céspedes dans les œuvres immédiates. C'est le cas de l'épisode de baptême de feu d'Andrés dans *Horizontes incendiados* qui réussit un faux exploit militaire alors qu'il reste avec ses hommes dans une cahute à boire et à s'amuser avec des prostituées. Plus loin dans le roman, la parodie et le ridicule servent à décrédibiliser le personnage paraguayen et donne de la matière à la dimension didactique du roman. Comme Niqui dans « Las ratas », c'est un embusqué qui subit les foudres de l'auteur dans *Aluvión de fuego*. C'est la double peine pour Maidana, le secrétaire poète, embusqué et alter ego raté de Cerruto. Son portrait parodique⁴⁸ et sa personnalité condescendante, ajouté à sa responsabilité dans l'ajout de Mauricio dans la liste officielle des déserteurs, font de lui l'incarnation des privilégiés, responsables des iniquités de la société bolivienne.

Pour finir, bien que l'humour ne soit qu'un recours ponctuel des œuvres citées, le roman à contre-courant *Rodolfo el descreído* constitue en lui-même une expérience littéraire humoristique. Entre dandysme, désinvolture et sarcasme, l'œuvre traite d'une époque tumultueuse avec décalage. Bien que la guerre ne soit qu'un court épisode de l'existence du personnage qui est donné à voir, sa sensibilité fait que le roman soit « un paso inevitable para visitar este punto de inflexión que fue la Guerra del Chaco⁴⁹ ». Hormis l'humour, une critique globale de l'ingérence et une immersion dans la bourgeoisie bolivienne, qui rappelle le début de *Aluvión de fuego*, peu de choix narratifs ne sont

⁴⁶ PRADA OROPEZA Renato, *La literatura política de Augusto Céspedes*, Texto crítico Año V, no. 12 (enero-marzo 1979), p. 184.

⁴⁷ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 218.

⁴⁸ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁹ VILLAZÓN David, *op. cit.*, p. 16.

comparables à ceux des autres œuvres du corpus. Comme le mentionne le prologue de l'édition plus récente : « En Rodolfo, sentimos el balbuceo antiheroico y somos testigos del desencanto, el hastío, el flirteo banal y la agonía de clases acomodadas (y no tanto) ligadas al poder⁵⁰. » La différence primordiale relevée par Oswaldo Arana dans sa thèse se situe dans la motivation première, dans le choix de s'engager du protagoniste⁵¹. En effet, celui-ci voit dans la guerre un moyen d'échapper à l'ennui, de régler ou d'éloigner ses problèmes personnels pour cet individu déçu de sa vie. Rappelons pourtant que le roman est publié en 1939 et que l'auteur est un acteur direct du conflit. Le récit fait le choix de la légèreté et de la désillusion sans drame. Il sort des schémas traditionnels de mises en scène de l'époque en misant quasiment intégralement sur les dialogues : « la guerra es narrada como una serie de hechos fortuitos, accidentales y fragmentarios, a diferencia de otra narrativa del Chaco, evita conectar la guerra con la vida pública o con un proceso histórico posterior⁵² ». Il mise sur un ton dérisoire, intimiste mais sans pudeur et toujours avec de la sincérité et du naturel. Néanmoins, une phrase au détour du récit nous laisse voir que Rodolfo, et à travers lui l'auteur, ne sont pas pour autant déconnectés de la réalité du front et des enjeux politiques :

esa guerra en la que nos habían metido siete personas, sin pensar antes la enorme carga que significaría ella para el mañana del país, podía ser el epílogo nada gracioso de nuestras existencias; había que divertirse locamente, agotar dinero, salud, gustar la emoción vertiginosa de placeres, alegrías, emociones, inquietudes. ¿Quién podría asegurarnos que volveríamos de ese infierno del Chaco? ¿Acaso no veíamos ya llegar los despojos de la guerra? ¿Hombres con el brazo, la pierna, el estómago hechos polvo? ¿Enfermos de paludismo, esqueléticos, disentéricos que semejaban espectros, anémicos, candidatos seguros de la tuberculosis? Maldita sea. Aquello que ponía pensativo a cualquiera, a cualquiera que no viese en la guerra un negocio ... o una finalidad política⁵³.

Blâmer le gouvernement persiste à être, comme dans les autres œuvres, un sentiment toujours présent en arrière-plan :

La guerra es el epílogo de la política putrefacta de nuestros anteriores gobernantes, y de las ambiciones, más putrefactas aun, que tienen los capitalistas por nuestro petróleo. En revoluciones y golpes de Estado, en hacer ídolos de barro y deshacerlos, nos hemos pasado 120 años de vida⁵⁴.

Mais l'enjeu narratif principal de Villazón reste dans le décalage systématique grâce à l'humour. Au lieu de laisser le narrateur prendre en charge la critique passive et caricaturale de la façon dont est menée la guerre et sa réelle utilité dans l'échiquier géopolitique régionale, l'auteur choisit donc des formes originales, tant dans la forme que dans le fond. Il défait la linéarité du récit en optant régulièrement pour des formes graphiques originales. C'est le cas de certaines listes d'éléments ou de réflexions par exemple lorsque Rodolfo exprime sa colère en treize fois en laissant bien claire et de

⁵⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁵¹ ARANA Oswaldo, *La novela de la Guerra del Chaco: Bolivia y Paraguay*, p. 73.

⁵² VILLAZÓN David, *op. cit.*, p. 15.

⁵³ VILLAZÓN David, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 148.

façon ultra synthétique ce qu'il pense de la guerre : « El Chaco no valía un real. [...] Bolivia era, había sido y continuará siendo la víctima de la incompreensión en América. Se hacía en el Chaco más politiquería que guerra⁵⁵. » Parfois des personnages anonymes sont définis par des numéros dans le dialogue⁵⁶, ce qui donne une impression de capharnaüm diégétique pour le lecteur. Rodolfo s'amuse du vide et de la superficialité de la rhétorique officielle en ajoutant neuf fois « etc. » à sa phrase⁵⁷. La satire passe également par une vision fragmentaire et hallucinée de l'évènement historique. C'est-à-dire que le personnage s'arrête sur des sensations, des bruits plutôt que sur de longues descriptions visuelles courantes dans les récits de guerre : « Salimos de Tarija una mañana en que el sol era como un espléndido banquero mecenas new-yorquino⁵⁸. » L'on remarque l'écart thématique entre la réalité de soldat et la teneur de la métaphore. L'auteur s'amuse autant avec les jeux de mots qu'avec une forme épurée de langage mais conserve coûte que coûte un registre proche de l'absurde. Par exemple, les bruits des explosions sont reproduits phonétiquement par Rodolfo⁵⁹. Les personnages intradiégétiques et extradiégétiques se mêlent, tout comme les niveaux narratifs et les dialogues anonymes s'enchaînent sans verbes introducteurs. Enfin, la mise en abyme et la dérision démontrent là aussi le sens de l'autocritique de l'auteur. En effet, en parlant de la période post-guerre, Rodolfo et ses amis évoquent la production littéraire : « Habrán palabras, muchas palabras, es un vicio altoperuano. Un resabio criollo de nuestra educación. Habrá literatura, bonitas frases, pero ya sabes, con palabras solo se forjan fantasías⁶⁰. » L'on peut y lire une référence à son propre roman publié en 1939 qu'il met dans le même panier que les autres œuvres boliviennes. Il s'agirait de se demander si c'est simplement un symptôme de son humour métatextuel ou si son ambition littéraire ne servait qu'un dessein purement esthétique.

1.5. Des personnages en crise

Au-delà des thématiques historiques et d'une approche critique, la littérature immédiate et contemporaine partagent d'autres considérations. Elles se font également écho dans l'élaboration d'un système actanciel qui se questionne, qui évolue et qui parfois change d'identité. L'effet des personnages sur le lecteur fait partie des fondements de la lecture romanesque⁶¹ et leur personnalité n'est donc jamais due au hasard. Pourtant, les théoriciens ont largement démontré que le lecteur a aussi une grande responsabilité sur la réception à travers l'interprétation, la sensibilité et ses

⁵⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 178.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 151.

⁶¹ JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1998, p. 109.

représentations : « L'image des personnages est donc un mixte entre les données objectives du texte et l'apport subjectif du lecteur⁶² ». Cette évolution des personnages à la suite ou au cours d'un processus initiatique constitue l'un des éléments principaux du corpus. L'onomastique, fort indicateur d'individualité, reflète cette mue : « le nom propre s'affirme comme un support privilégié de l'effet-personne⁶³ ». Rappelons que Francisco Lanchicu devient Apascayu avec un fort accent indigène dans *Sujnapura* pendant la guerre, le leader anthropophage prend le surnom de Papá pendant Boquerón, dans *Hablar con los perros* et Mauricio Santacruz se transforme en Laurencio Peña dans *Aluvión de fuego* au moment de désertir l'armée. Ce changement n'est pas accessoire et symbolise une transformation profonde, ou du moins la volonté de changer, chez ces protagonistes, de marqueurs identitaires et de se défaire de leurs assignations ethniques, sociales et économiques décidées par la naissance et la société traditionnelle. La guerre semble donc être un catalyseur de changement et de rénovation profonde chez ces personnages. Mais l'onomastique n'est pas le seul symptôme des crises qui les traversent. Nombre d'entre eux semblent mués par une motivation de changement, soit dès le début du récit, soit au contact d'un élément extérieur. Pour certains, le processus prend la forme d'une catapse. Le cas de *Aluvión de fuego* où Mauricio⁶⁴ se défait du marqueur de son origine bourgeoise et de son identité antérieure en changeant de nom, en s'émancipant du singulier et en s'enfonçant dans la mine, est le plus évocateur : « repaso de nuevo aquel instante de crisis espiritual que dio muerte a Mauricio Santacruz y originó el nacimiento de Laurencio Peña que era recién ahora⁶⁵. » Dans « El Pozo » aussi les sapeurs du protagoniste s'enfoncent dans les entrailles de la terre et reviennent bouleversés. Ce sentiment se vérifie aussi chez Pampino dans « Humo de petróleo » qui part seul se perdre avec son camion-citerne à travers la jungle chaqueñenne. Dans *La Laguna H-3*, c'est la rencontre avec un toborochi qui provoque la métamorphose de Contreras et sa quête d'une humanité nouvelle. Dans *Hablar con los perros*, dès le début du roman, Alicia part à la recherche de l'individu cité dans le journal de guerre de son grand-père. Enfin, bien que la deuxième partie du roman *Ahora que es entonces* nous intéresse moins pour des raisons thématiques et temporelles, le protagoniste Fernando Echeverría Beltrán part à la recherche de l'histoire de Presbitaria après avoir lu les notes de son grand-père, *Los papeles del Chaco*. Derrière la guerre du Chaco se cache donc souvent l'histoire d'une quête et d'une évolution identitaire, ce qui témoigne de la volonté des auteurs

⁶² *Ibid.*, p. 52.

⁶³ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁴ Peut-être est-ce malvenu, mais nous pouvons voir dans le personnage de Mauricio Santacruz, assassiné par la police militaire en représailles d'une grève des mineurs alors qu'il représente une forme de lutte sociale et ouvrière, une triste figure prémonitoire pour l'assassinat de l'écrivain presque homonyme, Marcelo Quiroga Santa Cruz en 1980 alors qu'il défend la Centrale Ouvrière Bolivienne, et née deux ans avant la publication du livre *Aluvión de fuego*.

Malheureusement, la réalité dépassera toujours la fiction et nous démontre ainsi que 50 ans après, les droits fondamentaux du travail étaient toujours aussi fragiles et méprisés.

⁶⁵ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 211.

de voir dans le conflit un catalyseur des modifications sociétales qui surviendront petit à petit après la crise.

La trajectoire des personnages obéit-elle à un schéma idéologique préétabli par l'auteur ou par les exigences littéraires ? Les écrivains semblent lutter difficilement contre le déterminisme, souvent un passage obligé du réalisme social. Dans *Sujnapura*, où la démonstration est la plus marquée, les personnages hétérodiégétiques luttent jusqu'au bout contre le déterminisme. L'Indien dépasse sa condition de victime et le mauvais garçon finit par avoir des convictions politiques admirables au prisme de l'auteur. L'on remarque donc une apparente perméabilité entre les différentes couches socio-raciales, tout comme dans *Aluvi3n de fuego*. Pourtant, tout comme la plupart des récits présentent des groupes sociaux organisés pyramidale­ment (patron → majordome → *curacas* → Indiens), les personnages forment des archétypes. Ils sont déterminés par leur ethnie, leur condition sociale (l'étudiant, l'ouvrier), leur appartenance à l'administration métisse ou religieuse. La « chola » constitue l'exemple andin le plus représentatif, en effet, elle « désigne la couche sociale intermédiaire des femmes vêtues de la pollera. Le caractère péjoratif de la désignation est atténué par l'emploi du diminutif « cholita »⁶⁶ ». Celle-ci, couplée à la condition féminine, ne sort guère du carcan inhérent à son genre dans le corpus.

La plupart des œuvres échouent dans leur tentative de dépasser les truismes ethniques dans la description des personnages indigènes, souvent secondaires. En effet, l'Indien n'existe que très peu dans sa singularité, c'est-à-dire que les auteurs utilisent la manne des soldats comme une seule masse, une seule communauté. Ils assument la conscience d'une expérience collective et d'une occupation de l'individu par l'entité anonyme de la guerre⁶⁷. La collectivisation et le personnage pluriel sont donc des procédés littéraires récurrents dans le corpus, qu'il s'agisse du soldat ou de l'Indien en tant que tel même s'ils tentent de les définir avec plus de précisions :

Se aíslan grupos que representan variados aspectos del hombre, o tipos simb3licos de la colectividad, alternando así el personaje individual y la masa, pero unimismados por las circunstancias históricas y por el medio ambiente en que actúan, y se observa sobre todo, su actitud ante los valores básicos de la existencia humana, ahora mortalmente amenazada⁶⁸.

L'Indien, nous l'avons dit, reste néanmoins toujours caractérisé selon les autres. Et quand des tentatives d'individualisation sont fournies, elles manquent cruellement de nuances comme dans *Esclavos y vencidos*, *Surumi* ou *Mariano Choque Huanca* qui sont des romans qui s'intéressent à l'après-guerre. Cette idée d'union dans un futur commun se remarque dans le passage régulier du

⁶⁶ LAVAUD Jean-Pierre, *La catégorisation ethnique en Bolivie : labellisation officielle et sentiment d'appartenance*, Harmattan, 2007, p. 108.

⁶⁷ SÁNCHEZ-PARGA José, *La Tierra ocupada: estudio sobre la novelística de Jesús Lara*, p. 18.

⁶⁸ ARANA Oswaldo, « El Hombre en la Novela de la Guerra del Chaco », p. 349.

singulier au pluriel au moment de parler ou de faire parler ces personnages. Par exemple, à la fin de « Ricardo Ortega » que le narrateur prend en charge à la première personne du singulier, après avoir survécu à l'attaque, il passe à la première personne du pluriel : « nosotros si aun vivimos » ou « Ahora empieza para nosotros el calvario de los hospitales⁶⁹. » Il semble lui être imputé par l'auteur la responsabilité de porter la voix de tous les soldats. Ce procédé pronominal revient régulièrement dans les nouvelles immédiates. À l'inverse, les récits contemporains sont plus propices à l'individualisation et les études psychologiques plus marquées bien que de toute façon la question indigène ne soit plus centrale.

La fin de l'indigénisme traditionnel trouve racine dans un personnage indigène différent de celui des années précédentes. Après la figure stoïque et impassible de l'aymara associé à sa terre et à sa montagne, l'environnement urbain engendre la figure de l' « urbandino ». L'arrivée des indigènes dans les centres urbains est conjoncturelle. Des raisons sociales, économiques, environnementales et législatives les conduisent à se déplacer. Le décret de 1945 qui abroge les limitations de libre circulation des Indiens dans La Paz n'est pas étranger à cette exode⁷⁰. Le terme « urbandino » apparaît dans le recueil de Willy Camacho, *El misterio del estido*, en 2009. La fusion de l'aymara et du travailleur, « el aparapita », symbole du dénuement d'un Indien qui s'est urbanisé⁷¹, tient le rôle du protagoniste dans *Felipe Delgado* de Jaime Saenz. Il symbolise également les changements de la société bolivienne dans la deuxième moitié du XX^e siècle⁷². Sans lien direct avec la guerre, l'on peut voir chez ce personnage l'une des conséquences des bouleversements sociaux et idéologiques du conflit

la experiencia espiritual de F. D. es inseparable de la historia, es decir, junto a la dimensión temporal de signo cualitativo opera un nivel circunstancial histórico. La acción se sitúa en los tres años que precedieron al conflicto del Chaco (1932-1935). F. D. nace en 1903 y desaparece en 1932⁷³.

Ainsi, il participe à conclure la période des représentations indigénistes traditionnelles bien souvent associées à l'environnement rural et à la hiérarchisation des pouvoirs dans les grandes propriétés agricoles.

Un autre personnage récurrent dans certaines œuvres interroge depuis une autre perspective la question de la guerre. C'est la figure du grand-père ancien combattant qui surgit avec force dans le panorama littéraire ultracontemporain bien qu'il ne soit qu'un personnage en arrière-plan, sa présence

⁶⁹ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 110.

⁷⁰ BORRAS Gérard, « La guerre du Chaco et la chanson populaire en Bolivie », in NICOLAS Richard, *Les guerres du Paraguay aux XIX^e et XX^e siècles : actes du colloque international le Paraguay à l'ombre de ses guerres, acteurs, pouvoirs et représentations*, Paris, CoLibris éditions, 2007.

⁷¹ COPELLO Fernando (dir.), DELGADO-RICHET Aurora (dir.), *Le portrait : Champ d'expérimentation*, Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 289.

⁷² ANTEZANA JUÁREZ Luis H., *Literatura boliviana: límites y alcances*, p. 132.

⁷³ ORTEGA José, *Narrativa boliviana del siglo XX*, Los Amigos del Libro, 1984, p. 16.

témoigne d'une véritable résurgence de la quête de la mémoire nationale. Celle-ci s'opérant donc à travers ce personnage âgé, ses souvenirs, sa lucidité chancelante et ses objets fétiches, qu'il soit vivant ou mort dans la fiction. L'âge moyen des auteurs des années 2000 et l'immense mobilisation les conduisent à avoir directement connu dans leur famille un vétéran, qu'il soit leur grand-père, un oncle ou un proche. Le grand-père représente donc le passé figé, une forme d'image suspendue d'un temps révolu mais également la transmission et le dialogue qui ne peut évidemment encore exister rationnellement dans le corpus immédiat. Dans la deuxième partie de *Ahora que es entonces* de Gonzalo Lema, le carnet du grand-père constitue la source principale de motivation et de changement pour le protagoniste. *Los Papeles del Chaco* témoigne de la recherche de Natalio par le grand-père Luis Beltran pendant la guerre. À la mort de Luis, son petit-fils récupère les notes :

De vuelta a los papeles del abuelo, al traspasar, a los deseos de conversar con alguien sobre su escritura. El cuento y la novela. Los apuntes en papeles marginales. Una visión sentimental, personal de la guerra del Chaco. Una experiencia. Un amor. El dolor de la ausencia⁷⁴.

Fernando part à son tour : « Me esperaba el Chaco, la poza de Entre Ríos. Tal vez me esperaba mi propia Presbiteria Silva. » De façon cyclique, le Chaco traverse les générations d'une famille. Dans *Hablar con los perros*, le manuscrit de Valentín Soriano⁷⁵, le grand-père d'Alicia, initie la quête de cette dernière. Sa figure semi-paternelle, aimée et détestée à la fois, guidera la protagoniste jusqu'à sa rencontre avec leur gourou anthropophage. Il sera donc le lien entre le passé et l'avenir de leur communauté, créée dans le Chaco pendant la guerre. Dans la très courte nouvelle « Fiestas Patrias », le lecteur ne peut identifier s'il s'agit d'un grand-père, mais la figure du vieil homme qui se souvient et qui culpabilise d'être traité comme un héros à l'heure des commémorations. Ce n'est pas la transmission familiale ici qui est interrogée mais plutôt la nature de l'héritage mémoriel qui est diffusé et retenu par les instances officielles.

Dans un registre néo fantastique complètement différent qui questionne la colonialité, la porosité des frontières entre le réel et l'imaginaire et le dédoublement de personnalité, mentionnons rapidement le cas de « ¿Será éste el momento para quemar a quien tanto temo? ». Figure paternelle initialement respectée et appréciée par le protagoniste, à la lecture de son journal et donc l'immersion dans son intimité, le grand-père se transforme petit à petit en un criminel de guerre et un barbare aux yeux de son petit-fils. C'est donc d'abord l'enjeu de la transmission d'un secret familial qui dépasse ensuite sa nature intime. Pour finir, ce personnage symbolise une porte d'entrée à un récit historique alternatif et moins consensuel.

⁷⁴ LEMA Gonzalo, *Ahora que es entonces*, p. 189.

⁷⁵ URRELO Wilmer, *op. cit.*, p. 19.

Enfin, dans le corpus secondaire contemporain, nous pouvons mentionner deux personnages qui démontrent là aussi la transversalité de cette figure mémorielle. Dans *Río fugitivo* de Edmundo Paz Soldán, le jeune protagoniste raconte le rituel dominical dans la maison du grand-père ornée de souvenirs et d'objets de la guerre. Il décrit à quel point il pourrait expliquer lui-même les anecdotes de guerre tellement les mêmes histoires sont racontées inlassablement par son grand-père. Ce personnage, qui porte la cicatrice du temps dans sa chair et dans ses souvenirs, décide un jour de lui faire le don d'un revolver : « Era de un coronel paraguayo muerto en el campo de batalla. Nunca lo usé, pero supongo que funciona. No te lo doy para que lo uses. Solo para que te acuerdes de tu abuelo. No se lo digas a tu mamá, ¿bueno⁷⁶? » L'on remarque ici le caractère secret et intime de l'échange entre le grand-père et son petit-fils qui démontre la relation particulière et plus privilégiée que les autres entre ces générations. La dimension mémorielle, qu'elle soit humaine ou historique, transparait également dans les recommandations qu'il lui fait. Pour terminer, une nouvelle récente de Liliana Colanzi, qui porte le titre significatif de « Chaco », place dans l'incipit du récit la figure mystérieuse d'un grand-père violoniste pendant la guerre. Bien qu'il s'agisse plutôt du destin brutal et meurtrier de son petit-fils, ce dernier prend à sa charge les réminiscences historiques des traumas et secrets familiaux qui ont eu lieu dans la région du Chaco.

1.6. La fonction des personnages historiques

Les personnages historiques sont quasiment systématiquement cités dans les récits immédiats alors que certains récits contemporains prennent le parti du tout fictionnel. Nous faisons référence ici aux véritables protagonistes de la guerre du Chaco, qu'il s'agisse des capitaines célèbres et des généraux mais également des politiques présents dans le panorama des manœuvres et des négociations. Dans le pacte de lecture, ces personnages ayant existé sont une garantie de l'historicité du récit et un laissez-passer pour la fiction. C'est-à-dire qu'ils sont des figures de compensation face à l'invention et des tributaires de la vraisemblance du roman réaliste. Mais ce ne sont pas des acteurs dans la narration et dans la diégèse : « Tout se passe comme si, dans le roman historique, le roman ne pouvait éviter de tirer la couverture à soi ; à la limite, l'Histoire n'est qu'un « effet de réel » servant d'alibi à une fiction qui ne lésine pas sur les ingrédients romanesques⁷⁷ ». Dans les romans historiques traditionnels, ce qui est partiellement le cas du corpus immédiat, le premier plan est réservé au protagoniste fictif et porte-parole de l'auteur, le second à l'acteur de l'histoire⁷⁸. Néanmoins, c'est loin d'être une généralité dans les nouvelles qui font parfois le choix, en raison de la forme brève,

⁷⁶ PAZ SOLDÁN Edmundo, *Río fugitivo*, Barcelona: Libros del Asteroide, 2008, p. 137.

⁷⁷ ZONZA Christian, « Le roman historique : un « art de l'éloignement » ? », p. 115.

⁷⁸ CICHOCKA Marta, *op. cit.*, p. 298.

d'évacuer les coordonnées spatiotemporelles et historiques précises pour maximiser le caractère fictionnel comme certains récits de Céspedes, de Pacheco Bellot et la plupart de ceux de Leytón. Dans *Aluvión de fuego*, *La Laguna H-3* et *Sujnapura*, les écrivains prennent également le parti de laisser de côté ces figures de légitimité. Ils prennent d'ailleurs quelques spécificités propres aux récits contemporains, comme *Hablar con los perros* ou « Llegan cuerpos, Matasanos » qui ont tendance à abolir la distance épique et à donner une place aux vaincus et aux marginalisés.

Concernant les œuvres qui exploitent ou investissent les personnalités historiques dans l'arrière-plan narratif, nous reprenons leur classification selon André Peyronie⁷⁹ :

- Historiques-mentionnés : ces personnages ne peuvent être impliqués car ils trop lointains être mentionnés.

- Historiques-rattachés : ils ne pratiquent pas d'intervention directe mais leur lien avec le récit est fort et ils jouent un rôle certain.

- Historiques-actants : ce sont de vrais personnages qui sont aussi acteurs de l'histoire romanesque.

Quel que soit leur degré d'implication dans la narration, sur lequel nous reviendrons, ces personnages historiques participent de la démonstration idéologique des auteurs. Ce sont les cibles directes de leurs critiques. Deux d'entre eux sont particulièrement visés en Bolivie, Kundt et Salamanca. Parfois, le commandant en chef des Armées paraguayennes, Estigarribia, se voit aussi critiqué. Les satires politico-sociales de Céspedes ont tendance à se moquer du militaire. Dans « La coronela », l'auteur reproduit grossièrement son accent allemand et ajoute une note de bas de page explicative : « Hablando en serio, hay que reconocer la terrible incompetencia del General Hans Kundt en la materia. Dirigió la guerra con torpeza digna de un Guillermo II, sin composición estratégica del lugar, sin control y sin inventiva⁸⁰. » Il assume ainsi le ton moqueur de la fiction, par opposition à la teneur informative de la note. C'est l'opposé du portrait de Germán Busch que l'on retrouve par exemple dans *Los muertos más puros* : « el héroe sin igual y futuro dictador de Bolivia⁸¹. » Cette antithèse représente bien l'opinion complexe et ambivalente que les Boliviens ont de cet homme.

Kundt n'est pas toujours critiqué, son appréciation des soldats indigènes lui valent une part belle dans certains récits. « Fortín Saavedra » décrit pendant un long moment la rencontre entre le protagoniste et Kundt, qui est ici un personnage historique-actant : « Des héros moyens, hommes quelconques mais représentatifs, sont pris dans une époque de crise où se heurtent deux cultures ou

⁷⁹ CICHOCKA Marta, *op. cit.*, p. 293.

⁸⁰ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 87.

⁸¹ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 48.

deux partis et se mêlent aux grands personnages et événements, exprimant la façon dont une société vit son histoire⁸² ». Sans réelle aspiration héroïque, les personnages assistent aux discours de Kundt qui insulte des employés de bureau qui sortent d'un commerce dans une ville située non loin du front : « jamás han comandado en combate y no han oído ni un disparo paraguayo. Nunca harán otra cosa. Ustedes son unos ignorantes inútiles e incapaces⁸³. » Il continue plus loin de critiquer les embusqués. À l'inverse, il fait plusieurs fois l'éloge des Indiens, anecdote célèbre également reprise dans *Los muertos mas puros*⁸⁴.

Quant au président Salamanca, qui est au cœur des critiques dans « Opiniones de dos descabezados », il est rendu responsable de l'ingérence de la guerre. Sa méconnaissance du Chaco le définit : « El Presidente Salamanca, con la sencillez que le distingue, ha recorrido ese camino en un mapa de bolsillo, con su índice de momia⁸⁵. » Lema reprend l'expression phare du début de la guerre : « ¿Acaso no jodió treinta años con la cantaleta de “pisar fuerte en el Chaco”? [...] ¿Acaso no fue presidente para ir a la guerra? Después no quiso ni siquiera determinar el objetivo... Creía que los milicos eran burros⁸⁶... » *Los muertos más puros*, qui donne un large espace narratif aux personnages historiques, décrit également l'épisode du « Corralito de Villamontes » en ridiculisant les hommes politiques⁸⁷. Ici, Salamanca n'a pas véritablement la parole et reste un personnage historiquement mentionné bien que l'auteur lui accorde un minimum d'espace dans le récit. En effet, dans une scène, Salamanca affirme ne pas vouloir obliger par la force les Indiens à s'enrôler alors que la réalité est bien différente. L'auteur se joue donc ici de son hypocrisie⁸⁸. Dans les œuvres de Gonzalo Lema, ce dernier fait très fréquemment référence aux personnages historiques, surtout dans *Los muertos más puros* où la fiction côtoie les souvenirs des batailles. Parfois, même « les agents historiques réels ont la mainmise sur les faits avérés et il ne reste aux personnages inventés que des épisodes inventés⁸⁹. » La place qu'il leur incombe semble parfois minime en comparaison avec celle des personnages historiques comme dans *Los muertos más puros* ou « Laguna Pitiantuta ». Les critiques et les moqueries envers ces personnalités traversent tout le corpus, comme un refrain. Peu de récits en sont exempts, les exemples ont tendance à se répéter et à se ressembler. Dans *Los pozos del lobo*⁹⁰, Salamanca et les dirigeants militaires sont également la cible des critiques de l'écrivaine. Tout comme

⁸² CICHOCKA Marta, *op. cit.*, p. 292.

⁸³ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 129.

⁸⁴ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros* p. 79.

⁸⁵ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁶ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 83.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁹ ZONZA Christian, « Le roman historique : un « art de l'éloignement » ? », p. 115.

⁹⁰ DÁVALOS ARZE Gladys, *op. cit.*, p. 130.

Toro et Quintanilla dans « La cruz » : « Toro es un pelotudo de marca mayor, lo mismo que Quintanilla⁹¹. » et dans *Los muertos más puros* : « ¡Estaba más loco que una cabra de monte⁹²! »

Ces récits réalistes qui s'adosent sur le principe de vraisemblance utilisent les personnages historiques comme une garantie du respect de l'évènement mais semblent pourtant projeter sur eux des intentions précises. Les personnages fictifs qui les critiquent apparaissent donc comme des incarnations des idées de l'auteur et de ses opinions. Compte tenu de la multitude de références et la quantité de critiques directes, nous pouvons confirmer qu'ils sont l'un des supports de leur démonstration et corroborent ainsi la théorie du roman à thèse de Susan Rubin Suleiman à propos du roman comme catégorie de l'exemplum⁹³. La posture et l'objectif de l'usage des personnages historiques des auteurs immédiats et ceux de Lema divergent. En effet, ce dernier les mentionne régulièrement dans un but informatif dans le cas des descriptions de batailles, c'est-à-dire que l'effet de réel sert à faire connaître le rôle et la personnalité des agents historiques. Dans le cas de la « Laguna Pitiantuta », sa volonté n'est ni plus ni moins de rendre hommage à Moscoso, un héros de guerre, lucide et compétent, selon sa perspective. En revanche, dans les récits immédiats, en plus de leur apporter une garantie de la véracité de la fiction historique, la présence plus ou moins lointaine de ces personnages, contribue à donner de l'épaisseur à la critique adressée aux responsables de la guerre. Cela confirme également un élément de leur démonstration, il s'agit de leur désir de suppléer à l'absence d'une appréciation historique qu'ils estiment objective et non guidée par la rhétorique institutionnelle.

⁹¹ CÁCERES ROMERO Adolfo, *op. cit.*, p. 62.

⁹² LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 73.

⁹³ BOUJU Emmanuel, *op. cit.*, p. 84.

2. Chapitre 2 : la fonction de l'écriture nationale

« *Ahora eres Patria, Chaco*⁹⁴. »

Après avoir tâché de décrire comment les auteurs employaient la fiction pour construire un discours critique sur la féodalité de la société bolivienne de l'avant-guerre et sur les conséquences dramatiques du conflit nous allons tenter de cerner avec plus de précisions le projet idéologique qu'ils revendiquent pour le sujet national qu'ils espèrent voir émerger des cendres du Chaco, sans jamais perdre de vue la limite fictionnelle.

2.1. Une fiction anamnésique

Les décisions politiques, sociales et économiques du Mouvement Nationaliste Révolutionnaire qui surgiront pendant la Révolution de 1952 ressemblent beaucoup aux revendications glissées dans les œuvres de notre corpus pour ne pas y percevoir les influences réciproques. Il s'agit en réalité des mêmes cercles socio-culturels. La question de la distribution des terres, les grandes nationalisations et les luttes ouvrières que Víctor Paz Estenssoro initiera, se retrouvent toujours en arrière-plan des récits. En effet, nous avons vu dans les fictions la présence des indigènes, des mineurs, des ouvriers et des étudiants syndicalistes. La trajectoire politique même des auteurs et leur implication dans la tourmente politique nous laissent supposer la fragilité de la frontière entre leur militantisme et leur métier d'écrivain. José Luis Gómez-Martínez rappelle l'importance de la génération du Chaco : « 1952 representa la culminación de un proceso, la conquista del poder por una nueva generación, la Generación del Chaco, tras quince años de lucha, de reformas, de madurez en un ideal⁹⁵ ». Ce terreau d'idées nourrit les récits qui proposent un lieu de mémoire différent, voire anamnésique. C'est-à-dire que sa fonction consiste à faire remonter les souvenirs de la guerre dans un but thérapeutique et critique. Néanmoins, les auteurs des fictions immédiates, à l'image de leur protagoniste, sont largement issus de classes socioéconomiques aisées (*Horizontes incendiados, Aluvión de fuego, La Laguna H-3, Sangre de mestizos...*) Il convient donc de ne pas omettre leur distance personnelle et le prisme de certaines représentations au moment d'interpréter les conceptions qu'ils avancent et d'être prudents dans la définition de leur posture. Il est en effet délicat de ne pas voir leur situation personnelle biaiser le récit, ni de croire qu'il leur est facile ou difficile d'affirmer qu'il faut réclamer plus de justice pour les Indiens quand ils n'ont eux-mêmes jamais souffert de racisme. Ils parviennent cependant à se défaire de certains schémas indigénistes que la littérature antérieure

⁹⁴ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁵ GÓMEZ-MARTÍNEZ José Luis, « La Generación del Chaco y la toma de conciencia de la realidad boliviana. », Cuadernos Americanos 8, 1988, 43-73.

reproduisait et à donner un espace artistique à des acteurs invisibilisés de la nation dans un contexte global comme celui de la guerre⁹⁶. Ils peinent tout de même à ne pas voir l'expérience de la guerre comme une condition à la lecture du réel : « Héritiers de la théorie romantique de la littérature, ces témoins romanciers ont la conviction que la liberté d'invention artistique doit relever la contrainte de l'expérience, et que c'est dans ce mouvement de relève que s'opère la transsubstantiation du réel en action⁹⁷ ». Cerruto ou Costa du Rels démontrent qu'un vrai travail d'écriture et d'imagination est possible sans participation directe et qu'une symbolique détachée des vicissitudes du réel peut parfois être plus riche.

En pointant du doigt des individus et des institutions jusque-là intouchables, la littérature immédiate conditionne les jalons, sans réellement les poser, d'une nouvelle *bolivianité* dans un pays encore pétri de son héritage colonial⁹⁸. Ainsi, nous pouvons voir dans ce mouvement littéraire et cette prise de conscience une double naissance. Celle d'une nation fragile, incrédule et tourmentée mais forte d'un sens du collectif et celle d'une littérature nationale, commune à tous les Boliviens. Cette double création nationale, catalysée par la guerre et les mouvements sociaux et politiques, donne quelques clefs de compréhension dans la lecture des événements du milieu du XX^e siècle. Bien que les revendications ne soient pas nouvelles en 1932, que la prise de conscience sur le plan identitaire surgisse également en réponse aux révoltes indiennes de l'Altiplano⁹⁹, et qu'elle initie un mouvement migratoire progressif¹⁰⁰, les soldats « Se fueron con una convicción, la de expulsar a los paraguayos del Chaco y volvieron con otra, la de cambiar el destino del país¹⁰¹. » En effet, la guerre révèle l'hétérogénéité du pays. Beaucoup de mobilisés découvrent la réalité géographique, ethnique et linguistique de leur pays pendant cette expérience sociale que représente la guerre du Chaco. En montrant le kaléidoscope ethnique à travers les différences de langues et de coutumes, les auteurs exhibent dans la littérature l'existence de plusieurs « Bolivies ». Ils tentent ainsi de participer à l'éveil collectif et à la prise de conscience de la nécessité d'un changement. Les graines des mobilisations futures sont encore plus perceptibles dans les œuvres un peu plus tardives qui situent une grande

⁹⁶ Nous faisons référence ici aux théories indigénistes du début du XX^e siècle: celle du pessimisme social d'Alcides Arguedas (dans son essai *Pueblo enfermo* et son roman *Raza de Bronce*) qui reproche à l'Indien d'être le principal frein à la modernité dans le pays, celle de Franz Tamayo (dans son essai *Creación de la pedagogía nacional*) qui le représente comme un être fragile et pour qui le salut du pays se trouverait dans l'Éducation européenne et enfin, celle géo-sociale de Jaime Mendoza pour qui le territoire est le pilier de la construction identitaire bolivienne.

⁹⁷ LACOSTE Charlotte, DETUE Frédéric, « Témoigner en littérature », Europe, n°1041-1042, janvier-février 2016, p. 9.

⁹⁸ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, Prologue de Carlos Mesa Gisbert, p. 14.

⁹⁹ BORRAS Gérard, « Mémoire collective et histoire officielle de la 'guerre du pétrole' : conflits et sensibilités dans la société bolivienne contemporaine », in CAPDEVILA Luc et LANGUE Frédérique, coords., *Entre mémoire collective et histoire officielle. L'histoire du temps présent en Amérique*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 2

¹⁰⁰ LAVAUD Jean-Pierre, *La catégorisation ethnique en Bolivie : labellisation officielle et sentiment d'appartenance*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 39

¹⁰¹ Enfoques, revue *Histoire*, Août 1999, p. 6.

partie de l'intrigue dans les années postérieures à la guerre. C'est le cas de *Cutimuncu* de Toro Ramallo qui s'interroge sur la véritable fonction de ce sacrifice collectif :

Algo parirá. Tanto dolor, tanta matanza, no puede ser inútil. Saldrá algo, que será mejor de lo que hay hoy. ¡Saldrá! Nosotros mismos, ¿a qué santos fuimos a arrastrarnos en el Chaco? Y ya ves, ¿qué somos ahora? Náufragos, medio locos, del mar de arena, del Chaco. El sol licuó cerebros y el arenal los quemó. Ojalá hubiese sido la guerra nuestra, una guerra académica, cómoda, civilizada, en vez de esa guerra india, de sorpresa, de fiera, esa guerra entre bestias sigilosas, babeantes de sed, en el laberinto hirsuto del tuscal¹⁰²...

L'extrait rend compte du caractère fertile des conditions de la guerre sur la génération en question, élément qui traverse le corpus, sans pour autant minimiser la violence et les tristes conséquences qu'elle engendre. L'indéfinition qui qualifie encore l'avenir qui attend les vétérans est visible dans la répétition de « algo ». De la même façon, *El mal natural* insiste dans un dialogue sur la nécessité de radicalement changer la condition des Indiens dans le pays qui vivait jusque-là au détriment de leur émancipation. Il faudrait donc que « Para algo bueno que sirva esta guerra¹⁰³. » Un sergent s'adresse à un personnage indigène mais il se dirige à travers lui à tous ceux qui souffrent d'une exploitation injuste :

Maita, tú y todos los indios, cuando salgan de esta maldita guerra, tienen que rebelarse y sacarles la muga a todos los explotadores de indios, a los vivos que se han quedado emboscados mientras nosotros lanudos nos hacemos matar para que ellos sigan no más jaraneándose contentos¹⁰⁴.

La guerre peut et doit s'avérer être là aussi un tremplin pour changer les choses. Néanmoins, la posture de l'auteur est nuancée, la révolution doit venir des Indiens et non pas de la société tout entière. En les responsabilisant de manière sensiblement patriarcale, il laisse de côté les injustices dont les tranches supérieures de la population doivent également se défaire.

Les écrivains tentent donc d'ajouter leur version à la rhétorique officielle, voire de la substituer et porter leur critique sur la nation qui n'est elle-même qu'une « propuesta discursiva¹⁰⁵ », et donc rien d'autre qu'un récit collectif tout aussi subjectif. Ils viennent questionner à travers la fiction un évènement historique traumatique en proposant une lecture personnelle et un nouveau système de valeurs qui remet en question les paradigmes antérieurs. Les procédés littéraires comme l'épopée pathétique, l'humour et les formes extimes innovent tant dans la forme que sur le fond et s'affranchissent tant bien que mal des formes traditionnelles. L'anamnèse qui fait émerger les évènements historiques suggère chez le lecteur l'éveil d'une évolution certaine dans le processus identitaire national. La fiction suggère également qu'elle est en mesure d'accueillir ou de se positionner comme un lieu de mémoire alternatif et esthétique : « Le lieu de mémoire est une notion

¹⁰² TORO RAMALLO Luis, *Cutimuncu*, p. 96.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 86.

¹⁰⁴ MONTAÑO DAZA Carlos, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰⁵ MUÑOZ Willy O., *Territorios, razas y etnias en la novela boliviana (1904-1952)*, p. 8.

abstraite, purement symbolique, destinée à dégager la dimension mémorielle d'objets qui peuvent être matériels, mais autant et surtout immatériels¹⁰⁶ ». En raison du caractère fictionnel de ces récits et donc de la distance émotionnelle que cela suppose entre l'évènement traumatique et le lecteur victime de ce même évènement, ce lieu de mémoire prend une dimension universelle inhérente à sa condition.

Le prisme de la fiction ne suppose pas pour autant une absence totale d'émotions. Au contraire, le récit historique se base sur un camaïeu d'émotions collectives et individuelles, qu'elles soient situationnelles ou esthétiques et sur la recherche d'une proximité avec l'évènement¹⁰⁷. Ce sont les conditions nécessaires à une autre fonction que les critiques identifient dans cette littérature de guerre. En effet, la mise en scène de la souffrance physique et psychologique des hommes laisse croire que les récits prennent un caractère cathartique¹⁰⁸ et deviennent un instrument intermédiaire pour résoudre des questions traumatiques ou identitaires. La littérature immédiate, a fortiori les romans publiés pendant le conflit, pose la question de la distance historique. Les contextes d'énonciation et de production se fondent. Elle reflète alors une réalité et une actualité brutes et encore inachevées : « Cuando la distancia temporal es mínima, es decir cuando se hace novela histórica con lo casi inmediato y los dos contextos se mezclan, se podría hablar de novela histórica « catártica » en la que se canalizan necesidades analíticas propias de una situación de cercanía¹⁰⁹ ».

Cette forte proximité entre la fiction et la réalité accroît davantage encore la tendance des auteurs à porter un regard critique mais prématuré et empreint de désillusions et de ressentiments sur l'évènement historique. C'est pourquoi nous pouvons qualifier ces récits de programmatiques et d'idéologiques. Macleod en 1962, cité par Mariaca Iturri va même plus loin : « esperaron propagandizar los errores de su propia patria y usar a la literatura como un arma propagandística¹¹⁰. » Nous retrouvons ainsi l'idée affichée textuellement par Cerruto, celle de l'art comme arme et outil. La notion de propagande implique une action volontaire d'endoctrinement que nous nuancions légèrement. Les auteurs critiquent des acteurs militaires et politiques et ébauchent une ambition idéologique et sociale mais sans chercher à prendre à parti le lecteur. Cette question cathartique et propagandiste fait écho à la démonstration que Arana a fait dans sa thèse, soit celle de mettre en avant la volonté des écrivains de ne pas réellement s'intéresser à la qualité esthétique de leur œuvre littéraire mais plutôt de chercher à porter aux nues l'individu à tout prix. Il réduit ainsi le projet esthétique à

¹⁰⁶ NORA, *op. cit.*, p. 381.

¹⁰⁷ JOUVE Vincent, *Pouvoirs de la fiction : pourquoi aime-t-on les histoires ?*, Armand Colin, 2019, p. 61.

¹⁰⁸ ORTEGA José, *Aspectos del nacionalismo boliviano*, p. 117

¹⁰⁹ GONZÁLEZ ALMADA Magdalena (dir.), *Sujetos y voces en tensión: Perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XX y XXI*, p. 214.

¹¹⁰ MARIACA ITURRI Guillermo, *La palabra autoritaria: el discurso literario del populismo*, La Paz, 1990, p. 28.

un simple essai. Bien que certaines nouvelles comme « Opiniones de dos descabezados » ou « Navidad » et *Horizontes incendiados* semblent privilégier la doxa, le message ou une philosophie, la démarche et les procédés littéraires sont suffisamment aboutis pour les réduire à une simple fonction utilitariste. En effet, mêler la fiction et la réalité fait partie de la nature même de la littérature comme la rappelle Tzvetan Todorov : « la obra literaria tiene dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en la medida en que evoca cierta realidad, acontecimientos, personajes que desde cierto punto de vista se confunden con los de la vida real¹¹¹ ».

2.2. La mémoire prêtée : (R)écrire l'Histoire

« *Sans la mémoire, que serions-nous*¹¹² ? »

À l'heure où l'individu du XXI^e siècle est saturé d'images violentes par les technologies numériques et surtout où il vit dans une forme d'immédiateté de l'information, pourquoi la littérature revient sur un conflit qui approche bientôt le centenaire ? Il pourrait s'agir d'un besoin primitif de représentation et d'image. Hormis quelques centaines de photos de qualité douteuse et quelques prises animées, peu d'images des combattants de la guerre du Chaco existent. La plupart des photos nettes représentent des soldats qui posent avec leur barda et sont peu représentatives de la réalité du conflit. Les écrivains contemporains boliviens pourraient donc être mués par un besoin de réactualiser et de redonner une représentation à cet évènement.

Alors que la littérature immédiate tend à adopter une fonction dénonciatrice et cathartique, la littérature contemporaine semble bien plus intéressée par l'exploration de nouvelles facettes du passé sans pour autant négliger l'aspect mémoriel de l'évènement historique. Ces deux générations se font donc écho depuis la question de la représentation de l'historicité mais divergent entre une thématique sociale et un questionnement éthique et mémoriel. Certains des récits les plus récents se détachent progressivement de la vérité historique pour aller vers une véritable fictionnalisation du passé réel. Quand Gonzalo Lema revient sur des esthétiques et des stratégies narratives déjà connues, Wilmer Urrelo pratique une poésie et de formes d'expression innovantes, voire expérimentales. Lema semble être plutôt attaché à la question de la mémoire et de l'héritage historique nécessaires dans l'élaboration d'un discours national alors qu'Urrelo flirte avec les frontières de l'éthique et du traumatisme. Quelle que soit l'esthétique assumée par les écrivains, les auteurs contemporains montrent leur besoin de sortir des récits politisés et idéologiques et leur intention de montrer autre chose. En effet : « hoy es otro tiempo y, como tal, requiere otra cosecha; una lectura despojada de los

¹¹¹ TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, vol. 8, n° 1, 1966, p. 125.

¹¹² CHATEAUBRIAND François-René de, *Mémoires d'Outre-Tombe*, Tome I, Paris, Éditions Biré-Moreau, Garnier, 1947, p. 72.

tintes politiques de la époque, une narrative compromise plus avec l'ex combattant que avec les nationalismes¹¹³. » C'est pourquoi, alors que la première génération démontre avec conviction que la guerre catalyse une prise de conscience collective et entraîne des bouleversements nécessaires dans la société, la troisième génération qui a contemplé de loin les tristes récits officiels et héroïques que leur grand-père leur racontait, tente donc de briser les tabous, de montrer l'absence, la tristesse, la solitude, les digressions et les pulsions primitives dont l'être humain est tout aussi pourvu.

Ce retour presque cyclique à un motif historique dans la littérature bolivienne plus de soixante ans après les premières œuvres immédiates témoigne d'un intérêt national pour les récits collectifs de la nation. La fiction, quelle qu'elle soit, n'a pas attendu le début du XXI^e siècle pour innover, créer et se frotter à de nouvelles formes d'expression comme le rappelle la chercheuse González Almada :

En la narrativa boliviana contemporánea, las fronteras se tornan difusas superando las nacionales, las influencias dialogan con la tradición literaria europea o estadounidense, la lengua es manipulada. Lo íntimo, las voces, las escrituras y los cuerpos cobran mayor protagonismo en las obras aquí representadas, subyaciendo cierta tendencia hacia lo cosmopolita, característica que podría entenderse como la antítesis de los proyectos escriturales del siglo pasado. En la misma medida que los hitos sociales y políticos (Guerra del Chaco, levantamientos indígenas, revueltas mineras, etc.) de la primera mitad del siglo XX ingresaron a las obras, se ausentan en las de los primeros años del siglo XXI¹¹⁴

Bien que son affirmation à propos de la disparition des grands motifs sociaux et historiques soit fondée, nous ne pouvons confirmer le cas de la guerre du Chaco. À l'inverse, les exemples de publications, comme nous tâchons de le démontrer dès le début de ce travail, ne manquent pas et à l'inverse foisonnent et se multiplient à mesure que le XXI^e siècle avance. Avec l'arrivée d'Evo Morales au pouvoir en 2006 et la fondation d'un État bolivien plurinational, la société doit se reconfigurer autour d'un nouveau système de valeurs. Celles en faveur de la justice sociale, économique et éducative et d'une intégration ethnique saine et active. Après plusieurs décennies de désillusions à la suite de l'échec amer de la révolution de 1952 et d'absence totale d'intérêt pour les sujets nationaux, l'espoir réel d'un changement sociétal profond et paradigmatique dans les années 2000, replonge les Boliviens dans un état d'esprit similaire à celui de l'après-guerre. Il ne faut pas non plus négliger l'importance de la temporalité dans la gestion des traumatismes. L'incompréhension, la colère, la culpabilité et la peine de nombreuses familles ont sûrement constitué des freins certains à un retour prématuré de la guerre comme matière littéraire entre les années cinquante et quatre-vingt-dix. La campagne idéologique et politique du MAS effectuée avec force et conviction dans tout le pays pousse les individus à renouer alors avec ce qui fait d'eux une

¹¹³ TELLERÍA Antelo Paul (dir.), *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, p. 14.

¹¹⁴ GONZÁLEZ ALMADA Magdalena (dir.), *Sujetos y voces en tensión: Perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XX y XXI*, p. 51.

communauté ethnique et historique et avec leur expérience historique commune. En se questionnant sur le projet national et sur la direction à donner au pays, ils s'appuient également sur leur passé et leurs traumatismes pour donner un sens et une énergie à leur projet politique de la manière la plus transversale possible. Cette effervescence s'opère à tous les niveaux et dans beaucoup de domaines, que la réception et l'accueil de ces nouvelles idées soient positives ou négatives. La littérature, qui se veut en Bolivie bien souvent le reflet de la société, n'est pas exemptée des transformations qui s'effectuent. La nécessité d'ériger un autel alternatif pour la mémoire collective et individuelle se fait plus pressante.

Beaucoup d'auteurs semblent mués par un désir de repenser le conflit, non pas depuis la patrie politique mais depuis la « patria de la ficción¹¹⁵ » qui privilégie plus l'impact symbolique de l'histoire que la description des faits. Nous pensons ici à Urrelo mais aussi à toutes les nouvelles publiées dans l'anthologie *Sed y sangre* qui prennent le thème de la guerre du Chaco comme un point de départ narratif fructueux. Les narrateurs contemporains, qui ne peuvent pas avoir connu la guerre, doivent se débattre avec un héritage sensible et un imaginaire historique tout en imposant le sceau de la fiction et de la création littéraire. En effet : « la creación de un narrador ajeno al conflicto se gestará desde la imposibilidad del recuerdo físico, convirtiéndose en la evocación desde la cicatriz de la palabra y nunca la del cuerpo¹¹⁶. » Il s'agit donc de (r)écrire l'Histoire depuis une mémoire prêtée mais jamais véritablement concédée :

Se ha desmoronado el ingenuo proyecto de reconstruir el pasado tal cual fue : la novela histórica recupera no un pasado real sino un pasado narrado. Las novelas históricas contemporáneas reescriben – desde la ficción – las narraciones que han venido funcionando culturalmente como históricas, verdaderas. [...] Ahora se trata de volver a contar de otra manera, desde otros puntos de vista, historias que ya se han contado, pero también, y eso es fundamental, de suscitar, al hilo de la narración, una reflexión acerca de la verdad histórica y de las formas de construirla¹¹⁷

Alors comment donner à voir la violence de la guerre sans revenir aux procédés classiques de la littérature réaliste ? Parviennent-ils à dépasser les interdits de représentations ? Les auteurs vont, en effet, tenter de dépasser l'affirmation suivante : « La guerre est un fromage patriotique dont il est défendu de dénoncer la pourriture¹¹⁸. » C'est cette même pourriture qu'Urrelo va brandir, afficher et transformer pour en faire une matière narrative féconde et créer le miroir brisé de la guerre du Chaco. À travers la question de la souffrance des corps et de la déchéance de l'environnement, la littérature immédiate se défait relativement des motifs traditionnels, mais la contemporaine va plus loin et transgresse radicalement les principes éthiques. Gonzalo Lema, pris au corps par les problématiques

¹¹⁵ TELLERÍA Antelo Paul (dir.), *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, p. 12.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁷ CICHOCKA Marta, *op. cit.*, p. 319.

¹¹⁸ NOTER Henri de, *La littérature et la guerre*, Paris : Éditions de l'Union des intellectuels pacifistes, 1934, p. 75.

politiques et nationales, et proche d'Evo Morales, semble être entre les deux, dans la lignée des auteurs de la première génération et leur teneur romantique mais aussi politique et didactique.

Briser le miroir de la guerre chez Urrelo passe par une multitude de déconstructions symboliques et narratives et, à l'inverse, par une élaboration alternative de la temporalité : « La guerra del Chaco es representada a partir de una concepción estético-epistemológica, mixta constituida por un plano histórico y un plano mítico-simbólico¹¹⁹ ». Il remet en question en effet le caractère épique de la guerre par le biais de plusieurs leviers esthétiques et thématiques dont celui de la temporalité. *Hablar con los perros* sort radicalement d'une chronologie institutionnelle et d'un temps que l'on pourrait qualifier aujourd'hui dans les œuvres antérieures d'hétéropatriarcal. Deux procédés se croisent dans le récit, celui d'une perspective transhistorique qui part de l'avant-guerre jusque dans les années quatre-vingt et qui se heurte à son tour à la déconfiguration du temps normatif. Un autre levier narratif sur lequel nous ne reviendrons pas consiste à entremêler les narrataires, les narrateurs et les sujets diégétiques dans une complexe toile polyphonique. Celui-ci et l'antérieur forment une narration qui atteint un haut niveau d'expérimentation formelle.

Deux des leviers thématiques qui font de la littérature contemporaine et *a fortiori* celle d'Urrelo, qu'il s'agisse du roman ou de la forme brève, la mémoire souterraine de la guerre du Chaco, sont caractérisés par la question de la violence et de la réminiscence. La violence verbale, psychologique, sexuelle ou simplement physique compose l'un des marqueurs de ces récits. De ce fait :

Le roman contemporain écorche, blesse tout autant qu'il apaise et suture les blessures faites aux mains et aux bouches qui soudain s'expriment. Donnant corps à ceux qui cherchent une voix, inscrivant dans la chair l'histoire passée et celle à venir, il permet à la littérature de « panser ce qui peut être pansé »¹²⁰.

Dans son œuvre mais aussi dans quelques nouvelles contemporaines, les auteurs tentent de conjurer le trauma en montrant que la troisième génération est imprégnée des conséquences du passé et qu'elle doit apprendre à vivre avec ses blessures. Ainsi, Urrelo transcende à outrance l'anti épique en créant des personnages diaboliques, anthropophages et profondément ambivalents et en faisant de la guerre une épiphanie cannibale, comme le rappelle le narrateur : « La guerra como camino de iniciación, como descubrimiento de una macabra felicidad¹²¹ ». Il subvertit le bien et le mal dans toutes les composantes de l'intime comme les relations amicales, familiales, sentimentales et sexuelles. Il s'appuie sur la violence invisible qui existe chez tous les êtres humains : « mostrando el infierno de la familia y la inútil búsqueda de la paz¹²² ». Le personnage d'Alicia porte ainsi un secret invouable,

¹¹⁹ TRABALLI Sofía Irene, *Memorias subterráneas de la Guerra del Chaco: una aproximación a Hablar con los perros de Wilmer Urrelo Zárate*, CONFLUENZE Vol. 6, No. 1, 2014, p. 78.

¹²⁰ CROHAS COMMANS Julie, *op. cit.*

¹²¹ MESA GISBERT Carlos D, *La palabra y la trama: ensayos sobre literatura boliviana*, p. 203.

¹²² ZELAYA Martín (coord.), *Búsquedas y presagios: narrativa boliviana en el siglo XXI*, p. 88.

le tabou le plus violent de l'histoire de l'humanité, celui d'avoir mangé ses pairs. Son mutisme représente le non-dit, l'indicible et les secrets de famille hérités du passé. Quel secret mieux gardé que celui d'une muette ? Urrelo propose ici une lecture étonnante et éminemment transgressive du passé et surtout de la guerre qui tranche avec les problématiques littéraires du moment. Il étonne les spécialistes et les autres écrivains comme en témoigne ici Carlos Mesa Gisbert :

Pensé en la narrativa de la época, la clásica y no se me pasó por la cabeza que un autor joven en un país desmemoriado pudiera interesarse por tal asunto y menos encararlo con la irreverencia de Urrelo. Un redescubrimiento lejos de la política y de los juicios de valor y cerca muy cerca de la literatura fantástica¹²³

Urrelo, et avec lui quelques autres irrévérencieux, s'engagent donc librement, sans compromis et sans jugements sur les chemins de la mémoire.

Enfin, la relation entre le grand-père et le petit-fils ou la petite-fille constitue le dernier levier thématique à travers lequel s'exerce la question de la mémoire dans un certain nombre de récits contemporains. Alors que nous sommes déjà revenus sur la symbolique du personnage en question, il s'agit de comprendre ici comment les deux époques dialoguent à travers ce dernier et ce que cela dit de la réminiscence littéraire au XXI^e siècle. Rappelons la récurrence de ce personnage dans les nouvelles et les romans contemporains et en particulier la permanence du couple intergénérationnel dans *Río fugitivo*, *Hablar con los perros*, « ¿Será éste el momento para quemar a quien tanto temo? », *Ahora que es entonces* et d'autres récits périphériques. Dans l'intimité du foyer du vétéran, individu à la fois familier et étranger, la nouvelle génération fait l'objet d'une intronisation dans l'histoire de ce dernier, à travers des objets, des manuscrits ou des récits. C'est pourquoi la plupart d'entre eux sont associés à des espaces intérieurs, bien souvent domestiques. Ces personnages de patriarches âgés, dans des récits où d'ailleurs les femmes n'ont pas leur place, constituent des passeurs d'histoire et un pont existentiel entre le passé et le présent. Alors que ces grands-pères partagent avec leurs petits-enfants des souvenirs et leurs transmettent des objets symboliques dans les récits pour marquer la jeune génération de son empreinte historique et la charger d'une mission mémorielle, les œuvres littéraires se mettent à disposition elles aussi comme lieu de mémoire, mais une mémoire prêtée. Ainsi, la littérature se charge de passer le témoin d'un récit transgressif ou alternatif sur l'histoire du pays qu'elle offre en retour à la première génération d'écrivains. Elle ouvre définitivement un dialogue esthétique, littéraire et idéologique avec cette dernière.

2.3. Une écriture de la défaite ?

les livres conçus depuis le cataclysme sont nés sur un vaste charnier ; que pour la plupart ces livres sont tristes, et les récits en sont macabres, et leurs personnages des fantômes grimaçants. La guerre

¹²³ MESA GISBERT Carlos D, *La palabra y la trama: ensayos sobre literatura boliviana*, p. 202.

a empoisonné la joie des hommes. La 'génération du feu' piétine sur un immense cimetière. Elle s'agite sur des cadavres prématurés. Elle danse sur des morts qui ne voulaient pas encore mourir. Assez de légendes héroïques sur ces soldats qui se sacrifiaient spontanément sur l'autel de leur patrie ! Assez de mensonges sur la guerre créatrice d'énergie et de vertus nationales ! Nous ne nous laisserons pas de répéter ces vérités premières : la guerre n'a jamais rien enfanté. La guerre développe chez les humains tous les bas instincts ; elle porte en elle le meurtre, le vol et l'incendie ; elle détruit au lieu de construire. Elle ne laisse derrière elle que des décombres et peuple les nécropoles de victimes innocentes¹²⁴ !

À en juger par la profusion des œuvres publiées en Bolivie pendant et après la guerre et en la comparant avec celles existantes au Paraguay, il va sans dire que la défaite semble être plus fructueuse que la victoire militaire, du moins dans le cas précis de ce conflit. Le besoin de se remettre en question serait-elle plus forte que celui d'oublier le traumatisme et la perte ? Car les écrivains et les intellectuels ont tout autant « sentido en carne propia el abandono, la desesperanza y el sabor de la derrota¹²⁵. » Penser la défaite constitue une période cruciale pour la nation car cela signifie convoquer et examiner les représentations de l'ennemi dans le cadre de sa propre reconstruction :

la sortie de guerre est fondamentalement une période violente, où travaillent, souterrainement ou ouvertement, les représentations haineuses forgées durant le conflit. Celles-ci ne sont pas de simples bibelots, rendus anachroniques par la fin des hostilités, mais des objets tout à fait à leur place dans l'économie générale de la sortie de guerre¹²⁶.

Il s'agit donc ici de revenir sur une spécificité paradigmatique et thématique de la littérature immédiate, dont la plupart des caractéristiques et procédés littéraires ont déjà été étudiés, que nous proposons de résumer sous l'intitulé d'une écriture de la défaite. En effet, contrairement à la littérature contemporaine qui a une visée mémorielle, la littérature immédiate a un objectif cathartique, anamnésique mais également thérapeutique et finalement générationniste¹²⁷. Écrire la défaite revient à chercher à se réappropriier l'évènement, pour montrer une part de la ou de sa réalité, ou alors pour clore une page douloureuse de son histoire. Aussi complexe soit-il d'en déterminer ses caractéristiques esthétiques, la défaite conditionne un imaginaire qui se voit reflété dans la littérature :

La derrota en la Guerra del Chaco dio un cariz trágico a las búsquedas espirituales de la intelectualidad y agregó el sabor amargo de soledad al sentimiento de los bolivianos. Para llegar a ser una nación, había que ocuparse de sí mismos y, en primer lugar, conocer la esencia del espíritu y de la naturaleza nacionales¹²⁸

C'est pourquoi, apprendre à se connaître passe par une phase de resignification de l'évènement et par le dépassement de l'écriture personnelle pour une écriture collective.

¹²⁴ NOTER Henri de, *La littérature et la guerre*, Paris : Éditions de l'Union des intellectuels pacifistes, 1934, p. 87.

¹²⁵ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Revolución y universidad en Bolivia*, p. 72

¹²⁶ CABANES Bruno, PIKETTY Guillaume, *op. cit.*, p. 2

¹²⁷ Néologisme qui décrit la volonté des auteurs d'engendrer une dynamique et de renouveler les forces existantes.

¹²⁸ SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, p. 107.

Les enjeux discursifs de l'écriture de la défaite sont divers. Certains auteurs, Céspedes en particulier, tirent de l'échec un imaginaire et une symbolique. L'un de ses procédés consiste à revenir sur la notion de possession et de dépossession par des biais métaphoriques. À l'instar de la victoire, tout n'est qu'illusion. Les personnages de ces nouvelles s'évertuent à prendre le contrôle et à se saisir d'un élément ou d'un individu pour le faire sien. Dans « El pozo », « La Paraguaya », « La coronela » ou même « Humo de petróleo », leur acharnement à vouloir posséder de l'eau, une photographie, une femme ou un camion, les conduira finalement à être à leur tour à être habités, possédés, voire définitivement détenus. En effet, ils finissent par mourir en proie à leur victime qui devient bourreau. Le puits représente ainsi l'illusion d'un succès, d'un espoir de changement et peut-être même d'une éventuelle littérature en devenir :

Ahí no solo está el fracaso de la labor, también está la conciencia de este fracaso y de la inutilidad de los esfuerzos. Ese perdido pozo en el Chaco es la literatura. Nada contiene. Es fruto de esperanzas; deseos, agonías; pero no realiza no alivia ninguna de ellas. Sin embargo, ofrece tanto sentido, ese pozo hueco y vacío, que sus cómplices – pues sin ellos y sus esperanzas, deseos y agonías él, ése, no habría – dan por él sus vidas, como si allí estuvieran todas las plenitudes¹²⁹

Ces histoires de défaite et d'agonie démontrent la capacité de l'écriture à s'emparer d'un sujet a priori stérile et source de désespoir et d'amertume. Elles comprennent également un versant didactique puisque publiées un an après le cessez-le-feu, ces nouvelles sont aussi des messages aux générations futures et un encouragement à tirer un enseignement de l'Histoire nationale.

Une autre caractéristique de la littérature immédiate qui consiste à décentrer le récit vers un discours plus éthique qu'épique et plus pathétique qu'héroïque émerge dans des choix de narration inhabituels. En effet, nous avons vu que les affrontements et les confrontations directes étaient peu représentées et certains environnements spatio-temporels différaient des récits traditionnels. C'est le cas d'un espace en particulier qui revient plusieurs fois dans le corpus, celui des camps de prisonniers au Paraguay. Cet espace autre est qualifié d'hétérotopie de déviation dans les catégorisations de Michel Foucault, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un espace à l'écart avec une fonction bien précise mais qui héberge tout autant l'imaginaire :

Mais ces hétérotopies de crise disparaissent aujourd'hui et sont remplacées, je crois, par des hétérotopies qu'on pourrait appeler de déviation : celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques ; ce sont, bien entendu aussi, les prisons¹³⁰.

Ces mini sociétés qui obéissent à des règles propres constituent également un lieu de mémoire particulièrement antihistorique. En effet, les prisonniers, les exclus et les confinés sont chargés d'un

¹²⁹ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Los dos Augustos de la literatura boliviana: Céspedes y Guzmán*, Kipus, 2008, p. 141.

¹³⁰ FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. » Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5 (1984): 46-49.

statut peu significatif pour leur nation. Dans « Perdidos », le protagoniste, fait prisonnier, résume la valeur de ce groupe d'individus dont il fait désormais partie : « ¡Somos la basura de la guerra¹³¹! » Plusieurs récits font ainsi cas de cette facette de la guerre que beaucoup de soldats craignent, voire lui préfèrent le suicide. *Prisionero de guerra* consacre plus de la moitié du roman à ces mois difficiles que le protagoniste, et à travers lui l'auteur lui-même, vit dans les camps de prisonniers. Tout comme dans « Perdidos », le narrateur de « Seis muertos en campaña » se lamente de sa condition : « sé que soy un hueso de la guerra, un proscrito, un abandonado para siempre, porque este condena no terminará jamás. Jamás, jamás¹³². » De ce fait, ce sont souvent des soldats qui ne font pas l'histoire par principe, ceux que l'on oublie, que l'on classe comme « disparus » puisque même leur mort est inconnue et insignifiante dans l'histoire officielle. Mais ce sont ces moins que rien, ces morts-vivants, symboliquement et socialement, qui font la littérature. Alors que dans *Horizontes incendiados*, le passage au Paraguay de José Padilla par le camp de prisonniers sert le projet patriotique et didactique de l'auteur comme nous pouvons le constater en une seule phrase du roman : « tenía reservada la prueba más dura su temple de patriota: el cautiverio en manos de un enemigo innoble¹³³ », celui de Villafuerte dans *Prisionero de guerra* va nourrir son expérience intellectuelle, communautaire et, *in fine*, littéraire. Même si ce dernier finira par grossir les rangs des travailleurs forcés et maltraités par les autorités paraguayennes et que le statut de reclus lui pèse comme l'indique le narrateur-personnage lui-même : « me siento cautivo con el corazón encogido ante el porvenir: camino de infelicidad¹³⁴ », la vie au camp n'est pas dépourvue de bons moments, riches en échanges et en partages. Ces individus vivent, en effet, dans le roman dans une communauté bigarrée socioéconomiquement parlant. Ils restent néanmoins bien souvent entre professions et grades militaires égaux. Le récit met en avant la volonté d'aller de l'avant, de lutter contre l'ennui et l'angoisse chez les personnages. Ainsi, ils jouent aux cartes, pratiquent plusieurs activités physiques, conversent de longs moments et, grâce à Villafuerte qui met en place le concept d'une bibliothèque, tous ont accès à des livres. L'auteur rend d'ailleurs hommage à Barbusse en évoquant son roman de guerre. Les auteurs éclairent ces espaces périphériques de la guerre et ces marges sous-représentées où des individus évoluent et forment également un pan de l'histoire. Les œuvres tentent de pallier ce que la défaite relègue parfois à l'oubli. De ce fait, « Il faut faire parler les silences de l'histoire, ces terribles instants où elle ne dit plus rien et qui sont justement ses moments les plus tragiques¹³⁵ ». Conditionner l'imaginaire de la défaite

¹³¹ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 133.

¹³² CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 127.

¹³³ OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 276.

¹³⁴ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 107.

¹³⁵ NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire*, Gallimard, 2011, p. 118.

revient donc à décentrer les lieux de mémoire et à générer des hétérotopies de déviation que la narration met en exergue.

Le fait d'échapper aux enjeux de la représentation de la domination et des jeux de pouvoirs se mêle à la volonté des auteurs de faire de la guerre une épopée pathétique. Décentrer la focale habituelle consiste également à ne pas montrer de réels affrontements ou le faire de telle manière que tout sentiment patriotique en est immédiatement évacué. En effet : « Au fur et à mesure que s'ouvre la distance rétrospective, l'écriture de la guerre décentre l'enjeu de ses représentations, du témoignage vécu à la conscience d'une trace qu'elle s'est donné pour tâche d'exhumer et de conserver¹³⁶ ». C'est pourquoi, le dernier élément symptomatique observé, et que nous intégrons dans l'écriture de la défaite, tient dans la représentation des combats et des armes ou dans son absence. Bien souvent montrés de loin ou évoqués par un biais intermédiaire, la place des affrontements dans la diégèse réduit la guerre à une multitude de combats personnels contre l'hostilité de la nature ou des combats collectifs contre l'autorité. Le Chaco perd d'une certaine façon l'essence même de sa fonction : « La interiorización del Chaco transformado en objeto imaginario sustituye a la experiencia real de la guerra en ese territorio¹³⁷ ». Les combats ne sont pas pour autant toujours absents des récits. Le siège de Boquerón¹³⁸ est souvent cité tout comme certaines batailles plus emblématiques. Seulement, l'ennemi n'est pas ou prou nommé. Sa proximité physique se fait sentir, en particulier grâce à la distance réduite entre les tranchées. Les combats constituent d'éternels recommencements que nous observons dans ces anaphores : « sigue la danza, la danza macabra de la muerte. Sigue el hambre y sigue la sed, sigue la tortura y siguen funcionando las automáticas¹³⁹ ». Nous retrouvons la succession des bruits infernaux puis du silence entre chaque assaut dans l'énumération de Céspedes qui les réduit à de simples signifiants : « sonido, ráfagas, tiroteo, detonaciones, cañonazos, silencio¹⁴⁰ ». Tout comme Pacheco Bellot minimise l'activité du front dans cette éventuelle intertextualité avec Erich Maria Remarque : « No hay novedad en el frente¹⁴¹. »

Hormis quelques exceptions notables, cette littérature s'oppose à une vision romantique de la guerre comme celle que l'on retrouve chez Gonzalo Lema. En effet, dans *Los muertos más puros* il y a une volonté de la part de l'auteur d'associer les personnages historiques à des événements précis pour les inscrire dans son exposé. Par exemple, il décrit précisément la prise de la Lagune Chuquisaca par Moscoso ou les messages envoyés par Peñaranda.

¹³⁶ MILKOVITCH-RIOUX Catherine, PICKERING Robert, *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 12.

¹³⁷ GARCÍA PABÓN Leonardo, *La patria íntima: alegorías nacionales en la literatura y el cine en Bolivia*, p. 186.

¹³⁸ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 78.

¹³⁹ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴⁰ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴¹ PACHECO BELLOT Gastón, *op. cit.*, p. 94.

De la même façon que les combats, les armes ont une fonction figurative et symbolisent la mort : « en el contexto bélico del cuento, la tecnología es vista en su faceta deshumanizadora, en su potencial aniquilatorio¹⁴² ». Dans « Indio bruto », le protagoniste est presque rebuté de devoir porter un fusil¹⁴³. Plus loin, Leytón met en scène dans « Se pervitieron » un personnage qui, d'emblée, semble fasciner par son arme :

Tres meses que se pasaba los días armando y desarmando los cañones; limpiando las piezas; abriendo campos de tiro... cumpliendo, en fin, la barbará y sangrienta obligación de sembrar el horror y la muerte en las filas paraguayas y también, a veces, en las bolivianas, porque no siempre se reglaban bien los tiros¹⁴⁴.

L'on remarque en réalité la teneur sarcastique et autocritique du narrateur qui, d'un côté, réduit le personnage à un simple pion ; et d'un autre, met en évidence la violence absurde des armes. Parmi les exemples d'une déviation relationnelle entre l'arme et son porteur, nous pouvons également citer « Ricardo Ortega » qui s'adresse à sa mitrailleuse comme s'il s'agissait d'un être humain, ou à l'inverse le narrateur de *Sujnapura* qui répète phonétiquement et avec emphase le bruit des balles comme une chanson sans réellement cibler leur origine ni leur destination¹⁴⁵. La littérature immédiate partage avec Gonzalo Lema la représentation du cessez-le-feu, et donc de la défaite militaire officielle, comme un moment empreint de soulagement mais aussi de chagrin pour tous les Boliviens morts :

El Chaco Boreal y sus alrededores callaron todas las voces de la guerra pero, al mismo tiempo, también callaron las voces de todos sus pájaros, de sus grandes sapos, de sus víboras cascabeles, del río Pilcomayo, del río Parapetí y del monte tupido. El silencio profundo cubrió mil kilómetros convertidos en infierno e inauguró la nueva vida en un paraíso sin igual¹⁴⁶.

Jamais la notion de déroute n'est associée à l'armistice comme s'il s'agissait là de la limite de l'esthétique de la défaite car clore la page douloureuse de la guerre revient aussi à aller de l'avant. Ce sont donc des choix discursifs particuliers qui régissent les récits et qui conditionnent la constitution d'un imaginaire.

Enfin, écrire la défaite, c'est aussi remettre en question l'utilité et l'essence même de cette guerre comme le rappellent régulièrement les narrateurs de notre corpus dont les procédés ont déjà été examinés. Aucun d'entre eux ne tombe dans la fausse dénégation et le ressentiment, ils se positionnent plutôt comme une nation aussi vaincue que celle qui a gagné. C'est pourquoi, se réfugier dans une sourde colère contre ses propres dirigeants dans les nouvelles et romans, comme le

¹⁴² BARRERA LÓPEZ Trinidad, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 404.

¹⁴³ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴⁵ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 146.

¹⁴⁶ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 181.

pratiquent beaucoup d'auteurs immédiats, fait également partie d'un artifice littéraire pour passer outre le trauma et ainsi rediriger leur colère et leur peine.

2.4. L'arme de la plume : configuration d'un projet national

Les choix de narrations et la fiction de la littérature immédiate, nous l'avons dit, n'ont de cesse de nourrir un projet national et identitaire. Les auteurs mêlent la fiction et la politique dans des proportions différentes. Céspedes, Cerruto et Pacheco Bellot, par exemple, pratiquent un degré d'esthétisation, de symbolisme et de fabulation supérieur aux autres écrivains et donnent de l'épaisseur narrative aux récits. Néanmoins, la littérature nationale se veut avant tout porteuse d'une thèse et d'un objectif. Ces œuvres partagent le but d'avoir une pratique de la lecture comme système de valeurs. Elles cherchent à compenser les carences du corps politique par un récit partagé par des milliers d'individus et ainsi former une communauté de lecteurs compatriotes. Il faut garder en tête, en revanche, la dimension relativement locale de cette littérature qui, involontairement s'approche de l'entre-soi : « es una narrativa dirigida primordialmente al consumo de esa misma clase dominante¹⁴⁷ ». Leonardo García Pabón insiste dans *La patria íntima* sur le caractère national des productions culturelles boliviennes. Il étaye une théorie selon laquelle les produits culturels connaissent une double tension. D'abord, que la nation est un projet idéologique pour lequel l'écriture doit servir d'instrument pédagogique. En même temps, au sein du même pays, plusieurs cultures nationales, et donc ethniques, réclament une écriture différente pour rendre compte de leur mode d'appartenance à la nation. C'est pour cela que, selon lui, les productions culturelles boliviennes apportent un projet de nation et de liberté qui tentent de subordonner les discours ou les cultures hétérogènes. Nos œuvres se veulent donc nationales mais dans une certaine mesure, c'est-à-dire dans le cadre d'un projet d'émancipation choisi et relatif.

Dans le terme « nationale » choisi pour qualifier cette littérature, nous entendons l'inscription de la fiction en arrière-plan dans un canevas idéologique plus ou moins précis et dans des proportions relatives. Cette littérature à thèse se veut donc engagée et nécessairement politique. Rappelons que la teneur politique n'est pas un élément intrinsèque de la littérature engagée, « elle ne l'est qu'en vertu d'une nécessité secondaire, qui veut que les questions morales ou éthiques, posées concrètement et collectivement, débouchent presque inévitablement sur des considérations politiques¹⁴⁸ » et que c'est sur ce terrain qu'elle peut incarner et signifier la vision de l'homme et du monde dont elle est porteuse. La guerre stimule la création de ces récits tout en étant le support et la vitrine de leur projet. En effet, la guerre « fue discursivamente uno de los elementos históricos que tanto Céspedes como muchos

¹⁴⁷ MARIACA ITURRI Guillermo, *La palabra autoritaria: el discurso literario del populismo*, p. 26.

¹⁴⁸ BOUJU Emmanuel, *op. cit.*, p. 34.

otros intelectuales de la burguesía incipiente y/o del MNR utilizaron en la formulación de sus nuevos proyectos de nación¹⁴⁹ »

L'objectif ici est de revenir sur les caractéristiques de leur vision nationaliste qui transparaissent de manière plus ou moins métaphorique dans la fiction. Il s'agit donc de catégoriser les tenants et les aboutissants de leur projet politique sans chercher à le définir selon l'étiquette idéologique personnelle des auteurs ou leur trajectoire mais uniquement à travers les éléments narratifs qui le nourrissent.

Le premier élément politique dans lequel certains personnages s'inscrivent de manière relativement évidente et qui intègre toutes les autres composantes de leur schéma de pensée est formé par leur penchant socialiste et parfois communiste. Leur orientation envers une doctrine souvent marxiste qui cherche à abolir le système de castes et de privilèges et à instaurer la dictature du prolétariat, recoupe de façon transversale la question des Indiens, du libéralisme et de l'impérialisme. *Sujnapura* et *Aluvión de fuego* sont les deux romans dans lesquels les narrateurs assument avec force leur revendication en se cachant à peine derrière les personnages. Au début du premier roman, quand Lanchicu rentre à l'université, il intègre un groupe de militants communistes composés de jeunes intellectuels d'origines socioéconomiques variées. Les débats de société se prolongent et Lanchicu se forme à ces nouvelles idées jusqu'à l'apparition des prémices de la guerre du Chaco. Considérant cette guerre comme un symptôme injuste de la société capitaliste, il refuse d'aller combattre quitte à sacrifier sa liberté et milite contre la mobilisation. Sans le savoir, l'ennemi juré de son enfance aboutit à la même situation intellectuelle et se retrouve donc également en prison. Cela démontre la valeur interclasse du communisme. L'auteur affirme clairement l'idéologie dont ils se réclament : « El comunismo, cuya manifestación momentánea era el antigüerrismo, se catalogaba entre los delitos de lesa patria¹⁵⁰. » Lorsque les deux jeunes se retrouvent sur le front sous leur véritable identité, leur filiation politique commune les rapproche plus que ne l'aurait fait le lien du sang. Ainsi, alors que Lanchicu se retrouve par hasard avec la mission de tuer Lorenzo, antimilitariste, le rapprochement est inévitable : « ¿Crees tú que un revolucionario puede asesinar a otro revolucionario? [...] « abrazábamos una causa común y que podíamos ir juntos en la lucha¹⁵¹. » Tous les éléments de langage du militantisme se retrouvent ici. Plus loin, le vœu de l'auteur est esquissé par Lanchicu : « vi que en Chile se había fundado el Partido Comunista ya en 1922. Qué hermoso fuera que nosotros fundáramos uno igual en Bolivia¹⁵². » Lara se cache à peine derrière son protagoniste pour s'aventurer

¹⁴⁹ GARCÍA PABÓN Leonardo, *La patria íntima: alegorías nacionales en la literatura y el cine en Bolivia*. S.l.: La Paz (Bolivia), 1998, p. 172.

¹⁵⁰ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 97.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 207.

¹⁵² *Ibid.*, p. 209.

à l'aide de sa fiction dans l'élaboration d'une nation plus juste et plus égalitaire sous la bannière du communisme. L'on retrouve quelques éléments narratifs qui prouvent son empreinte idéologique de manière plus discrète. C'est le cas du changement de pronom personnel sujet pendant le passage de Lanchicu par le front chaqueño. Alors que le récit fonctionnait jusque-là à la troisième personne du singulier, en focalisation interne et en point de vue omniscient, la première personne du pluriel, marqueur de l'identité collective, surgit d'un seul coup : « Ahora son nuestras ametralladoras¹⁵³ ». Par ailleurs, l'antimilitarisme dont se prévalent les protagonistes, c'est-à-dire celui où ils critiquent les embusqués et les militaires de formation, fléchit sous quelques intonations patriotiques. Les deux personnages trouvent en effet leur salut, une finalité et leur alter ego dans la guerre, et finissent par condamner ceux qui fuient leur devoir. Un sentiment relativement belliqueux, patriarcal, nationaliste et corporatiste émane finalement de la conclusion du roman.

Aluvión de fuego, « el primer gran fresco de la narrativa boliviana sobre la realidad política y social de Bolivia¹⁵⁴ » laisse également une forte empreinte idéologique. Rappelons le parcours de Mauricio qui évolue sur le plan identitaire, se forme au contact des plus humbles puis se sacrifie pour sa cause. Il s'émancipe de son origine bourgeoise, en se rebellant vis-à-vis des autorités, en changeant de nom et en devenant mineur. Sa volonté de s'émanciper de sa caste privilégiée atteint son paroxysme quand la destinée collective des mineurs en grève le conduira à une mort digne d'un martyr de la lutte ouvrière, convaincu comme son créateur, que « el socialismo es la única fuerza nueva y consciente que pueda salvar el país¹⁵⁵. » L'auteur propose ainsi une réflexion politique et sociale, et dénonce ouvertement le féodalisme inhérent à la société bolivienne en faisant dériver la trame, comme le souligne E. Fisbach, « vers un autre type de conflit ou de confrontation, entre les Indiens, les mineurs et les ouvriers d'un côté, les classes dominantes et le pouvoir conservateur de l'autre, dans une parfaite illustration de lutte des classes¹⁵⁶. » Cerruto laisse des preuves évidentes de son appartenance politique dans de nombreux débats animés entre Mauricio, son ami El Coto et des camarades et dans leur ferme conviction des bouleversements sociétaux à venir, aussi bien issus de la guerre que de leur militantisme. La fin du roman avec la scène de la mort de Mauricio et de son camarade El Coto qui contemple l'horizon met en exergue le projet national de Cerruto, construit par l'homme des mines, l'ouvrier et le nouvel héros national. Peut-être plus infusé dans la fiction que dans celle de Lara, le JE politique de *Aluvión de fuego* avoue, dénonce et témoigne « pero que no cae

¹⁵³ *Ibid.*, p. 179.

¹⁵⁴ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, Prologue de Carlos Mesa Gisbert.

¹⁵⁵ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 187.

¹⁵⁶ FISBACH Erich, « Conflit fratricide, guerre absurde : le Chaco, un enjeu littéraire », acte de colloque, Nantes, Novembre 2019, p. 4.

en el exceso sentimental, ni en la exaltación política propagandística¹⁵⁷ ». Le marxiste avéré de l'auteur consent à laisser une place certaine à une fiction riche, subversive et poétique. De ce fait, « el “yo” de Cerruto, a pesar de su filiación marxista, es diferente al que él mismo supone auto diagnosticarse. Es un lirismo avasallador que está por encima de su voluntad y brota del fondo de su alma lenta, pero inconteniblemente¹⁵⁸ ».

Par ailleurs, la revendication anticléricale du communisme, que l'on verra surgir lors de la révolution de 1952, et qui fait partie de la lutte contre les privilèges, apparaît fortement dans *Aluvión de fuego* mais seulement par soubresauts dans les autres œuvres. Nous avons déjà remarqué dans le rejet d'une figure divine un parti pris nuancé chez les auteurs. Cerruto ne fait pas de cas des religieux dans son roman. Le portrait caricatural et grotesque du curé de la *hacienda* ne laisse aucun doute sur son point de vue : « su gruesa Papáda se movía gelatinosa y con un ritmo que no era por cierto armonioso¹⁵⁹ ». Nous avons choisi ici un élément descriptif plus comique que critique mais qui donne une idée de la plume délicate dont fait parfois preuve l'auteur. Néanmoins, dans la première partie du roman, quand Mauricio part diriger la *hacienda* familiale et se heurte au féodalisme extrême dans lequel vivent les communautés indigènes, les ecclésiastiques et les « corregidores », le narrateur ne les épargne pas en décrivant leur attitude violente, discriminatoire et sexiste envers les Indiens ainsi que leurs habitudes pédophiles.

Parmi les autres écrivains qui assument leur orientation politique, Céspedes dissimule sous couvert de la fiction ses critiques directement adressées aux institutions, aux dirigeants et aux entreprises multinationales. Son socialisme se diffuse métaphoriquement tout au long de ses nouvelles : « En sus páginas se levanta la protesta contra la hegemonía social, contra las dictaduras y el militarismo; se condena la guerra, el imperialismo y la explotación del indio¹⁶⁰ ». Mais l'auteur clôture son recueil par une nouvelle qui se présente comme une plaidoirie antiimpérialiste et anticapitaliste malgré l'apparence farfelue et semi fantastique de ce dialogue entre deux ectoplasmes. Dans « Opiniones de dos descabezados », l'artificialité du discours est assumée par l'auteur qui intervient à deux reprises à travers le paratexte et de manière conséquente puisqu'il complète la fiction par des notes de bas de page longues et chargées en informations. La première nous donne un élément capital sur la genèse de cette nouvelle qui s'avère avoir d'abord été un discours prononcé par l'auteur lors d'une conférence¹⁶¹. Cela confirme donc l'intention de Céspedes dans ce récit, celle de fictionnaliser un réquisitoire. Les deux entreprises pétrolières associées à des intérêts internationaux

¹⁵⁷ GARCÍA PABÓN Leonardo, *La patria íntima: alegorías nacionales en la literatura y el cine en Bolivia*, p. 160.

¹⁵⁸ VILELA Hugo, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵⁹ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶⁰ ARANA Oswaldo, « El Hombre en la Novela de la Guerra del Chaco », p. 365.

¹⁶¹ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 222.

et géopolitiques sont les deux principales cibles de son attaque : « La Standard no está obligada a sermos leal. Ella sólo puede ser fiel a sus pozos, y su gansterismo es tan peligroso para nosotros como lo son para el Paraguay los Casado, los Sastre y la Royal Dutch Shell¹⁶². » Pour le personnage fantomatique, la responsabilité de la guerre est mondiale, il faut aller chercher « más lejos, hasta New York, a New jersey, a Londres¹⁶³ ». Car :

es responsable, joven esqueleto, toda una organización diplomática burguesa que bebe sangre en copas de champán y toda una organización imperialista que en América hace subir y bajar bonos conforme a su stock de cadáveres¹⁶⁴

Le vocabulaire, l'énonciation d'individus et la subjectivité du récit dénotent la volonté de l'auteur de dénoncer des comportements, selon lui, irresponsables et antipatriotiques. Ce ton anticapitaliste et antiimpérialiste se charge de nourrir le projet de nation de Céspedes qui se veut là-aussi libéré des injustices sociales et des dépendances économiques à des consortiums internationaux.

Nous retrouvons chez Gonzalo Lema une reprise des affirmations politiques socialistes et communistes de Céspedes, Cerruto ou Pacheco Bellot mais dans une tonalité plus nuancée et moins directe. Sa vision romantique à propos de l'avenir politique du pays et de la question indigène est principalement portée par Julián dans *Los muertos más puros* qui tente de convaincre le maire de l'égalité des droits entre les citoyens boliviens : « Yo, y muchos soldados, pensamos que el indio es tan boliviano como nosotros¹⁶⁵. » Quand le maire lui répond que ce sont des idées communistes comme s'il s'agissait de la pire des trahisons, Julian rétorque : « O somos comunistas todos los excombatientes o no hay ninguno¹⁶⁶. » Lema s'inscrit donc dans la lignée des auteurs précédents et dans leur vision ingénue, voire manichéenne de leur projet politique.

Avant d'aborder le dernier paramètre essentiel de l'élaboration d'un dessein national qui concerne la question ethnique, il convient de revenir sur un élément constitutif de l'identité des protagonistes dans la fiction qui revient de manière paradigmatique dans le corpus. Il s'agit des compétences culturelles de l'individu et en particulier celle de l'écriture. L'écriture et la lecture sont des fonctions primordiales à acquérir pour le sujet national. Plus globalement, l'art semble être considéré comme seule voie viable pour exprimer des revendications idéologiques. Nous l'avons vu chez Cerruto ou Céspedes par exemple, l'art est une arme de guerre mais c'est également une source de réconfort. Dans *Chaco*, une scène naïve mais poétique rend hommage à la diversité du pays tout en renversant les représentations de l'environnement chaquéen. Uribe, un soldat, sculpteur de profession, réfléchit à faire émerger la physionomie géographique du pays depuis la boue qui les fait

¹⁶² *Ibid.*, p. 223.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 225.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 224.

¹⁶⁵ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 120.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 121.

tant souffrir. Il se met donc à modeler des poteries féminines qui représentent chaque département bolivien. Il mêle alors la diversité, l'art et la nature comme un remède contre la violence de la guerre comme il l'affirme d'ailleurs dans le roman : « El arte está por encima de todo, hasta de la guerra, es decir, del miedo a la guerra¹⁶⁷. » C'est donc cette fonction que la littérature tente également de s'approprier dans les années après la guerre.

La question de l'écriture et de la lecture se présente dans le corpus de différentes manières. La principale réside dans la qualité récurrente dont sont pourvus beaucoup de personnage, soit la mise en récit. En effet, le topos du manuscrit trouvé et du carnet de bord démontre l'importance de l'écriture et de la capacité des personnages à faire un état des lieux de l'historicité du moment présent ainsi que le fait de savoir observer attentivement son milieu environnemental et social pour en rendre compte. Le sujet national de ces écrivains est donc un individu éclairé, voire érudit et aussi lecteur. Dans « Seis muertos en campaña », le narrateur résume le pouvoir des mots, leur force performative et leur faculté à être le seul moyen viable de se souvenir et de témoigner :

Solo mis palabras lo desentierran de mi corazón. ¡Las palabras! Son lo más inútil y lo más cierto de la creación. Por eso yo quiero escribir. Yo sé que los hombres nacemos con un destino de palabras, y mientras no las hayamos vaciado, no podremos morir, porque aún no habremos vivido¹⁶⁸.

C'est pourquoi, la plupart des protagonistes sont mis en scène en train de lire. Dans *Aluvión de fuego*, Mauricio était un enfant qui se réfugiait dans les livres, dans *Prisionero de guerra*, Villafuerte réussit à inciter la plupart des prisonniers à lire, dans *Sujnapura*, Lanchicu trouve dans la lecture un moyen d'échapper à l'ennui. Et dans les nouvelles, ce sont leurs compétences de rédaction qui sont mises en exergue. Ce nouveau sujet national qui écrit revient également à se questionner sur la figure du métis chez Céspedes. Qui sont ces métis dont le sang va fertiliser la nouvelle Bolivie dans *Sangre de mestizos* ? La capacité à laisser un témoignage écrit constitue la différence entre les Indiens et les métis du recueil. Les Indiens, dont les valeurs culturelles et humaines ne sont jamais remises en question, donnent, en revanche, uniquement leur vie pour cette nouvelle nation. Cette théorie étayée par González Almada démontre que Céspedes laisse vivre dans la fiction « aquellos mestizos que tuvieran la competencia de la escritura¹⁶⁹. » Les indigènes et les *cholos* sont des personnages de mouvement et de savoir-faire dont les compétences restent toujours limitées. Alors que le métis, à travers l'écriture, apparaît capable de structurer un raisonnement et une pensée viables pour diriger politiquement une nation fracturée par le modèle libéral et conservateur. En d'autres termes : « Las cartas, los diarios y el narrador en primera persona privilegian no solo la posibilidad de la escritura

¹⁶⁷ TORO RAMALLO Luis, *op. cit.*, p. 138.

¹⁶⁸ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 106.

¹⁶⁹ GONZÁLEZ ALMADA Magdalena (dir.), *Sujetos y voces en tensión: Perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XX y XXI*, p. 41.

como característica sobresaliente, sino que son el nuevo sujeto, pero para ser exitosos, viables, deban poseer la competencia de la escritura¹⁷⁰ ». Céspedes effectue ainsi l'apologie d'une culture nationale où l'écriture s'affirme comme point de départ de la configuration de son projet. Peut-être que nous pouvons voir dans les personnages de journalistes, d'archivistes, de romans policiers, de littérature épistolaire qui allie l'histoire collective et intime de la deuxième moitié du XX^e et du début XXI^e ainsi que toute l'intergénéricité possible qui peuplera la future aire hispanoaméricaine, un prolongement des chroniques de guerre autobiographiques, hybrides ou fictionnelles et des témoignages du début du siècle dont font partie certaines œuvres de notre corpus.

Comme pour Gonzalo Lema pour la question du romantisme politique, nous remarquons une reprise de la figure de l'artiste et de l'écriture pendant la guerre dans *Los pozos del lobo* dans une longue polémique autour d'un poète et des nombreux journaux intimes. Les oncles de Virginia débattent sur la teneur réaliste ou fictionnelle des journaux récupérés et ramenés à l'arrière : « Tengo la impresión que para muchos el diario de campaña se ha convertido en una especie de escape, de desahogo de los horrores de la guerra, del malestar de la prisión, del hecho de estar lejos de la casa ». Ils racontent que beaucoup d'entre eux sont lus à l'arrière comme des romans et s'interrogent donc sur la fonction de ces récits. De plus, ils cherchent à se positionner sur la question de l'exécution ou non de Renato, un poète bolivien prisonnier au Paraguay qui écrit des lettres d'amour aux épouses des soldats paraguayens et donc ennemis¹⁷¹. La littérature et l'art peuvent-elles condamner un homme pour trahison ? Quand l'État-Major bolivien manifeste son intention de l'exécuter, les Paraguayens défendent son courage et permettent ainsi que Renato soit épargné. Les femmes de la famille défendent son cas, ne comprenant pas ce qu'on peut lui reprocher. C'est avec une phrase malicieuse et chargée de double sens que l'oncle Enrique leur rétorque : « ¿Quién te ha hecho creer que los poetas son inofensivos¹⁷²? », exprimant indirectement la ferme conviction que l'art peut changer les choses.

Enfin, ces œuvres immédiates qui s'inscrivent dans la lignée du réalisme social s'interrogent toutes à un moment ou à un autre sur la place des populations indigènes en Bolivie. Leur présence massive et contrainte sur le front chaqueño suscite de la surprise, puis entraîne une prise de conscience qui amènera les vétérans à se convaincre d'une métamorphose identitaire collective. Pour redonner une idée de l'optimisme presque présomptueux des mentalités, surtout chez les intellectuels, quelques mois après la sortie de guerre, voici une citation de Guzmán dans *La Calle* du 7/08/36 :

Quando fuimos a la guerra aun no éramos una nación, éramos simplemente un pueblo lanzado a la prueba de fuegos [...] Esta verdad desoladora abrió todas las conciencias y se sentó en ellas, confinadas

¹⁷⁰ GONZÁLEZ ALMADA Magdalena (dir.), *Sujetos y voces en tensión: Perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XX y XXI*, 1a ed. - Córdoba: Imprintica, 2012, p. 212.

¹⁷¹ DÁVALOS ARZE Gladys, *op. cit.*, p. 164.

¹⁷² *Ibid.*, p. 159.

al través de los treinta y seis meses de guerra. Después de ella, hablamos un lenguaje de hermandad, profundo y eterno [...] Este lenguaje fundirá las razas, unificará idiomas, afirmará una unidad geográfica [...] seremos una nación fuerte con un gran pensamiento hecho realidad¹⁷³.

Force est de constater qu'il s'agit là plus d'une ambition que d'une affirmation. La prétention de l'auteur de transcender les différences linguistiques, géographiques et ethniques pour former une seule communauté de langage, semble bel et bien être utopique.

Le personnage indigène figure avec plus ou moins d'importance dans le corps hormis quelques nouvelles comme « Enajenada », « Fiestas patrias », « Llegan cuerpos, Matasanos », et toutes celles de Saavedra Nogales qui font le choix d'orienter leur récit vers d'autres problématiques de la guerre en omettant complètement ce motif. Cependant, bien qu'il soit présent dans les autres œuvres, l'Indien n'est parfois que l'objet de discussions ou de polémiques. Nous avons vu comment la fiction représentaient les discriminations envers les minorités ethniques pendant la guerre et en périphérie et le sens à donner à la place qui lui est concédée dans la diégèse. Il s'agit ici de revenir brièvement sur le projet politique qui leur est associé. Arana résume ici l'ambition des auteurs transmis dans la littérature :

en el mundo de la posguerra el exsoldado es: ya un ser que no puede adaptarse a su nueva vida, ya un hombre que acepta, conformista, el mundo como lo encuentra, o ya un individuo que adopta una actitud militante y participa en el intento de renovación política y social de su país¹⁷⁴.

L'idée, ou la prétention, que la guerre transformera chaque soldat quel qu'il soit en acteur du changement sociétal qui s'annonce, traverse les récits. Ils incluent de surcroît les Indiens. Nous retrouvons cette conviction, visible dans le verbe « saber » dans *Rodolfo el descreído* : « Yo sé que los combatientes, mañana ex combatientes, serán el gobierno que nos dirija¹⁷⁵. » C'est le cas également d'*Utama*, l'œuvre autobiographique à visée éducative, qui évoque cette mue mentale vécue par les vétérans et espérée par les intellectuels :

la guerra – que ya se estaba llevando a la gente, traería su pequeña revolución a la indolente aldea. Cuando los jóvenes volvieran del Chaco, ya no serían más los “zoncitos” de ayer. Tendrían colgado de los labios un término novísimo en su vocabulario aprendida a fuerza de oírlo a los combatientes: “los viejos fósiles”¹⁷⁶.

En effet, sans le vouloir, en apprenant aux Indiens à utiliser les armes à feu et à s'organiser militairement, les autorités leur ont donné des outils pour se défendre et se soulever.

Par ailleurs, l'idéologie socialiste qui imprègne la plupart des récits mais surtout *Aluvión de fuego*, conditionne la mise en récit et la description d'un projet d'intégration. Pour autant, le narrateur s'engage ostensiblement du côté des Indiens en insérant artificiellement le « Manifiesto de las

¹⁷³ LORINI Irma, *El nacionalismo en Bolivia de pre y posguerra del Chaco*, La Paz: Plural, 2006, p. 175.

¹⁷⁴ ARANA Oswaldo, « El Hombre en la Novela de la Guerra del Chaco », p. 359.

¹⁷⁵ VILLAZÓN David, *op. cit.*, p. 203.

¹⁷⁶ PINTO Guillén, PEÑARANDA Alfredo et Natty, *op. cit.*, p. 64.

Nacionalidades Indígenas del Kollasuyo¹⁷⁷ », affichant ainsi ouvertement les revendications dont Cerruto se réclame, c'est-à-dire une réforme agraire, sociale, éducative, linguistique et économique profonde. Malgré la vision totale de la nation du roman qui parcourt toutes les couches sociales, l'auteur reste figé dans une vision arguedienne qui mélange la classe et l'ethnie et qui continue donc d'associer les blancs et les métis aux personnages de méchants riches. Dans *Sujnapura*, Jesús Lara, qui est « entre los novelistas bolivianos, el que mejor ha captado la forma de vida, la psicología, los pesares y las aspiraciones de los indios quechuas del valle cochabambino¹⁷⁸ », d'une certaine façon va plus loin dans sa démarche et porte véritablement aux nues les valeurs du personnage indigène. Néanmoins, hormis le respect, l'intégration et l'alphabétisation de l'Indien, le projet politique et les doléances de l'auteur manquent de consistance et de clarté. Dans certaines nouvelles comme celles de Leytón qui brosent un portrait misérabiliste de l'Indien, l'ambition du narrateur semble être plus mesurée. Il s'agirait davantage de repenser leur place dans la société et leur traitement par les autorités sans proposer véritablement de médiation comme l'évoque avec une forme de détachement la voix narrative du roman issu de notre corpus secondaire *El mal natural* : « Yo creo que si se los ha llevado a la guerra y se los ha hecho aptos para morir y matar en defensa de la patria, ahora lo menos que pueden exigir es que se los trate con más humanidad¹⁷⁹. »

Dans *Sangre de mestizos* et surtout « El pozo », la force symbolique de son écriture lui permet de mettre en exergue son véritable projet libéral de l'intégration des indigènes. En effet, pour creuser ce puits stérile du Chaco, les sapeurs dépassent leurs différences géographiques, culturelles et linguistiques pour s'unir et partager le même destin, incarnant une forme humaine de kaléidoscope. Cette diversité ethnique autour du puits ressemble métaphoriquement à une Tour de Babel inversée. De ce fait, c'est cette même diversité qui va les unir autour de cette structure verticale et descendante¹⁸⁰. Dans « El pozo », ce « relato desde abajo¹⁸¹ », la graine du métissage germe comme l'une des forces et l'un des symboles nationaux de la nouvelle Bolivie attendue et représentée par Céspedes.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 103. Malgré le réalisme et l'authenticité des revendications ancrées dans le contexte belliqueux, le travail littéraire du texte et les références à des figures indigènes de toute l'histoire andine nous laissent supposer qu'il s'agit d'une création de l'auteur.

¹⁷⁸ MUÑOZ Willy O., « La realidad boliviana en la narrativa de Jesús Lara », *Revista Iberoamericana*, vol. 52, n° 134, mars 1986, p. 225-41, p. 24.

¹⁷⁹ MONTAÑO DAZA Carlos, *op. cit.*, p. 133.

¹⁸⁰ Il est intéressant de constater que le film *La Sed* de 1961 réalisé par Lucas Demare librement inspiré de *Hijo de hombre* de Roa Bastos reprend au tout début la fin tristement poétique de la nouvelle « El Pozo », celle d'un puits universel creusé en vain par des hommes dans l'espoir de trouver de l'eau et qui finit par servir de tombeau aux hommes tombés au combat, autant boliviens que paraguayens.

https://www.youtube.com/watch?v=xgPfbBnCLpc&ab_channel=NuevoCineArg (04 :28 sec)

¹⁸¹ GOMEZ Facundo, *Roa Bastos y Céspedes: dos escrituras desde las trincheras de la Guerra del Chaco*, Texto presentado como ponencia en las II Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literaturas y Artes Comparadas. Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, diciembre de 2011, p. 7.

Enfin, tous les auteurs concordent sur l'appartenance définitive du Chaco à la nation bolivienne, non pas pour des arguments diplomatiques mais parce qu'il est devenu le plus grand cimetière du pays. C'est pourquoi Céspedes introduit son recueil de nouvelles par cette phrase : « Ahora eres patria, Chaco¹⁸² ». En effet :

Se peleaba por una tierra que nos era totalmente extraña, y más que eso, hostil. [...] En el Chaco no había ningún interés boliviano; eran unos tuscales y pajonales infinitos, sin un solo habitante. Bien pudo haber sido esta tierra, la tierra de nadie. Recién ahora podemos decir que es Chaco es nuestro porque allí están enterrados cincuenta mil bolivianos, sangre de nuestra sangre¹⁸³.

Sur une terre lointaine, méconnue et hostile, le sang de tous ces hommes différents aura nourri et fertilisé ce territoire désormais habité par des souvenirs et des ombres comme le résume Gonzalo Lema dans *Los muertos más puros* : « quedaron para siempre sesenta mil soldados de las alturas nevadas de la cordillera de los Andes, de los valles subandinos y de los llanos¹⁸⁴. »

2.5. Les relents d'indigénisme : la survivance ethnique

Le dessein des auteurs de dénoncer les injustices de la société bolivienne quant au traitement réservé aux Indiens se heurte parfois aux limites de leurs propres discours. En effet, malgré la bonne volonté des écrivains, il est toujours délicat d'emprunter, voire de s'emparer de la voix de ceux qu'ils veulent défendre. La dénonciation « est souvent contredite par les signes ou symboles qui parcourent le texte, comme par l'importance qu'il accorde à certains thèmes dévalorisants¹⁸⁵ ». De plus, le public étranger aux réalités régionales et qui lit les œuvres du corpus immédiat n'a pas les connaissances pour discerner les éléments culturels réels et ceux hérités de la tradition d'exotisme misérabiliste. L'écueil principal se trouve dans leur volonté d'affirmer une identité nationale et homogène qui se voudrait métisse et donc à la fois légèrement inclusive et en même complètement acculturante. Leur vision sociétale nie les spécificités diverses du pays et identifie uniquement l'Indien à la nature pour l'associer à l'élément fondateur de la nation¹⁸⁶. Cela se traduit dans les œuvres par une représentation moindre, voire nulle des Indiens du sud et de l'est : « En la narrativa de la Guerra del Chaco la nación se construye simbólicamente como una unidad geográfica enclavada en los Andes y al boliviano como un individuo fiel a ese origen¹⁸⁷ ». Le travail de Mendieta, un personnage historien dans *Horizontes incendiados* qui sert comme adjudant idéologique dans le parcours de José Padilla, atteste ces théories. Ce personnage qui a écrit l'œuvre fictive *Introducción a la Historia de Bolivia* représente

¹⁸² CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸³ MONTAÑO DAZA Carlos, *op. cit.*, p. 134.

¹⁸⁴ LEMA Gonzalo, *Los muertos más puros*, p. 15.

¹⁸⁵ FISBACH Erich, *La figure de l'indien : une problématique du roman bolivien du 20^e siècle*, p. 163.

¹⁸⁶ SALMÓN Josefa, *El espejo indígena: el discurso indigenista en Bolivia, 1900-1956*, p. 87.

¹⁸⁷ SALINAS ARANDIA Alex Mauro, *El nuevo proyecto nacionalista de la literatura de la Guerra del Chaco en Bolivia*, Tesis de maestría dirigida por Fernando Balseca Franco, Universidad Andina San Simón, Sede Ecuador, 2002, p. 66.

de façon évidente l'essayiste véritable Jaime Mendoza, dont les idées et le nom sont très similaires. En effet, Mendieta vante les mérites de l'aymara et de sa culture, la seule « race » puissante, audacieuse et supérieure à ses yeux¹⁸⁸. Outre les stéréotypes et les caricatures à propos des individus aymaras, il nie surtout la richesse et la diversité de toutes les autres populations indigènes, faisant de son propos un discours indigéniste mais exclu.

D'autres auteurs semblent animés d'une bonne volonté vis-à-vis de leurs représentations des Indiens mais le ton du narrateur traduit la véritable posture de l'auteur. Guzmán par exemple, représente les personnages avec une forme de bienveillance paternaliste comme s'il s'agissait des missionnaires défenseurs des Indiens à l'époque coloniale. Lara les décrit davantage comme des individus fiers, dignes et fraternels. Ses personnages indigènes sont des personnages vertueux, comme le protagoniste Lanchicu, mais aussi le caporal Coca. Néanmoins, dans la plupart des cas, dans toutes les œuvres, le personnage indigène n'a pas la parole ou quand c'est le cas, c'est son interlocuteur métis ou criollo qui la lui donne. Il sert de guide dans la narration mais n'a jamais droit à la lumière. Il reste toujours un personnage collectif et de masse avec un rôle finalement toujours interchangeable. La personnalité de ces personnages est également sensiblement monotone : stoïque, fier, effacé et humble. Ce sont des caractéristiques que l'on retrouve chez les personnages métis de Céspedes, qui, en effet « retoma el concepto tamayano de la auto suficiencia y de la moralidad del carácter del indio para aplicarla a su mestizo¹⁸⁹ ». Mais *Sangre de mestizos* n'échappe pas aux archétypes archaïques utilisés pour qualifier les Indiens. Ces indiens souffrent régulièrement d'une forme d'animalisation et d'une exaltation de leurs qualités physiques mais jamais psychologiques. Dans « El milagro », Poñé apparaît comme un personnage caricatural, mi animal, mi végétal :

el chiquitano tenía un mapa inédito en la red de sus arterias, sus plexos nerviosos eran una porción de la selva, sensibles a la inducción del polo magnético y debajo de su alma salvaje habitaba un subconsciente geométrica que conservaba, a través de las espirales recorridas en el rompecabezas del bosque, la memoria de la línea recta, enderezando en ese sentido sus pasos¹⁹⁰

Céspedes lui attribue une mémoire ancestrale, sacrée et presque mythique. La jungle semble être le seul environnement vivable pour le camba. Poñé se voit décrit comme un surhumain aux pouvoirs magiques et à l'instinct animal : « con su cuerpo de mono harapiento¹⁹¹ ». Malgré le désir de l'auteur de faire du personnage indigène un véritable héros silencieux, il conserve néanmoins des codes indigénistes. Poñé rappelle fortement Kakumini, un Indien de *La Laguna H-3*, personnage particulièrement animalisé : « con su inquietud primaria, gira alrededor del grupo y parecía olfatearlo,

¹⁸⁸ OTERO Gustavo Adolfo, *op. cit.*, p. 165.

¹⁸⁹ SALINAS ARANDIA Alex Mauro, *op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁰ CÉSPEDES Augusto, *op. cit.*, p. 140.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 144.

en tanto que sus miradas de hurón saltaban de una cara a otra¹⁹² ». De plus, Kaku survit mieux à la soif que les autres grâce à son organisme. Mais Contreras ne comprend pas comment il peut garder le sourire dans une telle situation et lui attribue comme chez les animaux une « simplicidad primaria¹⁹³ ». De la même façon, dans « Indio Bruto », c'est son intelligence et sa rationalité qui sont remis en question. Assoiffé, le protagoniste n'obéit plus qu'à des pulsions primitives. Il mourra donc en buvant de l'essence, incapable de se retenir face à la soif extrême¹⁹⁴. Par ailleurs, c'est tout au long du récit et de manière explicite que ce personnage se trouve réduit à l'animalisation :

El autóctono come como un animal. Comer es su única satisfacción; encuentra placer en comer. En tiempo de paz, comía poco, y le bastaba. Extraño fenómeno: en la campana come mucho más, y no se sacia¹⁹⁵.

Le portrait dénote une vision de l'ethnicité de l'auteur éminemment réductrice et superficielle. Dans « Indio Bruto », le personnage apparaît comme faisant partie d'une minorité puisqu'il ne parle pas et le récit ne rend pas compte de la présence d'autres Indiens alors qu'il s'agissait de la majorité combattante. Le protagoniste est hermétique à tout ce qu'il se passe autour de lui, tout comme l'ensemble de son environnement lui est hostile. Leytón répète le même procédé dans ses nouvelles, celui de victimiser à outrance la figure de l'Indien depuis une certaine distance, entre effroi et respect et avec un traitement pathétique et misérabiliste. L'on retrouve certains éléments de langage sur la dimension barbare de l'indigénisme dans *Los pozos del lobo* quand un curé brosse un portrait exotique, rétrograde et condescendant des Indiens du Chaco :

nos topamos con salvajes de verdad. Los hombres solo cubrían sus partes íntimas con taparrabos. tenían la cara pintada con franjas de colores. Las mujeres mostraban los senos y andaban por lo demás casi desnuda¹⁹⁶.

Le choix narratif de l'écrivaine, qui ne propose pas d'autres alternatives dans les représentations, atteste d'une volonté certaines de reprendre des conventions indigénistes. Enfin, *Repete*, le surnom donné aux soldats indigènes, repris de manière revendicative par Lara, témoigne de la stigmatisation de leur rapport à la nourriture pendant la guerre et qui alimente cette image animalisante et grossière :

Ce mot fut resémantisé par les classes créoles-métisses comme un surnom méprisant. Ainsi, le discours dominant tournait en dérision le combattant indien, par le mépris et le retournement de la langue imposée, avec le poids de la faute d'être Indien, de ne pas parler ou de parler « mal » la langue de la nation. *Repete* est la faute verbalisée, collée sur l'uniforme du soldat des tranchées, chair à canon de toutes les batailles. Le nom exogène d'une masse déshistoricisée aussi durant cette campagne. Le nom d'une faim inassouvie, devenu signifiant de ce nouveau sujet combattant pour la nation¹⁹⁷.

¹⁹² COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 132.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 179.

¹⁹⁴ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 89.

¹⁹⁵ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 84.

¹⁹⁶ DÁVALOS ARZE Gladys, *op. cit.*, p. 191.

¹⁹⁷ MICHAUD Marie-Christine, DELHOM Joël (dir.), *Guerres et identités dans les Amériques*, Mondes hispanophones 35, PUR, 2010, p. 50.

Le langage est donc porteur de discriminations mais il peut aussi révéler une attitude paternaliste. L'un des symptômes de la littérature indigéniste se trouve dans l'usage des diminutifs et en particulier de « *indiecito* ». Nous ne donnerons que l'exemple de *La Laguna H-3* qui conjugue le diminutif et possessif, ajoutant ainsi une forte impression d'infantilisation, mais il faut savoir que le substantif revient dans quasiment toutes les œuvres : « Mis pobres indiecitos ya no dan para más¹⁹⁸. »

Un autre recours au potentiel du langage permet d'identifier la littérature indigéniste. En effet, celle-ci a tendance à appliquer aux graphèmes l'influence de l'accent quechua ou aymara dans un souci de réalisme. L'exemple le plus long se trouve dans *Sujnapura* quand Lanchicu prend une autre identité et feint d'être un Indien presque analphabète. Néanmoins, il n'est pas le seul à avoir recours à ce procédé linguistique, Raul Leytón¹⁹⁹, Adolfo Costa du Rels, Luis Toro Ramallo ou Roberto Leiton²⁰⁰ n'hésitent pas à l'employer.

Une autre technique consiste à intégrer des mots et structures syntaxiques proches du quechua « *imprimiéndole más realismo aún a su novela, pues se trata de rasgos lingüísticos frecuentes en las áreas rurales de Bolivia, donde se habla un español con un fuerte sustrato quechua*²⁰¹ ». Alcides Arguedas déjà jouaient avec l'insertion de mots en quechua ou d'autres dialectes dans son œuvre pour lui donner un caractère réaliste et folklorique. Jesús Lara répond particulièrement aux nécessités du genre indigéniste qui exige une touche locale et régionaliste en insérant à la fin de ses œuvres un index des mots en quechua relativement bien fourni. Il va de soi que son activité de linguiste le conduit à octroyer à la langue indigène une importance fondamentale. De plus, Lara semble vouloir se défaire, par principe idéologique, de l'espagnol institutionnel en insistant sur les spécificités linguistiques locales et en marquant graphiquement les différences d'accents et de prononciation. En effet, contrairement à d'autres pays comme l'Argentine, la Bolivie n'a pas cherché à créer une différenciation entre l'espagnol hispanique colonial et la langue pratiquée sur son territoire. Le projet idéologique de Lara passe également par faire de la langue un emblème national et par un détachement de la stratégie employée par les groupes dominants qui étaient d'utiliser une langue espagnole sans marqueur ethnique afin de discriminer la langue des classes populaires. Néanmoins, la publication en espagnol du roman et l'absence de traduction existante en quechua traduisent les limites de son projet inclusif. La communauté de langue sera toujours un élément problématique dans un pays comme la Bolivie. En effet :

El propósito de aglutinamiento lingüístico como principio de homogeneizador, pretende reunir a los hablantes de una nación en torno a una misma lengua, intención que se torna profundamente

¹⁹⁸ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 63.

¹⁹⁹ LEYTÓN Raúl, *op. cit.*, p. 86.

²⁰⁰ LEITÓN Roberto, *op. cit.*, p. 29.

²⁰¹ RUPÉREZ Miguel, p. 15.

problemática en Bolivie devant la diversité linguistique que présentent les nombreuses cultures indigènes qui occupent le territoire national²⁰².

Pour mettre en avant la répression et l'exploitation systématique des pouvoirs publics envers les Indiens, Lara s'emploie à représenter et à critiquer dans ses œuvres trois institutions blanches et métisses :

una iglesia aliada, aliada de los poderosos letrados-blancos-ciudadinos, un ejército con función policial y no menos represora, una educación alienadora para el indio, impartida en castellano, desde presupuestos occidentales y alienantes²⁰³

Nous avons un aperçu de ces éléments de démonstration dans chacune de ses œuvres. Dans *Sujnapura* l'histoire commence par les bouleversements de scolarité de Lanchicu et par des références aux excès de l'Église puis les dysfonctionnements de l'armée pendant la guerre occupent toute la deuxième moitié du roman. Sans ôter les qualités littéraires que sont les siennes, les œuvres de Lara configurent une esthétique au service d'une démonstration et d'un projet de société. Lara fait partie des auteurs qui réussissent le pari de conjuguer la littérature et la politique. Mais il n'est pas le seul, l'art et l'engagement idéologique et même politique dans la première moitié du XX^e siècle sont profondément associés. Rappelons l'exemple du peintre Cecilio Guzmán de Rojas, dont les œuvres saisissantes ont déjà été mentionnées, qui s'attache à défendre l'Indien bolivien tant dans ses peintures que dans l'espace public. Il insiste par exemple dans le journal *El Diario* le 16 juillet 1934 sur les mérites de cet acteur de la guerre, son grand héros et digne des plus grands monuments²⁰⁴.

Enfin, parmi les relents des pratiques littéraires indigénistes, nous pouvons citer la présence d'une multitude d'éléments culturels inhérents à la cosmogonie indienne et des pratiques traditionnelles. C'est particulièrement le cas dans *Aluvión de fuego* et *Sujnapura* qui évoquent les rites et les offrandes associées au culte de la Pachamama. Alors que Costa du Rels cherche à montrer la force de la spiritualité et la primauté des valeurs du catholicisme, il ne nie pas la présence d'autres énergies. En effet, au début de *La Laguna H-3*, Contreras est sujet à des sensations irrationnelles et se croit suivi : « Contreras ignoraba que existen aún en América meridional ciertos lugares secretos donde hallan refugio los grandes mitos incaicos, sustraídos a la voracidad de los conquistadores²⁰⁵. » Le protagoniste trouvera finalement l'un d'entre eux dans les bras du toborochi.

La fiction traite également des coutumes et des traditions culturelles qui rassemblent les soldats indigènes sur le front, parfois même de chaque côté du no man's land. L'eau, la musique et la

²⁰² GONZÁLEZ ALMADA Magdalena (dir.), *Sujetos y voces en tensión: Perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XX y XXI*, p. 46.

²⁰³ BARNADAS Joseph M., COY Juan José, *Jesús Lara: Esquema metodológico de aproximación a la narrativa boliviana*, p. 13.

²⁰⁴ MICHAUD Marie-Christine, DELHOM Joël (dir.), *Guerres et identités dans les Amériques*, Mondes hispanophones 35, PUR, 2010, p. 36.

²⁰⁵ COSTA DU RELS Adolfo, *op. cit.*, p. 36.

feuille de coca rendent possibles des scènes de communion dans les assemblées primitives des hommes. Pour Lara, par exemple, la mastication de coca est un acte politique. Il revendique son usage qui englobe, en réalité, tout un ensemble de croyances andines. Dans *Repete* le narrateur-personnage atteste de sa valeur : « la coca es un precioso bálsamo; ella parece dotarnos de energías inagotables²⁰⁶. » Néanmoins, la feuille de coca n'est pas consommée par les Paraguayens alors que la musique et le chant sont des éléments communs aux deux camps. Plusieurs temps suspendus entre Boliviens et Paraguayens donnent à voir des scènes joyeuses de confraternité. Dans *Sujnapura*²⁰⁷, *Prisionero de guerra*²⁰⁸ ou *Aluvión de fuego*²⁰⁹ les soldats se mettent à chanter et danser une polka paraguayenne. Enfin, les œuvres illustrent des moments de réconfort des soldats indiens autour du charango, un instrument de musique andin à cordes, parfois improvisé avec quelques objets. Ces pratiques culturelles participent à brosser un tableau le plus réaliste possible et rappellent le poids des traditions littéraires *costumbristas* et folkloriques dont les auteurs ont hérité.

2.6. Prendre la parole pour les morts

Pour prendre un peu de recul sur la pratique de l'écriture historique et en particulier sur les traumatismes, nous allons nous questionner sur la légitimité d'écrire de ceux qui n'ont pas combattu et la portée limitée des œuvres publiées par des témoins directs ou acteurs du conflit. En Bolivie, la question ne semble pas avoir émergé dans la période de l'après-guerre. Il n'existe pas de preuve connue d'une éventuelle protestation. En revanche, la production culturelle florissante du XXI^e siècle sur la guerre du Chaco trouve un écho très positif dans la presse. Néanmoins, la tonalité des réactions reste dans un domaine de l'exaltation des valeurs héroïques et du courage des soldats, qui ont été mis ou non en exergue, si l'on évoque par exemple les cas plus populaires des films produits ces dernières années.

Cependant, il convient de généraliser et de prendre de la distance sur les récits de guerre pour évacuer une question qui a largement été débattue au cours du XX^e siècle. Roland Barthes se lassait déjà en 1960 de cette problématique : « Notre littérature serait-elle donc toujours condamnée à ce va-et-vient épuisant entre le réalisme politique et l'art-pour-l'art, entre une morale de l'engagement et un purisme esthétique, entre la compromission et l'asepsie²¹⁰ ? » Dans le cas de nos œuvres, nous l'avons vu, ce va-et-vient n'exclut ni la tentative de mettre en place des procédés esthétiques, ni un engagement politique. Mais parler au nom de ceux qui ont disparu et qui auraient peut-être témoigné

²⁰⁶ LARA Jesús, *Repete*, p. 21.

²⁰⁷ LARA Jesús, *op. cit.*, p. 138.

²⁰⁸ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 96.

²⁰⁹ CERRUTO Óscar, *op. cit.*, p. 203.

²¹⁰ BOUJU Emmanuel, *op. cit.*, p. 18.

autrement, est-ce éthique, au sens grec de la sagesse de l'action et d'une bonne manière d'être²¹¹ ? Mais écrire, faire de la souffrance et de la torture un langage, ne serait-ce pas compris dans les obligations sociales de l'écrivain²¹² ? Ces derniers peuvent se réfugier autour de la stèle fictionnelle de la fratrie imaginaire des écrivains²¹³ pour répondre à ceux qui considèrent que la guerre seule suffit à parler de guerre ou que seule la vérité sort de la plume des combattants. En effet, « Le témoignage s'adresse au cœur, et non à la raison. Il suscite la compassion, la pitié, l'indignation, la révolte même parfois. Celui qui témoigne signe avec celui qui reçoit un « pacte compassionnel²¹⁴ ». Donc comment la fiction peut-elle servir de preuve dans le procès du réel ? Leur faut-il davantage de crédibilité ou se faire cautionner par un hors-texte suffit ? Dans son essai *Cogitus interruptus*, Juan Goytisolo propose sa vision des choses :

A quienes se niegan a recordar el pasado por miedo a la fetidez de sus letrinas, el escritor sin mandato les responde que el hedor viene de ellos. La voluntad iconoclasta y el respeto a la verdad siempre relativa asequible al nivel actual de nuestros conocimientos son la mejor arma contra la amnesia interesada de los poderes e instituciones públicas y el blanqueo a cañonazo limpio de las artilleras memoricidas²¹⁵.

Dans la continuité de cette réflexion sur la nature et la fonction des récits de guerre qui part de l'ambiguïté de la posture de l'auteur, entre témoin et artiste, nous choisissons de faire appel à la théorie polémique de Jean Norton Cru. En effet, il nous semble important de la signaler pour montrer que le débat sur la légitimité de l'auteur et le propos historique s'est déjà tenu il y a un siècle à la suite de la prolifération de récits de tout genre et car de nombreux traits de ressemblance existent avec les récits de guerre boliviens. La violence meurtrière du genre humain combinée aux alternances de rythme de la vie dans les tranchées lors de la première guerre mondiale constitue un événement tellement traumatique pour les soldats que beaucoup d'entre eux prennent la plume pendant le conflit et surtout après, pris d'un désir fou de rendre compte et de raconter les horreurs vécues.

La Grande Guerre, au moins sur le front occidental, a mis en présence, pendant presque cinq ans, des millions d'hommes qui, pour la plupart d'entre eux, étaient alphabétisés. Elle a durablement arraché ces hommes à leurs proches. Il n'est donc pas étonnant qu'ils aient écrit. La correspondance a été l'un des moyens privilégiés par les sociétés en guerre pour réaménager des rapports interpersonnels bouleversés par la situation nouvelle. Les lettres furent les principaux lieux du lien maintenu, envers et contre tout, entre l'avant et l'arrière. Les formes prises par le conflit, notamment la guerre de position (entrecoupée de grandes batailles) qui s'installa entre l'automne 1914 et le printemps 1918, favorisa aussi, en libérant beaucoup de temps, le geste d'écriture. Celui-ci devint, pour beaucoup de soldats,

²¹¹ BADIOU Alain, *L'éthique : essai sur la conscience du mal*, Paris, Hatier, 1993, p. 15

²¹² MCINTOSH-VARJABEDIAN Fiona, TAKEMOTO Toshio, PRUNGNAUD Joëlle, GIRALDI DEI CAS Norah, *Écrire la guerre, écrire le conflit*, p. 24.

²¹³ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Dépasser la mort*, Actes sud, 2019, p. 157.

²¹⁴ WIERVORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 179.

²¹⁵ GOYTISOLO Juan, « Memoria, olvido, amnesia, recuerdo y memoricidio », in *Cogitus interruptus*, Madrid, Seix Barral, 1999, p. 57.

quotidien²¹⁶.

Le phénomène littéraire et la prolifération de témoignages se produit en France mais aussi en Allemagne dû en partie à la mobilisation très massive qui s'était mise en place. Alors que certains individus s'emmurent dans le silence ou dans un état de choc, beaucoup d'écrivains ayant participé à la guerre 14-18, choisissent le médium qu'ils connaissent le mieux, la fiction, qui leur permet de montrer leur guerre et surtout de conserver la liberté d'expressions inhérente à ce choix auctorial.

Enseignant de profession, Jean Norton Cru combat trois ans sur le front pendant la première guerre mondiale. Dans un souci de faire la lumière sur les véritables acteurs et témoins de cette barbarie, il publie en 1929 un livre appelé *Témoins : essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* dans lequel il recense trois cents témoignages d'anciens combattants. Cet ouvrage massif de plus de 700 pages a comme objectif de mettre en avant ces récits qui sont pour lui les seuls authentiques et les différencier de la littérature de guerre. Très véhément à l'égard des écrivains de métier qui écrivent sur la guerre, il y fustige Dorgelès, Barbusse ou encore Péricard. Sa posture est catégorique, il « considère comme un sacrilège de faire avec notre sang et nos angoisses de la matière à littérature. Si nous avons encore la guerre au XX^e siècle, c'est parce que les hommes ont trop entretenu cette fausse beauté du carnage²¹⁷ ». Jean Norton Cru ne comprend pas la fictionnalisation d'un fait historique de cette ampleur et l'esthétisation de la violence et la dimension sensationnelle bien qu'elles soient bien souvent au service de leur cause antimilitariste. Il oppose l'art de la fiction qui ne mènerait qu'à la trahison puisque « toute déformation de la réalité agit contre l'établissement de cette structure d'autorité²¹⁸ » et le témoignage qui serait la seule source de vérité. Bien que supposer l'impouvoir de l'art relève du non-sens après des siècles d'études culturelles qui prouvent le contraire, nous pouvons constater qu'après un tel trauma, écrire de la fiction suppose déposséder le combattant de son expérience réelle et de ne voir la mémoire du témoin que comme une matière première. Nous serions plutôt tentés de dire que l'art permet de transcender une expérience singulière, aussi violente soit-elle, en récit universel mais jamais absolu. Mais il est certain que l'écriture de l'histoire « même lorsqu'elle porte sur le collectif et le long terme, requiert une mise en récit qui pose le problème de la littéralité du récit historique²¹⁹ ».

La question de la victime et du traumatisme et leur littéralité occupent une place importante dans le débat public depuis les grandes catastrophes humaines du XX^e siècle : « Au cours du dernier

²¹⁶ BEAUPRE Nicolas. « De quoi la littérature de guerre est-elle la source ? Témoignages et fictions de la Grande Guerre sous le regard de l'historien », p. 41-55.

²¹⁷ Cité in DORNIER Carole, DULONG Renaud (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Edition de la maison des sciences de l'homme, 2005, p. 5.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 7.

²¹⁹ DORNIER Carole, DULONG Renaud (dir.), *op. cit.*, p. 101.

quart de siècle, le traumatisme s'est imposé comme une forme d'appropriation originale des traces de l'histoire et comme un mode de représentation dominant du rapport au passé²²⁰ ». Par ailleurs, la victime a désormais « un “droit“ de faire entendre son récit propre, et de participer à l'écriture de l'Histoire²²¹ ». Elle connaît une forme de prestige et une dette de la reconnaissance puisqu'elle « n'a rien fait, on lui a fait. Elle n'agit pas, elle subit²²² ».

En Bolivie, la société ne questionne pas la légitimité des auteurs. À l'inverse, elle est plutôt reconnaissante de cette nouvelle place donnée aux victimes de la guerre du Chaco dans les productions culturelles. La manière de porter aux nues les victimes du conflit par l'opinion populaire tout en délaissant la part plus sombre et plus digressive de l'histoire révèle une nouvelle fois les limites des discours hégémoniques. La fonction de relais et d'intermédiaire que les artistes occupent, impliquent et doit impliquer davantage encore un sens de la responsabilité, honorable et nécessaire.

3. Conclusion de la cinquième partie

Alors que l'opposition entre les deux périodes littéraires semblaient s'opérer sur l'effet de réel et la vraisemblance, la frontière entre les deux s'avère plus poreuse que ce l'on imagine. En effet, les œuvres immédiates ne poussent pas toujours à son paroxysme l'historicité du récit, et à l'inverse, les contemporaines ne déconstruisent pas systématiquement la linéarité et les concepts narratifs antérieurs. En revanche, elles divergent quant à l'intérêt de l'auteur de relayer un récit authentique puisque les récits de l'après-guerre s'inscrivent dans un projet idéologique défini par les courants socialistes de l'époque et dans une réalité géopolitique précise. Bien que les récits a posteriori sont également motivés par un désir collectif de redéfinir l'identité nationale bolivienne et de s'approprier le socle commun historique, les auteurs s'affranchissent ou contournent les interdits traditionnels de représentation. Puisque le langage est une arme et que la violence ne connaît pas de rationalité, les mots aussi peuvent marquer et heurter le lecteur de leur non-conformisme. Mais la permanence de certaines formes ou certains codes littéraires comme l'auto-réflexivité du journal, l'usage de l'humour et du fantastique montrent que les œuvres dialoguent à travers les décennies et pratiquent une écriture et une symbolique qui n'ont jamais cessé d'interpeller les écrivains.

²²⁰ LEFRANC Sandrine, *Mobilisations de victimes*, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 12.

²²¹ *Ibid.*, p. 1.

²²² GIGLIOLI Daniele, et AUBRY-MORICI Marine, *Critique de la victime*, Hermann, 2019, p. 7.

Conclusion générale

L'éternité que les œuvres d'art opposent à la fugacité des choses ne peut-elle se constituer que dans une histoire ? Et l'histoire à son tour ne reste-t-elle historique que si, tout en courant au-dessus de la mort, elle se garde contre l'oubli de la mort et des morts, et reste un appel de la mort et une mémoire des morts¹ ?

Le 14 juin 1935, quand le son des trompettes annonce la fin des hostilités et le cessez-le-feu définitif de la guerre du Chaco, les Boliviens, assommés par l'épuisement, la soif, la faim, la peine et la défaite, ne se rendent pas compte du moment historique et des évolutions à venir dans la société. Pourtant, la littérature s'était déjà emparée de l'événement historique montrant à quel point l'urgence de l'écriture et du témoignage était forte. Malgré la fureur patriotique du début du conflit qui anime principalement les militaires de profession et une frange relative de l'aristocratie, la désillusion se produit rapidement quand les troupes approchent le front chaqueño. La haine de l'ennemi, principal moteur du soldat, souvent catalysée par l'armée et les services de propagande, ne se manifeste pas chez la plupart des combattants pour diverses raisons. Certains ont été amenés au Chaco par la force, d'autres par défaut, et la plupart ne comprennent pas qui est véritablement l'ennemi. En effet, les Paraguayens qui partagent pourtant avec les Boliviens de grandes caractéristiques ethniques (guaranies, chulupis...) et géographiques (claustration, Chaco), sont rarement visibles dans les fourrés chaqueños et les entrelacs de cactus. Ressentie comme une guerre injuste, absurde et profondément inutile, l'absence d'une animosité quelconque envers l'autre entraîne la dissolution d'une fièvre nationaliste bolivienne. Roberto Prudencio résume très bien l'effet produit :

fue como una guerra colonial en nuestro propio territorio; una guerra en un suelo desconocido y hostil; una guerra en un predio lejano, más lejano que si fuera extranjero, una guerra un paraje despoblado; una guerra en una tierra estéril; una guerra en un planeta gris, donde ni la sangre era roja, sino terrosa y sucia; una guerra en un mundo sin vida, a no ser la de los insectos y serpientes; una guerra en un lugar sin paisaje y sin tiempo... una guerra sin odio, porque fue una guerra sin amor. Ningún soldado boliviano amaba a la tierra por la cual luchaba y por la cual moría. El Paraguay, la nación adversaria, nos era ajena, no teníamos ningún conocimiento de ella. No había pues por qué odiarla. Y la guerra misma no nos enseñó a odiar².

La fiction qui émerge des entrailles de la guerre reflète cet état d'esprit assez paradoxal pour un climat belliqueux et tout aussi original pour une littérature de guerre :

Finalmente, la novela de la guerra del Chaco, por la naturaleza del tema general que trata, la sospecharíamos llena de odio y de rencor, pero, en realidad, acusa una falta notable de estos sentimientos. Hay más odio entre los hombres de una misma nacionalidad, que entre los enemigos en la contienda; crueldad en la lucha, sí, pero odio, muy poco³.

Nous retrouvons partout dans le corpus cette absence de ferveur « no van a hacer otra cosa que obedecer, siempre obedecer hasta morir. Esta guerra la hacen los hombres mecánicamente, sin odio,

¹ RICŒUR Paul, *Temps et récit T1*, Paris : Seuil, 1983, p. 162.

² BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*, p. 34

³ ARANA Oswaldo, *La novela de la Guerra del Chaco: Bolivia y Paraguay*, p. 98.

sin cólera, sin placer; en una palabra, sin ganas⁴. » La seule haine susceptible d'être ressentie n'est dirigée que vers une seule chose : « Dijo que solo odiaba, si odio podía caber en su alma limpia, a la guerra⁵. »

Ces miroirs fictionnels de la société rendent également compte de l'émergence progressive d'une prise de conscience sur l'état des lieux dramatique économique, politique, ethnique et social du pays en cendres. Ainsi, ces fictions mettent en scène une diversité de populations qui se questionnent sur ces paramètres, vraisemblablement injustes. C'est pourquoi, les textes publiés immédiatement après la guerre doivent d'abord être considérés comme des produits de leur époque, c'est-à-dire un témoignage sociologique des classes aisées sur l'état actuel des choses en Bolivie à la sortie de la guerre. La multitude des formes textuelles (fiction, carnet, récits divers) démontre à elle seule une volonté partagée d'apporter une perspective personnelle sur l'événement historique, c'est-à-dire sur les enjeux immédiats de leur époque.

Tandis que la Bolivie découvre son nouveau visage à la sortie de la guerre et tente de s'affirmer comme nation, bien qu'elle soit encore profondément morcelée et divisée, les témoins et les porte-paroles de cette transformation font de cette effervescence générale une force créatrice et performative. Les années trente et quarante voient donc émerger, voire renaître, un double phénomène national : un courant littéraire et « Una generación con más muertos que sobrevivientes⁶ » plus ou moins lucide.

À partir de 1998, avec les romans et les nouvelles de Gonzalo Lema, ceux de Wilmer Urrelo, puis la quantité non négligeable de récits divers publiés de façon isolée en ligne par des écrivains apprenants, ou regroupés dans des anthologies, le thème de la guerre du Chaco renaît des cendres de la littérature bolivienne. Bien que le groupe d'individus à l'origine de cette résurgence ne soit pas aussi homogène que celui de la génération du Chaco, ils partagent des caractéristiques du récit historique, déjà présentes chez leurs prédécesseurs. En effet, leurs œuvres s'aventurent « dans les domaines de la tradition orale, de l'histoire non-écrite des vaincus, du passé des marginaux, de la version non-autorisée des événements⁷ ». De nombreuses problématiques nationalistes et beaucoup de motifs traversent le siècle et se font écho. Néanmoins, la teneur des représentations évolue, voire s'altère dans la littérature contemporaine, qui marque une rupture, plus ou moins marquée selon les œuvres, avec la littérature fonctionnelle des années quarante, qui, pour autant n'est pas dénuée de projets esthétiques. Henri Favre met d'ailleurs en avant « la raison pour laquelle la littérature indigéniste

⁴ GUZMÁN Augusto, *op. cit.*, p. 24.

⁵ SAAVEDRA NOGALES Alberto, *op. cit.*, p. 62.

⁶ CERRUTO Óscar, *op. cit.* p. 199.

⁷ CICHOCKA Marta, *op. cit.*, p. 399.

présente aujourd'hui un intérêt historique plutôt que proprement littéraire tient peut-être moins à la nature de son projet qu'aux ressources limitées avec lesquelles l'écrivain a mis celui-ci en œuvre⁸. » Nous avons néanmoins valorisé des tentatives esthétiques et des mécanismes humoristiques qui fonctionnent toujours et qui reviennent même dans la littérature contemporaine.

Ce que ces récits partagent va au-delà d'une simple thématique historique. En effet, la guerre du Chaco n'est qu'un décor pour mettre à nu des guerres intérieures, invisible ou intime.

L'origine de la littérature du Chaco, qui s'avère également valable pour la littérature contemporaine, se trouve finalement dans le désir de révéler la véritable Bolivie, de lui donner sa place dans l'ensemble des pays américains et d'exposer ses blessures, pour peut-être tenter de les guérir, mais de montrer aussi à la face du monde ses forces intérieures.

L'objectif initial de cette étude consistait à situer ces fictions dans leur contexte, à expliciter les spécificités du contexte de production et à les faire dialoguer depuis tout un système diégétique narratif et narratologique. Nous sommes partis de l'hypothèse que la littérature immédiate surgissait en réponse au traumatisme collectif et que la littérature contemporaine reprenait cette thématique historique pour des raisons mémorielles et temporelles uniquement. En réalité, la thérapie mémorielle assumée par la fiction contemporaine n'est pas sa seule motivation puisque le contexte de production donne au récit une teneur nationaliste et un questionnement autour de la bolivianité qu'un travail sur l'héritage historique n'implique pas forcément. Nous retrouvons donc dans ces deux périodes littéraires l'utilisation de la fiction comme vitrine idéologique et comme support intra-classe privilégié pour rendre compte d'un questionnement, d'un constat et d'un sentiment sur l'état de la société et son rapport à l'événement historique. La fiction contemporaine, cependant, porte ces objectifs avec plus de nuances que l'antérieure.

Afin de revenir sur la fonction de chaque période et les conclusions tirées des analyses, nous pouvons qualifier *in fine* la fiction immédiate de fer de lance du projet national des auteurs pris en charge à travers une vision collective, et la fiction contemporaine comme une déconstruction des stigmates nationaux et historique étayées par une vision, à l'inverse, profondément individuelle. Pour les premiers, la guerre engage la responsabilité collective et offre un récit et des valeurs communes tandis que pour les seconds, la guerre n'est portée que par des individus indépendants les uns des autres sur le plan de la responsabilité et implique donc un kaléidoscope d'histoires intimes et personnelles.

La littérature immédiate s'empare de l'événement historique pour créer un récit différent, qui s'alimente réciproquement avec la guerre. C'est-à-dire que la prise de conscience qui s'opère dans la

⁸ FAVRE Henri, *L'indigénisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 1996, p. 62.

société et qui est également redevable à la littérature justifie l'existence de cette dernière. Nous avons vu que la fiction offre aux auteurs un espace d'expression riche, multiple et varié pour critiquer la guerre, la façon dont elle a été conduite, ses conséquences et l'ingérence des dirigeants. Ainsi, ces romans et ces nouvelles sur la guerre tirent leur originalité d'un camaïeu de procédés consistant à déconstruire la rhétorique officielle et épique. C'est pourquoi la narration se décentre bien souvent autour de personnages marginaux, antihéroïques, voire pathétiques. Parfois, le fait militaire se veut lointain, secondaire, presque invisible. De surcroît, ces récits succombent peu à la mise en scène dichotomique et binaire en donnant l'impression que l'altérité traditionnelle est illusoire et que la frontière n'est pas synonyme de rupture. En effet, la guerre personnelle, voire intime, mentionnée plus haut et explorée par tous les auteurs avec plusieurs décennies d'écart, se situe dans le rapport de l'homme à la souffrance, au traumatisme, à l'ontologie, à la permanence de la mort et au souvenir. Urrelo et Lema choisissent de questionner la banalité apparente du mal, ses traces laissées dans la société, et de déconstruire la violence traditionnelle pour montrer la subversion de l'individu face à ses limites et ses pulsions les plus primaires. L'hétérogénéité thématique des auteurs contemporains qui décentrent la guerre depuis ses angles morts, c'est-à-dire, la question du retour, des femmes, de l'arrière ou des violences sexuelle, ne se retrouve guère chez les auteurs immédiats. De ce fait, la mise en récit d'événements périphériques autour des figures féminines esseulées, des hôpitaux et des mauvais traitements envers les Indiens rassemble les écrivains de la post-guerre.

Le tour de force esthétique des auteurs immédiats, pourtant pris au corps par des considérations ethniques, sociales et surtout politiques, réside dans leur capacité à critiquer la stérilité et l'absurdité de ce conflit par le biais d'un cadavre exhumé et métaphorique, celui du Chaco. Quand le *locus amoenus* de la nature n'est pas subverti par le narrateur pour en faire un monstre cannibale, la carcasse mutilée des végétaux arides et agressifs symbolise le corps mort de la nation. De ce fait, qu'il s'agisse d'un parallèle permanent entre la barbarie des hommes et celle de l'environnement végétal et minéral, ou de celui qui s'opère entre la stérilité du désert et la lutte des hommes pour un territoire finalement dépourvu de pétrole, l'enfer vert porte toujours aux nues la démonstration narrative et idéologique de la plupart des auteurs.

Pour mettre en application cette aspiration à refléter l'autre guerre, celle que la presse traditionnelle ne montre pas, certains auteurs des années quarante assument une posture d'écrivain-historien qui porte comme mission pédagogique celle de décrire factuellement les événements historiques. Cette substitution de rôle se heurte souvent aux ambitions inhérentes de la fiction, ce qui alimente la dimension artificielle de certains récits. Rappelons néanmoins que dans le cas d'Otero, sa fonction diplomatique entraîne une tournure discursive très nationaliste et que dans celui de Céspedes, sa fonction de journaliste l'amène peut-être à décrire de façon trop informative certains enjeux de la guerre. Cette tendance historiographique se retrouve également chez Lema et Dávalos Arze, soixante

ans plus tard, comme si la volonté de s'appuyer sur des éléments authentiques dans le cadre d'une littérature historique représentait un gage de confiance au lecteur. En revanche, Urrelo assume la dimension prêtée de la mémoire de la guerre du Chaco et se défait d'une contextualisation systématique pour prendre à bras le corps le défi du langage plutôt que le défi historique.

Le questionnement autour d'un événement historique vécu par une génération entière s'articule également à propos de la nature de l'homme qui revient du Chaco. Les écrivains post-guerre se rassemblent autour des qualités d'écriture et de lecture et exaltent ces dernières chez leurs protagonistes, amenés à porter très haut les nouvelles valeurs de la nation bolivienne. Ainsi, le nouveau sujet national qui surgit de la littérature du Chaco est constitué par un être sachant, lecteur et écrivain, désireux de laisser son empreinte dans l'histoire, et proactif de son destin. À travers les formes auto-réflexives vraisemblablement privilégiées par Céspedes, Cerruto, Leytón, Pacheco Bellot ou Urrelo, comme le topos du manuscrit trouvé, la lettre, le journal de bord, plus ou moins intime, se distingue une ébauche de plaidoyer pour le langage et donc une forme d'apologie de l'instruction, sans doute héritée de Franz Tamayo et du positivisme.

Leur ambition première ne serait donc pas uniquement de créer un socle commun de valeurs par le biais d'une littérature nationale mais aussi une nation de lecteurs et de lectrices, une patrie de langage créée à partir d'un événement historique.

Malgré ces nobles ambitions, la littérature immédiate et certaines œuvres contemporaines souffrent de limitations qui les cantonnent à un discours superficiel ou stéréotypé. C'est pour dérouler leur argumentaire idéologique que les œuvres immédiates font appel à des personnages rarement complexes et trop souvent manichéens. Elle manque, comme le rappelle Baptista Gumucio, de troisième dimension, « es plana y sin hueso y sus figuras tienen más del muñeco y lo cromático, es una existencia, periférica, sin bulto y sin acento, porque no circulan en la red arterial del nuestro auténtico carácter⁹. » La charge idéologique dont ces fictions se chargent, embarrasse le propos et aliène l'écriture et, de ce fait, la contraint dans des considérations programmatiques qui donnent peu de place à l'imagination. Quelques décennies plus tard, la fiction contemporaine trouve le moyen de laisser parler ce que l'idéologie dissimule¹⁰ et d'en éclairer les failles et les lacunes sans chercher à proposer de solutions¹¹. Cette fiction immédiate qui déroule ce que nous avons qualifié d'écriture de la défaite peine à donner de la profondeur psychologique au personnage et à gratter un peu plus que le simple vernis qui recouvre l'ensemble des problèmes sociaux et surtout ethniques.

⁹ BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Los dos Augustos de la literatura boliviana: Céspedes y Guzmán*, Kipus, 2008, p. 208.

¹⁰ ADORNO W. Theodor, *Notes sur la littérature*, Paris : Flammarion, 1984, p. 47.

¹¹ BRUNEL Pierre (dir.), *op. cit.*, p. 129.

Cet indigénisme naïf bienveillant visible chez Lara, Cerruto ou Leytón, laisse croire que l'Indien revient de la guerre avec une conscience de classe et une connaissance politique déterminée alors qu'il revient dans le meilleur des cas politisé et amené, au moins, à « tener conciencia tanto de la diversidad étnica como de la diferencia de lenguas y de costumbres que alberga el territorio nacional¹² ». Le statut d'intermédiaire sera toujours problématique. Malgré le bien-fondé de leurs intentions, les écrivains « se acercan al indio con la buena voluntad y la profiláctica distancia que pueden mediar entre un patrón humanitario y su sirviente o su peón; nunca con la compenetración o la profundidad que requiere un personaje literario para en verdad discutir¹³. »

Les récits de Céspedes, Lara et Leytón témoignent de la rencontre historique entre les Boliviens sur le front chaqueño mais continuent de présenter l'Indien comme un simple personnage objet de l'action indigéniste dans laquelle on parle de lui et pour lui. Tant que la littérature reste un discours prêté, « su inferioridad social, su minoridad e incapacidad estarán sobreentendidas en el discurso¹⁴ ». Ce n'est que dans les années soixante que ces représentations stéréotypées et ce truisme commenceront à se tarir. Néanmoins, les œuvres contemporaines ne font pas toujours preuve de nuances ou de complexité narrative au sujet des personnages indigènes comme nous l'avons vu chez Lema et Dávalos Arze, qui, en délaissant la question, manquent réellement de la problématiser. En revanche, Urrelo parvient à interroger la question indigène en la replaçant au cœur des enjeux historiques, certes depuis une tonalité impitoyable et dérangeante, mais finalement plus réaliste.

Malgré la richesse de ces récits, la littérature du Chaco, quelle qu'elle soit, doit encore fournir une fiction réellement endossée par un personnage indigène, soucieux de raconter de l'intérieur sa guerre et sa perception des événements. À celle-ci, pourrait s'ajouter le point de vue fictionnel et alternatif des nombreuses populations natives chaqueñas, témoins et victimes collatérales du conflit.

Parmi les lacunes et les limites de la littérature de la guerre du Chaco, l'on peut également regretter l'inexistence d'une littérature féministe, ou du moins féminine, plus aboutie que la vision romantique mais bien intentionnée de Dávalos Arze et Lema. Même si les nouvelles publiées depuis quelques années rappellent avec davantage de fidélité la situation dramatique des femmes ; le panorama fictionnel serait plus complet et plus juste en replaçant, par exemple, le destin des infirmières au cœur de l'événement historique. Cette littérature n'a donc pas encore démontré que la guerre se rapporte à l'histoire des hommes mais qu'elle compose la mémoire des femmes.

¹² MUÑOZ Willy O., *La novela histórica de las escritoras bolivianas*, Cochabamba (BO), Bolivia Grupo Editorial Kipus, 2014, p. 97.

¹³ BARNADAS Joseph M., COY Juan José, *Jesús Lara: Esquema metodológico de aproximación a la narrativa boliviana*, p. 17.

¹⁴ SAINTOUL Catherine, *op. cit.*, p. 58.

L'ensemble de ces limites dans la littérature contemporaine n'entrave pas le processus de déconstruction historique que cette dernière a entamé, ni la tentative de thérapie mémorielle portée par une troisième génération qui se cherche dans le rétroviseur de son histoire nationale. Ce passé collectif et familial sert à affronter le présent, et la littérature offre la possibilité d'avoir un nouveau rapport avec l'évènement historique, à la croisée des arts et de la mémoire. Cette tendance s'inscrit dans une tradition littéraire hispanoaméricaine qui s'empare, réhabilite ou réinvente des récits historiques afin de remplir les vides discursifs que l'historiographie officielle tend à laisser. Ainsi, les questions identitaires, qu'il s'agisse des problématiques de la première période ou plus actuelles, sont consubstantielles à une resignification du passé et à la récupération de la mémoire collective.

Par ailleurs, bien que l'exhaustivité fictionnelle choisie à l'origine pour cette étude permet une vision générale sur les thématiques historiques, il aurait été intéressant de choisir un échantillon donné de formes textuelles. Nous entendons par là une étude comparée et paradigmatique de récits à la fois fictionnels, autobiographiques et hybrides. Dans la dernière catégorie, il s'agirait de textes mêlant plusieurs formes littéraires comme les essais de nature plus politique et des textes journalistiques. Prenons l'exemple des articles d'Hilda Mundy, aussi symboliques que la fiction et même parfois plus poétiques. Une autre étude spécifiquement destinée à la littérature contemporaine et à sa profusion de nouvelles sur la guerre du Chaco aurait permis de définir avec plus de précision en quoi ce nouvel élan esthétique fait système narrativement et symboliquement. Le thème historique dans la littérature et la réécriture d'évènements fondateurs ne sont pas uniquement réduits à la guerre du Chaco. Plusieurs romans et nouvelles ont été publiés sur la guerre du Pacifique et la guerre de l'Acre et reviennent depuis quelques années sur la scène littéraire. Il convient de citer le cas intéressant d'Adolfo Cáceres Romero qui a écrit sur la guerre du Chaco dans les années quatre-vingt-dix et a publié récemment deux romans, *La división errante* et *La tierra sin mal: Epopeya del último colorado de la Guerra del acre*. La différence de traitement avec ses nouvelles précédentes, moins épiques et moins patriotiques, est notoire et serait susceptible d'être questionnée d'un point de vue fictionnel et idéologique.

Cette persistance du thème historique, démontrée par une nouvelle publication d'un recueil de nouvelles en 2022 par Adolfo Cárdenas intitulé *El Chaco y después*, en plus de toutes celles publiées depuis une décennie dans les anthologies citées dans ce travail, rappelle que la tâche mémorielle sur la guerre du Chaco amorcée par la fiction a de beaux jours devant elle et que cette dernière ne cessera jamais de dialoguer avec son Histoire.

Index par auteurs du corpus principal

- BOTELHO GOSALVEZ 90, 335, 338, 342, 344, 347, 349, 422, 423
- BUENO AYALA..... 103, 104, 111, 137, 140, 213, 214, 215, 270, 421
- CACERES ROMERO 75, 97, 100, 135, 156, 157, 178, 249, 258, 305, 377, 421
- CERRUTO 10, 12, 61, 62, 75, 85, 100, 133, 137, 139, 141, 144, 145, 146, 147, 158, 166, 167, 183, 184, 185, 187, 196, 207, 208, 240, 243, 244, 248, 257, 259, 260, 262, 264, 265, 266, 270, 272, 282, 284, 285, 292, 293, 297, 298, 304, 305, 308, 309, 310, 323, 325, 328, 329, 330, 339, 343, 362, 367, 370, 380, 382, 393, 395, 396, 397, 401, 407, 414, 421, 428, 430
- CESPEDES 2, 10, 12, 29, 32, 40, 52, 57, 61, 62, 68, 74, 81, 86, 90, 96, 99, 101, 102, 123, 124, 141, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 166, 175, 188, 189, 197, 203, 204, 205, 207, 218, 227, 228, 229, 230, 232, 234, 235, 238, 239, 240, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 260, 261, 262, 263, 265, 270, 271, 294, 295, 301, 305, 308, 310, 314, 326, 329, 355, 356, 357, 358, 363, 364, 365, 366, 367, 375, 376, 379, 389, 390, 391, 393, 396, 397, 398, 401, 402, 403, 417, 421, 423, 429, 430, 431, 433
- COSTA DU RELS..... 421, 423
- GUZMAN 9, 24, 25, 43, 61, 64, 67, 74, 83, 86, 89, 90, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 114, 137, 140, 144, 152, 178, 183, 186, 188, 200, 205, 208, 215, 219, 228, 229, 234, 236, 245, 246, 247, 254, 256, 258, 270, 310, 315, 389, 390, 399, 403, 406, 407, 414, 417, 421, 422, 423, 429, 430, 431, 432
- LARA 8, 12, 40, 43, 74, 76, 89, 90, 95, 98, 102, 107, 134, 143, 145, 148, 155, 156, 167, 170, 171, 173, 176, 178, 180, 181, 200, 205, 206, 207, 209, 229, 233, 234, 237, 238, 240, 253, 262, 270, 271, 272, 291, 308, 311, 351, 360, 371, 392, 394, 395, 401, 403, 404, 405, 406, 407, 418, 421, 422, 429, 432, 433, 456
- LEITON..... 8, 405, 421, 423, 425
- LEMA 2, 6, 82, 103, 104, 105, 111, 124, 144, 149, 209, 211, 238, 249, 266, 279, 281, 295, 296, 303, 304, 306, 307, 311, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 323, 331, 336, 337, 340, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 352, 360, 361, 373, 375, 376, 377, 383, 385, 391, 392, 397, 399, 402, 421, 423
- LEYTON 88, 100, 102, 103, 131, 134, 136, 141, 142, 154, 158, 166, 168, 197, 198, 199, 200, 206, 216, 217, 230, 233, 235, 237, 263, 266, 267, 283, 290, 297, 298, 299, 300, 302, 323, 324, 327, 332, 335, 340, 342, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 355, 356, 375, 390, 392, 401, 404, 405, 421
- OSTRIA GUTIERREZ..... 98, 270, 284, 332, 422
- OTERO 2, 10, 96, 98, 101, 132, 135, 146, 154, 155, 167, 170, 171, 173, 177, 180, 183, 184, 199, 227, 257, 258, 264, 283, 306, 309, 390, 403, 421
- PACHECO BELLOT 40, 97, 99, 102, 114, 134, 144, 147, 148, 149, 154, 156, 157, 162, 163, 164, 165, 176, 179, 183, 185, 186, 188, 189, 202, 205, 212, 213, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 236, 239, 243, 244, 245, 247, 253, 254, 256, 258, 259, 263, 264, 265, 270, 271, 300, 312, 323, 324, 327, 355, 356, 357, 358, 359, 372, 375, 376, 391, 393, 397, 422
- SAAVEDRA NOGALES 98, 132, 144, 147, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 178, 179, 185, 245, 267, 327, 337, 339, 400, 422
- ST LOUP..... 422
- URRELO 6, 63, 82, 103, 105, 111, 120, 124, 127, 157, 158, 161, 204, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 270, 279, 304, 311, 312, 316, 319, 320, 336, 338, 341, 343, 346, 352, 359, 360, 363, 365, 373, 383, 385, 386, 387, 421, 422, 433

Bibliographie corpus primaire

1. Romans primaires

- CERRUTO Óscar, *Aluvión de fuego*, Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1935.
- COSTA DU RELS Adolfo, *Laguna H-3*, La Paz: Los amigos del libro, 1938.
- DÁVALOS ARZE Gladys, *Los pozos del lobo*, Bolivia: Signo, 2008.
- GUZMÁN Augusto, *Prisionero de guerra, La novela de un soldado del Chaco*, Santiago de Chile: Nascimento, 1937.
- LARA Jesús, *Sujnapura*, Cochabamba, Ed. Los Amigos del Libro, 1971.
- LEITÓN MEDINA Roberto, *La punta de los cuatro degollados*, Potosí, Ediciones Universidad Tomas Frías, 1946.
- LEMA VARGAS Gonzalo, *Ahora que es entonces*, La Paz: Santillana, 1998.
- LEMA VARGAS Gonzalo, *Los muertos más puros*, Cochabamba: Kipus, 2018.
- OTERO Gustavo Adolfo (seudónimo Nolo BEAZ), *Horizontes incendiados*, Barcelona: Imprenta Layetana, 1933.
- URRELO ZÁRATE Wilmer, *Hablar con los perros*, La Paz: Alfaguara, 2011.

2. Recueils de nouvelles et nouvelles primaires

- BUENO AYALA Francisco, « Llegan cuerpos, matasanos », in *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, Compilador: Paul Tellería Antelo, editorial 3600, 2017.
- CÁCERES ROMERO Adolfo, « Fiestas Patrias », in *Copagira: cuentos marginales*, Cochabamba: Ed. Arol, 1990 [1era edición 1975].
- CÁCERES ROMERO Adolfo, « La cruz », in *Copagira: cuentos marginales*, Cochabamba: Ed. Arol, 1990 [1era edición 1975].
- CÉSPEDES PATZI Augusto, *Sangre de mestizos. Relatos de la Guerra del Chaco*, La Paz, Ed. Juventud, 1969 [1ra ed. Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1936].
- LEYTÓN Raúl, *Placer*, La Paz: Editorial Canata, 1955.
- MARTÍNEZ Oscar, « Guerra adentro », in *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, Compilador: Paul Tellería Antelo, editorial 3600, 2017.
- MONTENEGRO Armando, « Delirio », in *Andrajos, evocaciones del Chaco*, La Paz: Bolivia : Fénix, 1936.
- OSTRIA GUTIÉRREZ Alberto, « Qhaya Kutirimu (vuelve mañana) », in *Un pueblo en la cruz: el drama de Bolivia*, Santiago de Chile, 1956.
- PACHECO BELLOT Gastón, *Cuentos chaqueños*, La Paz: Ed. Andes, 1946.
- SAAVEDRA NOGALES Alberto, *Dimensiones de la angustia*, Bolivia: Éd. Universitaria 1964.
- ST LOUP B. Enrique, « Héroes de amor », in *Charlas de café*, Universo, La Paz, 1955.
- ST LOUP B. Enrique, « Una misión estratégica », in *Charlas de café*, Universo, La Paz, 1955.
- URRELO ZÁRATE Wilmer, « ¿Será éste el momento para quemar a quien tanto temo? », in *Todo el mundo cumple sus sueños menos yo*, La Paz, Bolivia: Editorial El Cuervo, 2015.

- VARAS REYES Víctor, « Que haya un solo sobreviviente », in *Ch'ajmidas*, sección « Algunos cuadros de cautiverio », La Paz, Bolivia : Universo, 1972.

Bibliographie corpus secondaire

1. Romans secondaires

- BOTELHO GOSÁLVEZ Raúl, *Coca* (1941), La Paz: Los Amigos del Libro, 1981.
- DÍAZ MACHICAO Porfirio, *La bestia emocional*, La Paz, Ed. Juventud, 1955.
- FELLMANN VELARDE José, *La montaña de los ángeles*, La Paz, Tejerina, 1958.
- GUZMÁN Augusto, *La sima fecunda*, (s. n.), 1933.
- LARA Jesús, *Repete: Diario de un hombre que fue a la guerra del chaco* (1937), La Paz: Editorial Juventud, 1978.
- LARA Jesús, *Surumi*, Buenos Aires: Perlado, 1943.
- MONTAÑO DAZA Carlos, *El mal natural*, Montevideo, Ediciones Ciudadela, 1966.
- PAZ SOLDÁN Edmundo, *Río fugitivo*, Barcelona: Libros del Asteroide, 2008.
- PINTO Guillén, PEÑARANDA Alfredo y Natty, *Utama, Novela vivida en cuatro años*, La Paz: Librería Arnó, 1944.
- SÁENZ Jaime, *Felipe Delgado*, Ed: difusión: La Paz, 1979.
- SALAZAR MOSTAJO JORGE, *La caída*, La Paz : los Amigos del libro, 1974.
- UNZUETA Mario, *Valle*, Cochabamba, Editorial La Época, 1945.
- VILLAZÓN David, *Rodolfo el descreído*, La Paz, Editorial La Mariposa Mundial, 2016 [1^{ère} édition 1939].
- VILLEGAS Víctor Hugo, *Chuño palma; novela de cholos*, La Paz: Universo, 1948.

2. Recueils de nouvelles et nouvelles secondaires

- BARAHONA MICHEL Rosario, « Arroz canela y leche », in *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, Paul Tellería Antelo (dir.), editorial 3600, 2017
- COLANZI Liliana, « Chaco », in *Nuestro mundo muerto*, La Paz: El Cuervo, 2020.
- DÍAZ MACHICAO Porfirio, *El estudiante enfermo: el sexo en la universidad y tres cuentos*, La Paz, Ed. Difusión, 1973.
- LEMA VARGAS Gonzalo, « El espía que llegó del fuego », in *Mariposas amarillas*, 2018
- LEMA VARGAS Gonzalo, « Laguna Pitiantuta » in *Tumbalocos*, Editorial Kipus, 2016 (2012).
- LEMA VARGAS Gonzalo, « Mariposas amarillas », in *Mariposas amarillas*, 2018
- LEMA VARGAS Gonzalo, « Tumbalocos » en *Tumbalocos*, Editorial Kipus, 2016 (2012).
- PAZ SOLDÁN Edmundo, « Retrato de mujer mirando la bandera », in *Desencuentros*, Miami, Fl : Alfaguara, cop. 2004.

- PINTO CASCÁN Darwin, *Carmelo Cuéllar Jiménez*, in *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, Paul Tellería Antelo (dir.), editorial 3600, 2017.
- REVOLLO Hugo, « Mordic », in *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, Paul Tellería Antelo (dir.), editorial 3600, 2017.

Bibliographie des œuvres littéraires périphériques

- ARGUEDAS Alcides, *Pueblo enfermo*, Barcelona: Vda. de Luis Tasso, 1909.
- ARGUEDAS Alcides, *Raza de bronce*, Gonzales y Medina, 1919.
- ARGUEDAS Alcides, *Wata Wara*, (s. n.), 1904.
- BOTELHO GOSÁLVEZ Raúl, *Altiplano* (1940), Buenos Aires: Editorial Ayacucho, 1945.
- BOTELHO GOSÁLVEZ Raúl, *Borrachera verde* (1936). La Paz: Editorial Juventud, 1981.
- CARVALHO OLIVA Homero, « El cortaorejas », in *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, Paul Tellería Antelo (dir.), editorial 3600, 2017.
- CÉSPEDES PATZI Augusto, *Crónicas heroicas de una guerra estúpida*, Editorial Juventud, 1975.
- COSTA DU RELS Adolfo, *Tierras hechizadas*, Club del libro A.L.A, 1940.
- DÍAZ MACHICAO Porfirio, *Cruz de aldea*, La Paz, Ed. Isla, 1967.
- GUZMÁN ARZE Humberto, *Borrasca en el valle*, Cochabamba: Editorial Mercurio, 1960.
- LEITÓN Roberto, *El río bramador y borracho*, La Paz: Urquizo S. A., 1978.
- LEMA VARGAS Gonzalo, « La casona de Sipaya », in *Tumbalocos*. Editorial Kipus, 2016 (2012).
- LEMA VARGAS Gonzalo, « Los hijos del campo », in *Tumbalocos*. Editorial Kipus, 2016 (2012).
- MOLINA VALDIVIA Alejandro, *Las cartas del cabo*, La ESCENciA, Editorial digital de dramaturgia boliviana, 2016.
- PELÁEZ Rafael Ulises, *Cuando el viento agita las banderas*, 2 tomos, La Paz, Universo, 1950.
- ROA BASTOS, *Hijo del hombre*, Ed. Losada, 1960.¹
- ROCHA MONROY Ramón, *El run run de la calavera*, Los Amigos del Libro, La Paz, 1983.
- SARMIENTO Emilio, *Memorias de un soldado de la guerra del Chaco*, Buenos Aires El Cid Ed, Colección Historia americana, 1979.
- TABOADA TERÁN Néstor, *El signo escalonado*, Editorial Sudamericana: Buenos Aires, 1982.
- URZAGASTI Jesús, *Los tejedores de la noche*, Ed: OFAVIN, 1996.
- VASCONCELOS José, *La raza cósmica* (1924), Madrid: Aguilar, 1966.
- ZALLES Alberto A., *Cañada strongest*, autoedición, 2015.

¹ Nous choisissons de mentionner le roman paraguayen pour son importance dans la littérature de la guerre du Chaco et pour signifier la transversalité binationale de nombreux motifs et représentations.

Bibliographie des ouvrages théoriques

1. Essais et pamphlets

- ARGUEDAS Alcides, *Cartas a los presidentes de Bolivia*, La Paz: Biblioteca Popular Boliviana de Última Hora, 1979.
- DÍAZ MACHICAO Porfirio, *Los invencibles en la Guerra del Chaco: palabras de un combatiente contra el crimen de la guerra*, Buenos Aires : Editorial Claridad, 1936.
- FRANCOVICH Guillermo, *Pachamama* (1942), La Paz: Editorial Juventud, 1973.
- FRANCOVICH Guillermo, *Supay* (1935), La Paz: Ediciones Carmarlinghi, 1971.
- LEITÓN Roberto, *Los eternos vagabundos*, Potosí: Editorial Potosí, 1939.
- MAROF Tristán, (Seudónimo de Gustavo Navarro), *El ingenuo continente americano*, Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1922.
- MAROF Tristán, *Ensayos y crítica: revoluciones bolivianas, guerras internacionales y escritores*, La Paz: Librería y Editorial Juventud, 1961.
- MAROF Tristán, *La tragedia del Altiplano, Proyecto Ensayo Hispánico*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1935.
- MENDOZA Jaime, *El macizo boliviano* (1935), La Paz: Editorial Don Bosco, 1972.
- MENDOZA Jaime, *En las tierras del Potosí*, Barcelona: Imprenta Viuda de Luis Tasso, 1911.
- MENDOZA Jaime, *La tragedia del Chaco*, Sucre, Bolivia : Imprenta y litografía salesiana, 1933.
- SANJINÉS Alfredo, *Más fuerte que la tierra*, La Paz, 1933.
- TAMAYO Franz, *Creación de la pedagogía nacional* (1910), Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

2. Outils littéraires généraux

- ADORNO W. Theodor, *Notes sur la littérature*, Paris : Flammarion, 1984.
- ARNT Hérís, « Espaces littéraires, espaces vécus », *Sociétés*, 2001/4 (no 74), p. 53-60. DOI : 10.3917/soc.074.0053. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2001-4-page-53.htm>
- AUBERTIN Céline, CHAREYRE-MEJAN Alain, *Esthétiques de l'arbre*, Publications de l'Université de Provence, 2010.
- BARON Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », dans *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », dir. Nathalie Kremer, mai 2011, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, 1972.
- BAUDRY Patrick, « L'histoire de la mort », *Hypothèses*, 2007/1 (10), p. 147-154. DOI: 10.3917/hyp.061.0147. URL: <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2007-1-page-147.htm>

- BEDRANE Sabrinelle, COLIN Claire, LORRE-JOHNSTON Christine (dir.), « Le format court : récits d'aujourd'hui » : [actes du colloque "Le format court : récits d'aujourd'hui], Paris : Éditions Classiques Garnier Numérique, 2019.
- BLANCHOT Maurice, *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila Editores: Caracas, 1996.
- BLANCHOT Maurice, *El libro que vendrá*, Monte Ávila Editores: Caracas, 1969.
- BLANCHOT Maurice, *La escritura del desastre*, Monte Ávila Editores: Caracas, 1987.
- BOJU Emmanuel (dir.), « L'engagement littéraire » : (Cahiers du Groupe φ - 2005). Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005 (généré le 17 avril 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/30028>>. ISBN : 9782753546264. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.30028>.
- BRESSLER Sylvie, « Le non-regard en littérature », in *Communications : Le sens du regard*, 2004, pp. 135-146.
- BRUNEL Pierre (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris : Presses universitaires de France, 1989.
- BURGELIN Claude, « JOURNAL INTIME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 juin 2023. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/journal-intime/1-la-parole-de-l-individu>
- CABANES Jean - Louis, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris : diff. Klincksieck, impr., 1991.
- CHARLES-CHARLERY Clarissa, « L'anthropophagie littéraire dans la Caraïbe francophone : une esthétique qui transforme le tabou en totem », In *La littérature caribéenne sous l'angle du rapport esthétique/éthique* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2021 (généré le 25 mars 2023).
- CICHOCKA Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinventions, relectures, écritures*, l'Harmattan, 2007.
- CLEMENT-PERRIER Annie, « Entre nostalgie et mélancolie : variations géographiques dans quelques romans contemporains. Maryline Desbiolles, Claude Simon, Jean-Paul Goux », *Littérature*, 2017/3 (N° 187), p. 78-96. DOI : 10.3917/litt.187.0078. URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2017-3-page-78.htm>
- CROHAS COMMANS Julie, « Corps meurtris du roman contemporain : souffrances et accusations », Les chantiers de la création [En ligne], 12 | 2020, mis en ligne le 01 avril 2020, consulté le 28 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/2919> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.2919>
- DENOYELLE Corinne (dir.), *Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études, Arborescences*, Revue d'études françaises, Numéro 3, juillet 2013.
- DORNIER Carole, DULONG Renaud (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Edition de la maison des sciences de l'homme, 2005.
- DUCAS-SPAES Sylvie, *Lazare défiguré : Les représentations littéraires des « gueules cassées » de 14-18*, In : Particularités physiques et marginalité dans la littérature : Cahier XXXI [en ligne], Angers : Presses universitaires de Rennes, 2005 (généré le 01 décembre 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/11860>>. ISBN : 9782753547889. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.11860>
- DURAND Delphine, *L'anthropophagie mystique dans l'art et la littérature fin-de-siècle : signe annonciateur d'une apocalypse*, Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, 2015.

- DURAND Jean-François, *Poétique et imaginaire du désert*, Centre d'étude du vingtième siècle, Université Montpellier 3, 2005.
- DURAND-LE GUERN Isabelle, *Le roman historique*, Armand Colin, 2008.
- ECO Umberto, BOUZAHER Myriem, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, B. Grasset, 1985.
- GARREAU Bernard-Marie, *Les représentations de la mort*, Centre de recherche en littératures, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- GEFEN Alexandre (dir.) ; et al., *Littérature et exemplarité*, Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007 (généré le 19 avril 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/39432>>. ISBN : 9782753547391. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.39432>.
- GEFEN Alexandre, *Réparer le monde, La littérature française face au XXIe siècle*, Paris : José Corti, 2017.
- GENETTE Gérard, *Épilogue*, Seuil, 2014.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architecte*, Éd. du Seuil, 2004.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, V. 1-3: Collection Tel Quel, Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- GENGEMBRE Gérard, « Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque ? », *Revue études*, Tome 413, 2010, pp.367-377
- GENGEMBRE Gérard, *Le roman historique*, Paris : Klincksieck, 2006.
- GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Armand Colin, 2005.
- HANAÏ Marie-José, « Une frontière épistémologique : roman historique ou livre d'histoire ? », In *Amérique : Cahiers du CRICCAL*, n°13, 1993, *Les frontières culturelles en Amérique latine* (deuxième série), pp. 213-226.
- HUET-BRICHARD Marie-Catherine, *Le récit de cauchemar dans la littérature du XIXe siècle : une symbolique du mal*, In *Puissances du mal* [en ligne], Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008 (généré le 06 juin 2023).
- JACQUIN Gérard, *Le récit de la mort*, Centre d'études et de recherches sur imaginaire, Presses universitaires de Rennes, 2003.
- JOUVE Vincent, *L'effèt-personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1998.
- JOUVE Vincent, *Pouvoirs de la fiction : pourquoi aime-t-on les histoires ?*, Armand Colin, 2019.
- KIRPALANI Marie-Claudette, « Approche d'un genre : la nouvelle. », In *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°107- 108, 2000, pp. 145-204.
- LACAPRA Dominick, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- LACOSTE Charlotte, DETUE Frédéric, « Témoigner en littérature », *Europe*, n°1041-1042, janvier-février 2016.
- LEFERE Robin, *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*, Madrid, Visor Libros, coll. « Biblioteca Filológica Hispana » 149, 2013.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

- LUKACS György, et MAGNY Claude-Edmonde, *Le roman historique*, Traduit par Robert Saille, Payot, 1977.
- MERCIER Arnaud, « Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs. », *Hermès, La Revue*, CNRS Editions, 2001/I (n°29).
- MESNARD Philippe, RUFFINI Élisabeth, *Témoigner entre histoire et mémoire*, Paris, Kimé, n°105, octobre-décembre 2009.
- MESNARD Philippe, *La littérature testimoniale, ses enjeux génériques*, SFLGC, 2017.
- MOLES Abraham, ROHMER Élisabeth, *Labyrinthes du vécu : l'Espace : matière d'actions*, Paris : Librairie des Méridiens, 1982.
- MORARU Viorel Dragos, *Les générations dans l'histoire littéraire*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval, Québec, 2009.
- NAÏM Jérémy, *Penser le récit enchâssé : l'invention d'une notion à l'époque moderne (1830-1980)*, Presses Sorbonne nouvelle, 2020.
- PEYRACHE-LEBORGNE Dominique (dir.), PEYRONIE André (dir.), *Le romanesque et l'historique : marge et écriture*, Nantes : C. Defaut, 2009.
- PICARD Michel, *La littérature et la mort*, Presses universitaires de France, 1995.
- RICŒUR Paul, *Introducción a la simbólica del mal*, Ediciones Megapolis: Buenos Aires, 1976.
- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit T1*, Paris : Seuil, 1983.
- RUBIN SULEIMAN Susan, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983.
- SY Kalidou, *Structures et signification dans le roman historique*, l'Harmattan, DL 2015, 2015.
- TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, vol. 8, n° 1, 1966, pp. 125-151.
- TREVISAN Carine, PACHET Pierre, *Les fables du deuil*, Presses universitaires de France, 2001.
- ZIETHEN Antje, « La littérature et l'espace », In *Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études*, Arborescences, Numéro 3, juillet 2013.
- ZONZA Christian, « Le roman historique : un « art de l'éloignement » ? », *Acta fabula*, vol. 12, n° 6, « Faire & refaire l'histoire », Juin-Juillet 2011, URL : <http://www.fabula.org/acta/document6407.php>, page consultée le 18 octobre 2019.

3. Ouvrages spécialisés en littérature bolivienne et latino-américaines

- ALCÁZAR V. Reinaldo, *Paisaje y novela*, La Paz, Difusión, 1973.
- ANAYA DE URQUIDI Mercedes, *Indianismo*, Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana, 1947.
- ANTEZANA JUÁREZ Luis H., « Apuntes sobre la naturaleza y la historia en *Aluvión de fuego* de Oscar Cerruto », *Ensayos escogidos 1976-2010*, Ed. Mauricio Souza Crespo, La Paz: Plural, 2011, 133-158.

- ANTEZANA JUÁREZ Luis H., *Literatura boliviana: límites y alcances*, In: Cahiers du monde hispanique et luso brésilien, n°44, 1985, Numéro consacré à la Bolivie, pp. 129-135
- ANTEZANA JUÁREZ Luis H., *Narrativa y poesía bolivianas* (Indicación y Antología), In: Caravelle, n°72, 1999, Héros et nation en Amérique latine, pp. 145-197
- ARANA Oswaldo, « El Hombre en la Novela de la Guerra del Chaco », In Journal of Inter-American Studies, Cambridge University Press, Jul., 1964, Vol. 6, No. 3 (Jul., 1964), pp. 347-365.
- ARANA Oswaldo, *La novela de la Guerra del Chaco: Bolivia y Paraguay*, Ph. D. Dissertation, Departement of Modern Languages, University of Colorado, 1963.
- ARGUEDAS Alcides, « La novela en Bolivia. », Cuadernos Americanos 112 (1960): 266-281.
- ÁVILA ECHAZÚ Edgar, *Resumen de la literatura boliviana*, Gisbert, 1964.
- BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *La guerra del Chaco, historia (gráfica) y literatura*, Comunicaciones El País, La Paz, 2002.
- BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Los dos Augustos de la literatura boliviana: Céspedes y Guzmán*, Kipus, 2008.
- BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Narradores bolivianos: antología*, Caracas: Monte Avila, 1969.
- BAREIRO SAGUIER Rubén, « Documento y creación en las novelas de la guerra del Chaco », en *Aportes*, num. 8, abril de 1968, Paris.
- BAREIRO SAGUIER Rubén, « El indigenismo en las novelas de la Guerra del Chaco », Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, N°7, abril 1965, pp. 727-734.
- BARNADAS Joseph M, COY Juan José, *Adolfo Costa du Rels: La Laguna H.3: Esquema metodológico de aproximación a la narrativa boliviana*, Cochabamba: Editorial Los Amigos del Libro, 1977.
- BARNADAS Joseph M, COY Juan José, *Augusto Céspedes, Sangre de mestizos: Esquema metodológico de aproximación a la narrativa boliviana*, Cochabamba: Editorial Los Amigos del Libro, 1977. (AECID)
- BARNADAS Joseph M, COY Juan José, *Botelho Gosálvez Raúl, Coca: Esquema metodológico de aproximación a la narrativa boliviana*, Cochabamba: Editorial Los Amigos del Libro, 1977.
- BARNADAS Joseph M., COY Juan José, *Jesús Lara: Esquema metodológico de aproximación a la narrativa boliviana*, Cochabamba, Ed; Los Amigos del Libro, 1977.
- BARRERA LÓPEZ Trinidad, *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo 3 Siglo XX*, Madrid: Ed. Cátedra, 2008.
- BONELLS Jordi (dir.), *Dictionnaire des littératures hispaniques : Espagne et Amérique latine*, Paris : R. Laffont, 2009.
- BORRAS Gérard, « La guerre du Chaco et la chanson populaire en Bolivie », in RICHARD Nicolas, *Les guerres du Paraguay aux XIX^e et XX^e siècles : actes du colloque international le Paraguay à l'ombre de ses guerres, acteurs, pouvoirs et représentations*, Paris, CoLibris éditions, 2007.
- BURGOS Fernando, *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*, Madrid : Castalia, 1997.
- C. BARTALINI Carolina, « El Chaco hambriento: memorias y cruces en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos y *Sangre de mestizos* de Augusto Céspedes », In Actas de I Jornadas de

Literatura Latinoamericana: *De la conquista al tercer milenio*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 2010

- CASTAÑÓN BARRIENTOS Carlos, *Cuento y realidad*, La Paz, 1986.
- CASTAÑÓN BARRIENTOS Carlos, *Literatura de Bolivia*, La Paz: Librería editorial Juventud, 2001.
- COELLO VILLA Carlos, VERA Helio (éd), *Doce cuentos de la Guerra del Chaco*, LOM Ediciones, 2000.
- CORNEJO POLAR Antonio, « El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural. », *Sobre Literatura y Crítica Latinoamericanas*, Caracas: Facultad de Humanidades, 1982.
- CORNEJO POLAR Antonio, *Escribir en el aire, ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Centro de estudios literarios Latinoamericana editores, 2003.
- DE VILLARINO María, « La novela de la Guerra Chaqueña », *Sur*, t.8, num. 1, 1938.
- DEBLAINE Dominique (dir.), *La littérature caribéenne sous l'angle du rapport esthétique/éthique*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2021 (généré le 25 mars 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pub/46218>>. ISBN : 9791030008173. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pub.46218>
- DEMELAS Marie-Danielle, *Brèves, actualité de la nouvelle, atelier du gué*, n°18. Textes d'Augusto Céspedes, Porfirio Diaz Machicao, Nestor Taboada Teran, Humberto Guzmán Arce, Walter Montenegro, Yolanda Bedregal de Conitezr, Ramón Rocha Monroy, Arturo Von Vacano, Oscar Cerruto, Le cercle de pénombres, Oscar Cerruto, Alluvion de feu, Oscar Cerruto, Poesías. Présentation de Pedro Shimose; Tendencias actuales en la literatura boliviana, Institute for Study of Ideologies and Literature. In: *Caravelle*, n°50, 1988, pp. 263-265.
- DESSENOIX Jean-Pierre, « La Guerra del Chaco en Hijo de hombre: de la crónica periodística al relato novelesco », In *América : Cahiers du CRICCAL*, n°14, 1994, *Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain*, v2, pp. 117-125.
- DÍAZ ROMERO PAZ María Vania V., *La revolución de 1952 en la novela boliviana contemporánea escrita por mujeres*, University of Oregon Department of Romance Languages, 2016.
- DÍEZ DE MEDINA Fernando, « El problema de una literatura nacional », *Cuadernos Americanos* 68 (1953): 134-144.
- DÍEZ DE MEDINA Fernando, *Literatura boliviana, introducción al estudio de las letras nacionales del tiempo mítico a la producción contemporánea*, Aguilar, 1959.
- ECHEVARRÍA CASELLI Evelio, *La novela social de Bolivia*, La Paz, Bolivia Difusión, DL.1973, 1973.
- ESCOBAR Livia, *La quête identitaire dans l'œuvre romanesque d'Edmundo Paz Soldán*, Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2014.
- FERNANDES Carla, « Écrire – ou ne pas écrire – la guerre : fonder une littérature nationale », in *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Colloques, Paris, 2006a.
- FERNANDES Carla, « La guerre du Chaco et ses survivants dans la littérature paraguayenne », *Amnis : Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*. Marseille, 2006b.
- FINOT Enrique, *Historia de la literatura boliviana*, México: D.F., Librería de Porrúa hermanos y compañía, 1943.

- FISBACH Erich, « Conflit fratricide, guerre absurde : le Chaco, un enjeu littéraire », Acte de Colloque International : « Vers les guerres civiles au XX^e et au XXI^e siècles : histoire et imaginaires en Europe et en Amérique », Nantes, Novembre 2019.
- FISBACH Erich, « Destins croisés ou l'héroïsme absurde dans quelques nouvelles du Bolivien Augusto Céspedes », in *Destins, destinations, destinataires (héros et images)*, Nantes, Centre International des Langues, 2001, p. 283-294.
- FISBACH Erich, « La fonction spatiale dans la structure de Raza de bronce d'Alcides Arguedas », in *Acta hispanica*, Université de Nantes, Études hispaniques, 1992.
- FISBACH Erich, « Représentations de l'exclusion dans la littérature de la Guerre du Chaco », in *identités périphériques*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 165-174.
- FISBACH Erich, *La figure de l'indien : une problématique du roman bolivien du 20^e siècle*, Thèse de doctorat dirigée par Jeanine Potelet, Université Paris X Nanterre, 1989.
- FISBACH Erich, *Régionalisation et mondialisation, les enjeux de la littérature narrative dans la Bolivie du XXI^e siècle* in C.M.H.L.B. Caravelle, n°103, p. 123-137, Toulouse, 2014.
- FREUDENTHAL OVANDO Jessica, *El Chaco país insepulto: la metáfora del espacio cuerpo en Sangre de mestizos*, Academia [en ligne], (s.d.).
https://www.academia.edu/33062183/El_Chaco_pa%C3%ADs_insepulto_pdf
- FUENTES Carlos, *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México: Fondo de cultura económica, 1997.
- GÁLVEZ ACERO Marina, *La Novela hispano-americana hasta 1940*, Madrid: Taurus, 1991.
- GARCÍA PABÓN Leonardo, *El Paseo de los sentidos: estudios de literatura boliviana contemporánea*, La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, 1983.
- GARCÍA PABÓN Leonardo, *La patria íntima: alegorías nacionales en la literatura y el cine en Bolivia*. S.l.: La Paz (Bolivia), 1998.
- GOLD Peter J., « Romans y novelas de Adolfo Costa du Rels », AIH Actas V, Centro Virtual Cervantes, 1977.
- GOMEZ Facundo, *Roa Bastos y Céspedes: dos escrituras desde las trincheras de la Guerra del Chaco*, Texto presentado como ponencia en las II Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literaturas y Artes Comparadas, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, diciembre de 2011.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ José Luis, « La Generación del Chaco y la toma de conciencia de la realidad boliviana. », Cuadernos Americanos 8 (1988): 43-73.
- GONZÁLEZ ALMADA Magdalena (dir.), *Sujetos y voces en tensión: Perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XX y XXI*, 1a ed. - Córdoba: Imprentica, 2012.
- GONZÁLEZ ALMADA Magdalena, *Proyectos nacionales y proyectos escriturales. Reflexiones a partir de la narrativa boliviana de los siglos XX y XXI*, Estudios del ISHiR, 14, 2016, pp. 39-54. ISSN 2250-4397, Investigaciones Socio Históricas Regionales, Unidad Ejecutora en Red - CONICET, <http://revista.ishir-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR>
- GONZÁLEZ ALMADA Magdalena, *Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea 2000-2010*, 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017. (Libro digital, PDF)
- GUERRA José Eduardo, *Itinerario espiritual de Bolivia*, Barcelona, Araluce, 1936.
- GUZMÁN Augusto, *La novela en Bolivia: proceso 1847-1954*, La Paz, Juventud, 1955.

- GUZMÁN Augusto, *Panorama de la literatura boliviana del siglo XX*, La Paz, Los Amigos del Libro, 1967.
- GUZMÁN Augusto, *Biografías de la nueva literatura boliviana*, Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1982.
- GUZMÁN Augusto, *Poetas y escritores de Bolivia*, La Paz: Los Amigos del Libro, 1975.
- ITURRALDE Luis de, « El Chaco y su influencia en la novela regional », *El Comercio*, Lima, 17 de Octubre de 1937.
- KNAPP WILLIS Jones, « Literature of the Chaco War », *Hispania*, Nueva York, febrero 1938, pp. 34-46.
- MACLEOD J. Murdo, *Bolivia and Its Social Literature Before and After the Chaco War* (Diss. University of Florida, 1962), pp. 84-85.
- MARIACA Guillermo, « Las huellas de la memoria: Rastros y rostros de la crítica literaria boliviana », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 27(53):7, January 2001. DOI: 10.2307/4531144
- MARIACA ITURRI Guillermo, *La palabra autoritaria: el discurso literario del populismo*, La Paz, 1990.
- MARTINEZ Françoise, *"Régénérer la race" politique éducative en Bolivie : 1898-1920*, Paris : IHEAL, 2010.
- MENTON Seymour, *El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- MESA GISBERT Carlos D., *La palabra y la trama: ensayos sobre literatura boliviana*, La Paz: Editorial Gisbert: Universidad católica boliviana, 2019.
- MESA GISBERT Carlos D., *Oficio de coraje: Néstor Taboada Terán, 50 años de literatura*, La Paz: Ed. Los Amigos del libro, 2000.
- MORENO Gabriel René, *Estudios de literatura boliviana*, La Paz: Ed. Juventud, 1989.
- MUÑOZ Willy O., « La realidad boliviana en la narrativa de Jesús Lara », *Revista Iberoamericana*, vol. 52, n° 134, mars 1986, p. 225-41.
- MUÑOZ Willy O., *La novela histórica de las escritoras bolivianas*, Cochabamba (BO), Bolivia Grupo Editorial Kipus, 2014.
- MUÑOZ Willy O., *Territorios, razas y etnias en la novela boliviana (1904-1952)*, Cochabamba: Grupo Editorial Kipus, 2016.
- OLOZAGA Salustiano, *Tendencias actuales en la literatura boliviana*, Institute for Study of Ideologies and Literature, Minneapolis/Valencia, ed. Hiperión, 1985.
- ORTEGA José y CÁCERES ROMERO Adolfo, *Diccionario de la literatura boliviana*, La Paz: Editorial Los Amigos del Libro, 1977.
- ORTEGA José, *Letras bolivianas de hoy: Renato Prada y Pedro Shimose*, Buenos Aires: Ediciones Fernando García Cambeiro, 1973.
- ORTEGA José, *Narrativa boliviana del siglo XX*, Los Amigos del Libro, 1984.
- ORTEGA José, *Temas sobre la moderna narrativa boliviana*, Cochabamba: Editorial Los Amigos del Libro, 1973.
- PASTOR POPPE Ricardo, *Escritores bolivianos contemporáneos*, Cochabamba: Ed. Los amigos del libro, 1980.

- PEÑATE RIVERO Julio, *El cuento literario hispánico en el siglo XX: variaciones teóricas y prácticas creativas*, Madrid: Visor Libros, 2016.
- PRADA OROPEZA Renato, *La literatura política de Augusto Céspedes*, Texto crítico Año V, no. 12 (enero-marzo 1979), p. 185-213.
- QUIRÓS Juan, *La raíz y las hojas, crítica y estimación*, ed. Buriball, La Paz, 1956.
- SAINTOUL Catherine, *Racismo, etnocentrismo y literatura*, Ed. del Sol, 1988.
- SALINAS ARANDIA Alex Mauro, *El nuevo proyecto nacionalista de la literatura de la Guerra del Chaco en Bolivia*, Tesis de maestría dirigida por Fernando Balseca Franco, Universidad Andina San Simón, Sede Ecuador, 2002.
- SALMÓN Josefa, *Construcción y poética del imaginario boliviano*, La Paz: Plural Editores, cop. 2005.
- SÁNCHEZ Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela Hispano-americana*, Madrid: Gredos, 1968.
- SÁNCHEZ-PARGA José, *La Tierra ocupada: estudio sobre la novelística de Jesús Lara*, Cochabamba, Bolivia La Paz: los Amigos del libro, 1980.
- SANJINÉS C. Javier, *Tendencias actuales en la literatura boliviana*, Minneapolis : Institute for the study of ideologies and literature ; Valencia : Instituto de ciné y radio-television, 1985.
- SILES SALINAS José, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, La Paz, Ediciones de la Universidad Católica Boliviana, 1969.
- SILES SALINAS José, *Las novedades literarias*, Santiago de Chile, Año I N°8, Febrero 1938.
- SOLÉ ZAPATERO Francisco Xavier, « ... ¡Y se los tragó el Chaco!»: El pozo, de Augusto Céspedes (metáfora de una “guerra estúpida” entre Bolivia y Paraguay) », Pacarina del Sur [En línea], año 3, núm. 12, julio-septiembre, 2012, ISSN: 2007-2309.
- SORIANO BADANI Armando, *El Illimani en la literatura*, Casa Municipal de la Cultura Franz Tamayo, 1976.
- TELLERÍA Antelo Paul (dir.), *Sed y sangre: antología de relatos de la Guerra del Chaco*, editorial 3600, 2017.
- TRABALLI Sofía Irene, *Memorias subterráneas de la Guerra del Chaco: una aproximación a Hablar con los perros de Wilmer Urrelo Zárate*, CONFLUENZE Vol. 6, No. 1, 2014, pp. 74-98, ISSN 2036-0967, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna.
- VAILLANT Alain, « Génération (littéraire) », in TROUVE A. (dir.), ROSELLINI M., *ATALA*, Cultures et sciences humaines n° 18, « Découper le temps II. Périodisations plurielles en histoire des arts et de la littérature », 2015.
- VALLEJO DE BOLÍVAR Gaby, *En busca de los nuestros: análisis y crítica sobre literatura boliviana*, Los amigos del libro, 1987.
- VARGAS Manuel, *La literatura y el escritor en Bolivia*, Cochabamba, Instituto de Estudios Sociales, 1978.
- VARGAS SEVERICHE Manuel, *Antología del cuento boliviano*, La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional, 2016.
- VILELA Hugo, *Alcides Arguedas y otros nombres en la literatura de Bolivia*, Editorial Kier: Buenos Aires, 1945.
- VILLARINO María De, « La novela chaqueña », *Sur*, N°41, 1938, pp. 58-66.

- WIETHÜCHTER Blanca, *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, Programa de investigación estratégica en Bolivia, Fundación PIEB, 2002.
- ZAVALA VIRREIRA Rocio, *Hilda MUNDY : guerre, après-guerre et modernité : écriture d'avant-garde dans la Bolivie des années 30*, thèse de doctorat, Études hispano-Américaines : Lille 3 : 2013.
- ZAVALA MERCADO René, « Los mitos ávidos de *Sangre de mestizos* », (prólogo) in CÉSPEDES Augusto, *Sangre de mestizos. Relatos de la Guerra del Chaco*, La Paz, Librería Editorial Juventud, 1994.
- ZAYAS DE LIMA Perla, *La novela indigenista boliviana de 1910-1960*, Buenos Aires: Carra, 1985.
- ZELAYA Martín (coord.), *Búsquedas y presagios: narrativa boliviana en el siglo XXI*, Primeras Jornadas de literatura boliviana, Feria Internacional del Libro de La Paz (2014), La Paz: Editorial 3600, 2014.
- ZELAYA Martín, « *Rodolfo el descreído* la otra cara de la literatura del Chaco », página siete, suplemento “letra siete” (17 oct 2015): 4-5.

4. Études générales sur la guerre et la littérature

- BEAUPRE Nicolas, BECKER Annette, *Écrire en guerre, écrire la guerre : France, Allemagne, 1914-1920*, CNRS Éditions, 2006.
- BEAUPRE Nicolas, « De quoi la littérature de guerre est-elle la source ? Témoignages et fictions de la Grande Guerre sous le regard de l'historien », Vingtième Siècle, Revue d'histoire, 2011/4 (n° 112), p. 41-55. DOI : 10.3917/vin.112.0041. URL : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2011-4-page-41.htm>
- DE BIASI Pierre-Marc, DELON Michel, KRAVETZ Marc, *Écrire la guerre*, Le Magazine littéraire, coll. Nouveaux regards, 2013.
- HEYMANN Catherine, *Le roman et la guerre*, Université d'Angers, Centre de recherche inter-langues angevin, 2000.
- MCINTOSH-VARJABEDIAN Fiona, TAKEMOTO Toshio, PRUNGNAUD Joëlle, GIRALDI DEI CAS Norah, *Écrire la guerre, écrire le conflit*, Collection Travaux et recherches : UL3, Université Charles de Gaulle (Lille), 2016.
- MILKOVITCH-RIOUX Catherine, PICKERING Robert, *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.
- NOTER Henri de, *La littérature et la guerre*, Paris, Éditions de l'Union des intellectuels pacifistes, 1934.

5. Ouvrages sur l'histoire latino-américaine et bolivienne

- ABADIE-AICARDI Raúl Federico, *Economía y sociedad de Bolivia en el siglo XX, El antiguo régimen*, Montevideo: Ediciones del Río de la Plata, 1966.
- ANTEZANA ERGUETA Luis, *El movimiento obrero boliviano 1935-1943*, La Paz (s. n.), 1966.
- ARGUEDAS Alcides, *Salvemos a Bolivia de la escuela*, La Paz: Los Amigos del Libro, 1977.

- ARZE AGUIRRE René Danilo, *Guerra y conflictos sociales. El caso rural boliviano durante la campaña del Chaco*, La Paz: CERES, 1987.
- BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Breve historia contemporánea de Bolivia*, México, F.C.E., 1996.
- BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia contemporánea de Bolivia 1930-1976*, La Paz: Gisbert, 1976.
- BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Historia gráfica de la guerra del Chaco*, La Paz: Ultima Hora, 1976.
- BAPTISTA GUMUCIO Mariano, *Revolución y universidad en Bolivia*, La Paz: Juventud, 1956.
- BARNADAS Josep M. (dir.), *Diccionario Histórico de Bolivia*, Sucre: Grupos de Estudios Históricos, 2002.
- BARRAGÁN Rossana, QAYUM Seemin, dir., *El siglo XIX: Bolivia y América latina*, Nouvelle édition [en ligne]. Lima : Institut français d'études andines, 1997 (généré le 21 juin 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/ifea/7381>>. ISBN : 9782821865464. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ifea.7381>.
- BEAUPRE Nicolas, « La guerre comme expérience du temps et le temps comme expérience de guerre », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. N° 117, n° 1, Presses de Sciences Po, janvier 2013, p. 166-81.
- BENBASSA Esther, *La souffrance comme identité*, Paris, Fayard, 2007.
- BORDIER A, « L'anthropophagie », In *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, III° Série. Tome 11, 1888, pp. 62-82.
- BORRAS Gérard, « Mémoire collective et histoire officielle de la « guerre du pétrole » : conflits et sensibilités dans la société bolivienne contemporaine », In CAPDEVILA Luc, LANGUE Frédérique (coords.), *Entre mémoire collective et histoire officielle. L'histoire du temps présent en Amérique*, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- BROCKMANN Robert, *El general y sus presidentes: vida y tiempos de Hans Kundt, Ernst Röhm y siete presidentes de Bolivia, 1911-1939*, [La Paz, Bolivia]: Plural Editores, 2009.
- BUSS Théo, *La Bolivie sous le couperet*, Éditions Pierre-Marcel Favre, Lausanne, 1982.
- CAJÍAS DE LA VEGA Magdalena, DURÁN DE LAZO DE LA VEGA Florencia, SEOANE DE CAPRA Ana María (coordinadoras), *Tomo V. Gestación y emergencia del nacionalismo 1920-1952 in Bolivia, su historia*, Bolivia: Coordinadora de Historia, (s.d.).
- CAPDEVILA Luc, « La guerre du Chaco Tierra adentro. Déconstruire la représentation d'un conflit international », In CAPDEVILA Luc, COMBES Isabelle, RICHARD Nicolas, BARBOSA Pablo, *Les hommes transparents. Indiens et militaires dans la guerre du Chaco, 1932-1935*, Rennes, PUR, 2010.
- CAPDEVILA Luc, COMBES Isabelle, RICHARD Nicolas, « La guerre du Chaco, 1932-1935. Une guerre chez les Indiens », In FROBERT Ludovic et RODDAZ Jean-Michel (coord.), *Guerres, conflits, violence. L'état de la recherche*, Paris, Le Mook Autrement/ANR, 2010, p. 50-55.
- CAPDEVILA Luc, COMBES Isabelle, RICHARD Nicolas, BARBOSA Pablo, *Les hommes transparents. Indiens et militaires dans la guerre du Chaco, 1932-1935*, Rennes, PUR, 2010.
- CAPDEVILA Luc, LANGUE Frédérique, *Entre mémoire collective et histoire officielle : l'histoire du temps présent en Amérique latine*, Presses universitaires de Rennes, 2009.

- CARVAJAL PEREYRA Pelayo Eduardo, *Historia de Bolivia (La guerra del Pacífico): los cruceños y la cuestión marítima*, Imprenta María Auxiliadora, Santa Cruz, Bolivia, 2017.
- CASABIANCA Ange-François, *Une guerre méconnue : la campagne du Chaco Boréal*, thèse de doctorat, Lille, 1995.
- CESPEDES Augusto, *El dictador suicida, 40 años de historia de Bolivia*, Santiago de Chile: Editorial, SA, 1956.
- CHARTRAIN François, « Causes de la guerre du Chaco. Éléments de jugement. », Caravelle no 14 - 1970, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, Résumé d'un mémoire présenté à l'Institut des hautes Études Internationales - Paris I, 1967.
- CHEVALIER François, *L'Amérique latine de l'Indépendance à nos jours*, Paris, PUF, 1993.
- CUADROS SÁNCHEZ Augusto, *Por las cimas escabrosas del poder. La guerra del Chaco y sus secuelas (1932-1943)*, Cochabamba: Los amigos del libro, 2003.
- DEMELAS Marie-Danielle, *Nationalisme sans nation ? La Bolivie aux 19ème et 20ème siècles*, Paris, CNRS, 1980.
- DURÁN JORDÁN Florencia (coord.), *El complejo mundo de la mujer durante la guerra del Chaco*, Seoane Flores, Ana María, Coordinadora de Historia/Subsecretaria de Asuntos de Género, 1997.
- FELLMANN VELARDE José, *Historia de la cultura boliviana*, La Paz, Ed. Amigos del Libro, 1976.
- FINOT Enrique, *Nueva historia de Bolivia*, La Paz, Gisbert & Cia, 1976.
- FINOT Enrique, *Nuevos aspectos de la cuestión del Chaco*, La Paz: Renacimiento, 1931.
- FISBACH Erich, *La Bolivie ou l'histoire chaotique d'un pays en quête de son histoire*, Edition du Temps : Questions de civilisation, 2011.
- FRANCOVICH Guillermo, *El pensamiento boliviano en el siglo 20*, México: Fondo de cultura económico, 1956.
- FRANCOVICH Guillermo, *Los mitos profundos de Bolivia*, La Paz: Los Amigos del Libro, 1980.
- FRANQUEVILLE André, *La Bolivie : d'un pillage à l'autre*. Éditions de l'IRD, 2000.
- FRONTAURA ARGANDOÑA Manuel, *La revolución nacional*, La Paz: Los Amigos del Libro, 1974.
- GALEANO Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, Siglo Veintiuno de España, 2000.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ José Luis, « La Generación del Chaco y la toma de conciencia de la realidad boliviana. », Cuadernos Americanos 8, 1988, 43-73.
- GOTKOWITZ Laura, *A revolution for our rights: indigenous struggles for land and justice in Bolivia, 1880-1952*, Durham (N.C.) : Duke university press, 2007.
- HERNÁNDEZ Juan Luis, « Una guerra fratricida: el conflicto por el Chaco Boreal (1932-1935) ». Pacarina del Sur. Tlalpan – México, n. 10, 2012. [www.pacarinaelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/370_unaguerrafratricida-el-conflicto-por-el-chaco-boreal-1932-1935]
- KLEIN Herbert S., *Orígenes de la revolución nacional boliviana. La crisis de la generación del Chaco*, Grijalbo-CONACULTA, México, 1968.

- LAVAUD Jean-Pierre, *El embrollo boliviano: turbulencias sociales y desplazamientos políticos, 1952-1982*. IEFA : CESU ; Hisbol, 1998.
- LAVAUD Jean-Pierre, *L'instabilité politique de l'Amérique latine, le cas de la Bolivie*, Travaux et mémoires, L'Harmattan, 1991.
- LAVAUD Jean-Pierre, *La catégorisation ethnique en Bolivie : labellisation officielle et sentiment d'appartenance*, Harmattan, 2007.
- LÓPEZ BELTRÁN Clara, *Biografía de Bolivia: un estudio de su historia*, Librería Editorial Juventud, La Paz, Bolivia, 1993.
- LORINI Irma, *El nacionalismo en Bolivia de pre y posguerra del Chaco*, La Paz: Plural, 2006.
- MARIACA BILBAO Enrique, *Mito y realidad del petróleo boliviano*, La Paz: Los Amigos del Libro, 1966.
- MARIACA Guillermo, *Testimonios de un desencuentro: políticas culturales en Bolivia*, [Bolivia] : Parlamento Latinoamericano, Cámara de Diputados de Bolivia, 1989
- MARTINEZ Françoise, *Fêter la nation*, Presses universitaires de Nanterre, 2017.
- MARX Karl, et al. *Manifeste du Parti communiste : et préfaces du « manifeste »* Édité par Michèle Kiintz-Tailleur, Editions Sociales, 1976.
- MESA FIGUEROA José de, GISBERT Teresa, MESA GISBERT Carlos D., *Historia de Bolivia*, 4 ed., corregida, actualizada y aumentada, Editorial Gisbert, 2001.
- MESA GISBERT Carlos D., *Presidentes de Bolivia: entre urnas y fusiles*, Gisbert, La Paz, 1983.
- MICHAUD Marie-Christine, DELHOM Joël (dir.), *Guerres et identités dans les Amériques*, Mondes hispanophones 35, PUR, 2010.
- MONTENEGRO Carlos, *Nacionalismo y coloniaje*, La Paz: El universo, 1943.
- MOSCOSO Oscar, *Recuerdos de la guerra del Chaco*, La Paz: Lux, (1995/1934).
- NOEL Thierry, *La guerre du Chaco : Bolivie-Paraguay 1932-1935*, Campagne & stratégie, 2016.
- ORTEGA José, *Aspectos del nacionalismo boliviano*, J.P. Turanzas, 1973.
- PAREDES Manuel Rigoberto, *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*, Arno hermanos, 1920.
- PEREIRA FIORILO Juan, *Historia secreta de la guerra del Chaco*, La Paz: Gráfica e Imprenta, Tomos I y II, 1999.
- QUEREJAZU CALVO Roberto, *Masamaclay, Historia política, diplomática y militar de la guerra del Chaco*, Los Amigos del Libro, Cochabamba-La Paz, 1981.
- RICHARD Nicolás, « La tragedia del mediador salvaje. En torno a tres biografías indígenas de la guerra del Chaco », *Revista de Ciencias Sociales, segunda época*, año 3, N° 20, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, primavera de 2011, pp. 49-80.
- RICHARD Nicolas, *Les chiens, les hommes et les étrangers furieux : archéologie des identités indiennes dans le Chaco boréal*, thèse soutenue sous la direction de Jesús Garcia-Ruiz, Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2009.
- RICHARD Nicolas, *Mala guerra: los indígenas en la Guerra del Chaco 1932-35*, ServiLibro Museo del Barro coLibri, 2008.
- ROBERT J. Alexander, *La revolución nacional boliviana*, La Paz: Dirección Nacional de Informaciones, 1961.

- RODAS Eguino Justo, *La guerra del Chaco: interpretación de política internacional americana*, La Facultad, 1938.
- ROJAS ANTEZANA León, *Bolivia: del atraso al cosmos*, Cochabamba: Editora Nacional, 1983.
- SALAZAR LOHMAN Huáscar, *La formación histórica del movimiento indígena campesino boliviano : los vericuetos de una clase construida desde la etnicidad*. - 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2013.
- SALMÓN Josefa, *El espejo indígena: el discurso indigenista en Bolivia, 1900-1956*. Plural Editores, 2013.
- SCHELCHKOV Andrey, *En los umbrales del socialismo boliviano: Tristán Marof y la Tercera Internacional Comunista*, Revista Izquierdas, vol. 3, núm. 5, julio, 2009, pp. 1-24, Universidad de Santiago de Chile.
- SCHELCHKOV Andrey, *Socialistas-militares: el laberinto boliviano de la experimentación social (1936-1939)*, La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional, 2018.
- SHCHELCHKOV Andrey, Éditeur scientifique, STEFANONI Pablo (Éd.), *Historia de las izquierdas bolivianas: archivos y documentos (1920-1940)*, La Paz, Bolivia: Centro de Investigaciones Sociales : Instituto de Historia Universal de la Academia de Ciencias de Rusia, 2016.
- SHCHELCHKOV Andrey, *La palabra "socialismo" en Bolivia, siglo XIX*, La Paz: Vice Presidencia del Estado Plurinacional, 2017.
- STEFANONI Pablo, *Los inconformistas del Centenario: Intelectuales, socialismo y nación en una Bolivia en crisis (1925-1939)*, La Paz, Plural editores, 2015.
- STEFANONI Pablo, SVAMPA Maristella, *Bolivia: memoria, insurgencia y movimientos sociales*, Buenos Aires: Ed. el colectivo, 2007.
- SUÁREZ ARNEZ Cristóbal, *Desarrollo de la educación boliviana*, La Paz: Empresa Editora Universo, 1970.
- URQUIDI Arturo, *Bolivia y su reforma agraria*, Cochabamba: Editorial Universitaria, 1969.
- VELÁSQUEZ-CASTELLANOS Iván Omar (coord.), *Un siglo de economía en Bolivia* (Working papers), Plural Editores, La Paz, 2017.
- VERUSHKA Alvizuri, *Le savant, le militant et l'aymara, histoire d'une construction identitaire en Bolivie (1952-2006)*, Paris : Armand Colin, DL 2012.
- ZAVALETA MERCADO René, *Bolivia, el desarrollo de la conciencia nacional*, Montevideo: Diálogo, 1967.
- ZAVALETA MERCADO René, *La formación de la conciencia nacional*, Cochabamba, Bolivia: Editorial Los Amigos del Libro, 1990.
- ZAVALETA MERCADO René, *Obra completa. I, Ensayos 1957-1974*, Édité par Mauricio Souza Crespo. La Paz, Bolivie (État plurinational de): Plural editores, 2013.
- ZAVALETA MERCADO René, *Obra completa. II, Ensayos 1975-1984*, Édité par Mauricio Souza Crespo, La Paz, Bolivie (État plurinational de): Plural editores, 2013.
- ZAVALETA MERCADO René, *Obra completa. III. Volumen 2, Otros escritos 1954-1984*, Édité par Mauricio Souza Crespo, La Paz, Bolivie (État plurinational de): Plural editores: ill., 2015.
- ZUCCARINO Maximiliano, « De la Comisión de Neutrales de Washington a la Conferencia de Paz en Buenos Aires. El rol desempeñado por la Argentina en las negociaciones de paz del

6. Ouvrages divers

- APOSTOLIDES Jean-Marie, *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*, Paris, Cerf, 2011.
- ARIES Philippe, *L'homme devant la mort, tome I Le temps des gisants*, Éditions du Seuil, 1977.
- ARIES Philippe, *L'homme devant la mort, tome II La mort ensauvagée*, Éditions du Seuil, 1977.
- ARIES Philippe, M. RANUM Patricia, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen Age à nos jours*. Éd. du Seuil, 1977.
- BADIOU Alain, *L'éthique : essai sur la conscience du mal*, Paris, Hatier, 1993.
- BLOCH Marc, « Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien » (1941), *L'Histoire, la guerre, la résistance*, préf. d'Annette Becker, Paris, Gallimard, « Quarto », 2006, p. 842- 985.
- CABANES Bruno, PIKETTY Guillaume, « Sortir de la guerre, jalons pour une Histoire en chantier », Centre d'histoire de Sciences Po | « Histoire@Politique » 2007/3 n° 3.
- CAILLOIS Roger, *Bellone ou La pente de la guerre*, Flammarion, DL 2012, 2012.
- CHAUMONT Jean-Michel, *La concurrence des victimes*, La Découverte, 2010.
- COPELLO Fernando (dir.), DELGADO-RICHET Aurora (dir.), *Le portrait : Champ d'expérimentation*, Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013 (généré le 27 janvier 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/52427>>.
- DUBOSQUET LAIRYS Françoise, *Les failles de la mémoire*, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- FAVRE Henri, *L'indigénisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 1996.
- FISCHER Gustave-Nicolas, *Les blessures psychiques*, O. Jacob, 2003.
- FOUCAULT Michel, « La littérature et la folie », *Critique*, 2016/12 (n° 835), p. 965-981. DOI : 10.3917/criti.835.0965. URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-2016-12-page-965.htm>
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. » Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5 (1984): 46-49.
- GIGLIOLI Daniele, et AUBRY-MORICI Marine, *Critique de la victime*, Hermann, 2019.
- GODELIER Maurice, et PANOFF Michel, *Le corps humain : conçu, supplicié, possédé, cannibalisé*, CNRS éd., 2009.
- GOYTISOLO Juan, « Memoria, olvido, amnesia, recuerdo y memoricidio », in *Cogitus interruptus*, Madrid, Seix Barral, 1999.
- GÜNTER Grass, GOYTISOLO Juan, *Diálogo sobre la desmemoria, los tabúes y el olvido*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1999.
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1968.
- LARUELLE François, *Théorie générale des victimes*, Mille et une nuits, 2012.

- LE GOFF Jacques, *Histoire et Mémoire*, Gallimard, 1988.
- LE GUELLEC-MINEL Anne (dir.), *La mémoire face à l'histoire : traces, effacement, réinscriptions*, Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, 2019.
- LEFRANC Sandrine, *Mobilisations de victimes*, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, 3 vol. Paris, France : Gallimard, 1997.
- NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire*, Gallimard, 2011.
- PETEY-GIRARD Bruno (dir.), SEVERAC Pascal, *Représentations de la souffrance*, Paris : Classiques Garnier, 2018.
- PRUDENCIO Roberto, *Ensayos literarios*, La Paz: Fundación Manuel Vicente Ballivián, 1977.
- PRUDENCIO Roberto, *Kollasuyo*, Revista mensual de estudios bolivianos, 1939.
- RICOEUR Paul, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife, 1999.
- RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, 2000.
- ROSSI Paolo, *El pasado, la memoria, el olvido. Ocho ensayos de historia de las ideas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- TODOROV Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.
- TRAVERSO Enzo, *L'histoire comme champ de bataille*, La Découverte, 2019.
- TRAVERSO Enzo, *Le passé, modes d'emploi*, Histoire, mémoire, politique, Paris, La Fabrique, 2005.
- VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1971.
- WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Dépasser la mort*, Actes sud, 2019.
- WIERVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

Annexes

1.1. Illustrations



Figure 6: Hergé, *Tintin et l'oreille cassée*, 1937, p. 31.

1.2. Carte

LA GUERRA DEL CHACO

Pese a su aridez y escasa población, el control del Chaco Boreal motivó la contienda más sangrienta que el Continente haya visto

EL PRIMER ENFRENTAMIENTO AIRE - AIRE

El 4 de diciembre de 1932, a las 11:00 a.m. dos aeronaves enemigas se toparon en las inmediaciones del fortín Saavedra, a más de 1.500 m de altura

AERONAVES INVOLUCRADAS

VICKERS SCOUT 143
Cap. Rafael Pabón
Bolivia



Velocidad Máx.
240 Km/h
Armamento:
2 ametralladoras fijas. 7.65 mm.

POTEZ 25
Tnte. Trifón Benítez (Piloto) ↑
Cap. Ramón Avalos (Metrallista) ↑
Paraguay
Velocidad Máx. 226 Km/h
Armamento:
1 ametralladora fija. 30 mm.

OBSERVACIÓN ▶

Se comunica la incursión de un avión paraguayo en el espacio aéreo del territorio en conflicto

COMBATE ▶

El Vickers Scout No. 96 despegó desde la base Muñoz para enfrentar a los intrusos, ambos aviones realizan maniobras y disparan a discreción

CAÍDA

Una rafaga acaba primero con el metralista, y luego con el piloto del avión Paraguayo, la nave, sin comando, cae a tierra desde casi 900 metros de altura

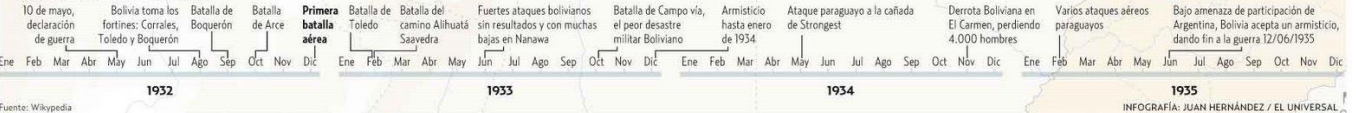
PROPUESTAS FRONTERIZAS ANTES DE LA GUERRA



BALANCE FINAL



CRONOLOGÍA DEL CONFLICTO



Fuente: Wikipedia

INFOGRAFÍA: JUAN HERNÁNDEZ / EL UNIVERSAL

1.3. Frise chronologique : le corpus dans l'Histoire

La littérature bolivienne dans l'Histoire républicaine jusqu'à la première moitié du XXe

1909 : Alcides Arguedas, *Pueblo enfermo*

1910: Franz Tamayo, *Creación de la pedagogía nacional*

1919: Alcides Arguedas, *Raza de bronce*

Gustavo Adolfo Otero, *Horizontes incendiados*

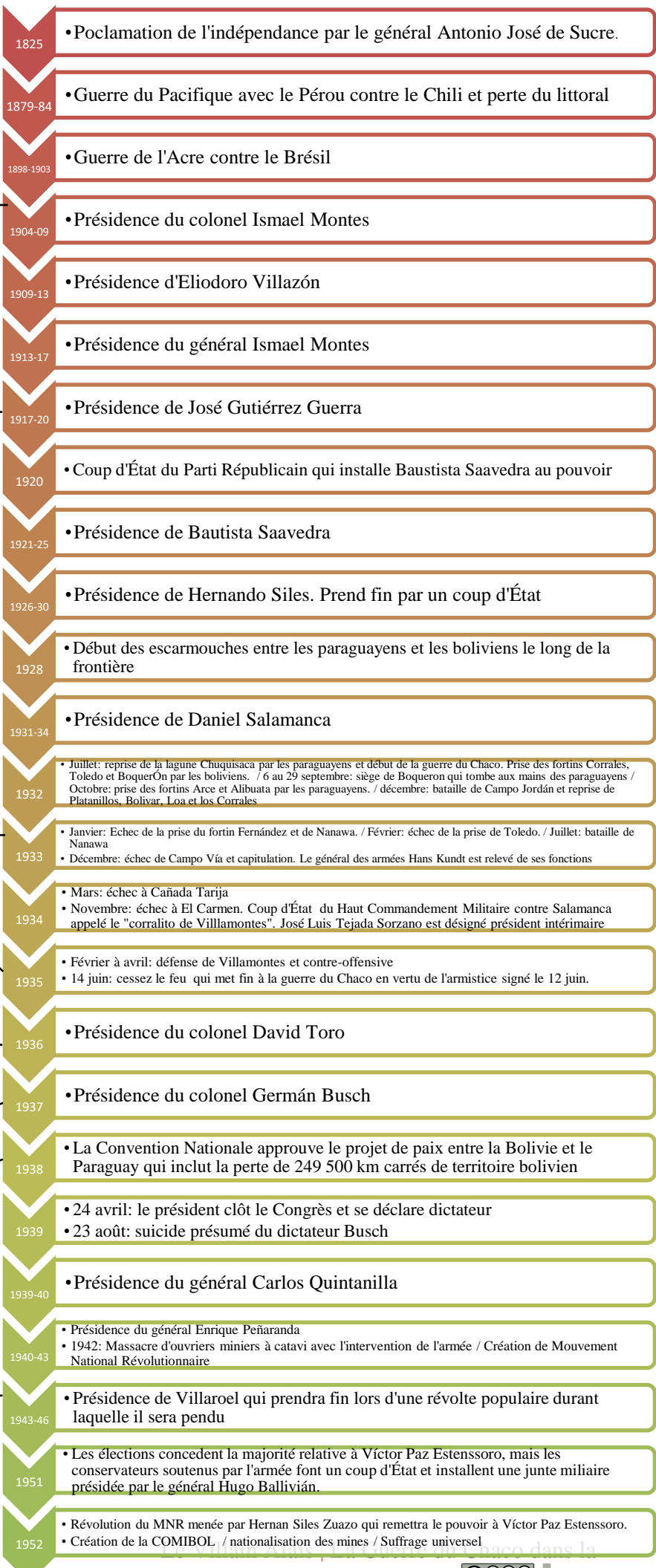
Tristán Marof, *La Tragedia de Altiplano*
Jaime Mendoza, *El Macizo boliviano*
Oscar Cerruto, *Aluvión de fuego*

Augusto Céspedes, *Sangre de mestizos*
Armando Montenegro « Delirio »

Augusto Guzmán, *Prisionero de guerra*

Adolfo Costa du Rels, *Laguna H-3*

1946: Gastón Pacheco Bellot, *Cuentos chaqueños*



La littérature bolivienne dans Histoire : de la deuxième moitié du XXe siècle à aujourd'hui

1955 : Raul Leytón, *Placer*

Enrique St Loup, « Una misión estratégica »,
« Héroes de amor »

1956: Alberto Ostría Gutiérrez, « Vuelve mañana »

1959 : Marcelo Quiroga Santa Cruz, *Los
deshabitados*

1964: Alberto Saavedra Nogales, *Dimensiones de la
angustia*

1971 : Jesús Lara, *Sujnapura*

1972: Víctor Varas Reyes, « Que haya un solo
sobreviviente »

1975: Adolfo Cáceres Romero, *Copagira*

1998: Gonzalo Lema, *Ahora que es entonces*

2008: Gladys Dávalos Arze, *Los pozos del lobo*

2011: Wilmer Urrelo, *Hablar con los perros*

2015: Wilmer Urrelo, « ¿Será éste el momento
para quemar a quien tanto temo? »

2017: Francisco Bueno Ayala, « Llegan cuerpos,
matasanos »

2018: Gonzalo Lema, *Los muertos más puros*

1952-56

•Présidence de Víctor Paz Estenssoro

1953

• Proclamation de la Réforme Agraire
• Création de la Centrale Ouvrière Bolivienne

1955

• Nouveau code de l'Education: elle devient universelle, obligatoire et des centres éducatifs ruraux sont créés.

1956-60

•Présidence d'Hernán Siles Zuazo (membre du MNR)

1960-64

•Présidence de Víctor Paz Estenssoro
• Conflits internes au MNR

1964

• Coup d'État militaire des généraux Alfredo Ovando et René Barrientos

1966-69

•Présidence du général René Barrientos

1967

• Capture et assassinat d'Ernesto "Che" Guevara après un an de Guerrilla

1969

• Avril: mort du Président dans un accident d'hélicoptère / Avril-septembre: Le pouvoir est assumé par Luis Adolfo Siles Salinas / Septembre-octobre: Alfredo Ovando
• Nationalisation de la Bolivian Oil Golf Company

1970-71

• Guerrilla de Teoponte
• Présidence de Juan José Torres après un coup d'État

1971-78

•Présidence de Hugo Banzer après un coup d'État

1978

• Démission de Banzer. Elections annulées par le Tribunal national Electoral
• Juillet à novembre: présidence du général Juan Pereda. Coup d'État et présidence du général David Padilla jusqu'en août 1979

1979

• Hernán Siles (UDP) et Paz Estenssoro (MNR) parviennent à la majorité absolue lors des élections. Le parlement choisit Walter Guevara Arce comme président intérimaire pour un an. Le colonel Alberto Natush bat Guevara Arce mais la pression populaire demande qu'il remette le pouvoir à la présidente du Congrès Lidia Guelier Tejada.

1980

• Juillet: Coup d'État du général Luis García Meza et début de sa présidence / Assassinat de Marcelo Quiroga Santa Cruz

1981

• Janvier: assassinat de plusieurs membres du MNR
• Septembre: García Mesa est obligé de remettre le pouvoir à une junta de commandants. Le général Celso Torrelio est déclaré président. L'amnistie générale est décrétée et des élections sont convoquées

1982-85

• Les forces armées se retirent et remettent le pouvoir au Congrès qui avait été élu démocratiquement en 1980. Le Tribunal Electoral déclare légitimes les élections de 1980 et désigne Hernán Siles Zuazo comme président

1985-89

•Présidence de Víctor Paz Estenssoro

1989-93

•Présidence de Jaime Paz Zamora

1993-97

•Présidence de Gonzalo Sanchez de Losada

1997-2002

• Présidence de l'ancien général Hugo Banzer
• 2000: Avril: Guerre de l'eau à Cochabamba / État d'urgence décrété pour étouffer les révoltes sociales
• 2001: le Vice-président Jorge Quiroga gouverne un an après la démission de Hugo Bánzer

2002-06

•Présidences brèves de Sanchez de Losada, Carlos Mesa puis Eduardo Rodríguez Veltzé

2006-19

• Evo Morales, fondateur du parti Movimiento hacia el Socialismo est le premier président d'origine indigène (aymara) à être élu. Il est réélu trois fois. En 2016 il convoque un référendum constitutionnel pour demander un 4ème mandat, le NON l'emporte. Evo Morales le considère comme non-recevable

2019

• Après des élections suspectes, Evo Morales revendique la victoire tout comme son adversaire Carlos Mesa. La crise politique post-électorale provoque une grande crise sociale et de violentes manifestations. Le commandant en chef des armées forcent Evo Morales à démissionner. La présidente de la Chambre des sénateurs Jeanine Añez se déclare présidente intérimaire

2020

• Luis Arce issu du MAS est élu président

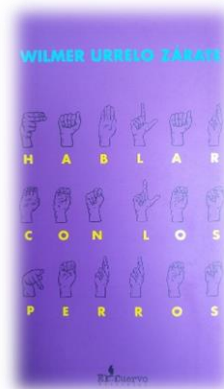
1.4. Résumés des œuvres du corpus

1.4.1. Résumés des romans du corpus principal

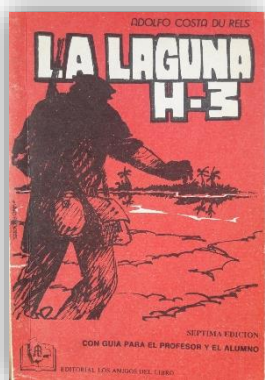
- *Ahora que es entonces* : Le livre est divisé en trois parties. Le premier récit appelé *Los papeles del Chaco* est suivi par une nouvelle, « Tumbalocos » et un autre récit de fiction. La première partie se déroule pendant la guerre et l'après-guerre du Chaco et décrit la quête de Presbitaria. Cette dernière désespère de voir son petit garçon, Natalio, rentrer à la maison, après avoir suivi des soldats partant au front comme s'il s'agissait d'un jeu. Dans le petit village chaqueño d'Entre Ríos, Presbitaria accompagnée de sa mère d'adoption, rumine son chagrin et erre sur le pont en bois sur lequel Natalio a disparu. Après avoir sollicité, en vain, l'aide des autorités et s'être rendue sur le front, elle décide de prêter main forte à l'hôpital du village où arrivent des blessés toujours plus nombreux. Elle y rencontre le médecin qui partage sa vie sentimentale pendant quelques mois. À l'issue du conflit, le médecin part rejoindre sa famille. En proie à une profonde mélancolie, Presbitaria ressasse, à l'aide de Filomena, leurs histoires de famille et réalisent à quel point les hommes de leur vie n'ont jamais cessé de les abandonner. Les années passent et Natalio ne revient pas. Les deux femmes finissent par s'installer comme couturières dans Entre Ríos.



- *Aluvión de fuego* : Après être revenu sur la jeunesse privilégiée de Mauricio Santacruz, le récit décrit le dilemme qui se présente à l'annonce de l'entrée en guerre. Malgré son choix de s'engager, Mauricio se retrouve intégré dans la police militaire qui se destine principalement à poursuivre par la force les récalcitrants indigènes à la mobilisation obligatoire. Choqué par des exécutions sommaires et la violence des soldats qui contredisent tous ses principes éthiques, Mauricio parvient à fuir de l'armée avec son ami El Coto. Il s'installe sous un autre nom dans un village minier et œuvre pour la justice et les droits du travail des mineurs en s'engageant radicalement dans le syndicalisme.
- *Hablar con los perros* : Dans ce roman polyphonique et à la limite de l'expérimental, plusieurs niveaux temporels se croisent, se mêlent et se confondent. Le nœud principal de l'intrigue se situe autour de la quête d'une jeune muette, Alicia, à la recherche du passé étrange de son grand-père pendant la guerre du Chaco. La tension du récit trouve son origine dans la pratique anthropophage d'un vétéran de guerre, héritée lors du siège de Boquerón où la nourriture venait à manquer. Au fur et à mesure, son influence grandit et les initiations à ce rite cannibale se multiplient et perdurent dans le temps. En parallèle, le narrateur suit plusieurs aventures et différentes relations sentimentales chaotiques qui intègrent une multitude de personnages mais qui finissent toujours par recouper le chemin d'Alicia, Papa, le leader du groupe anthropophage et Vallejo un enquêteur péruvien.

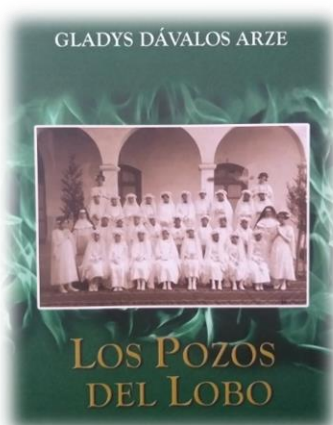


- *Horizontes incendiados* : Après une première partie décrivant l’histoire d’amour infructueuse entre un Bolivien et une Paraguayenne à Paris, le roman se focalise sur la guerre du Chaco. Les expériences belliqueuses de leurs deux fils, l’un nationalisé bolivien et l’autre paraguayen, s’enchaînent successivement. José le Bolivien agit tel un modèle de vertu et de patriotisme tandis que Andrés, le Paraguayen, fait preuve de lâcheté et d’arrivisme. Leur destin finira par se croiser plusieurs fois pendant la guerre mais Andrés ne trouvera le chemin de la repentance qu’au dernier moment.



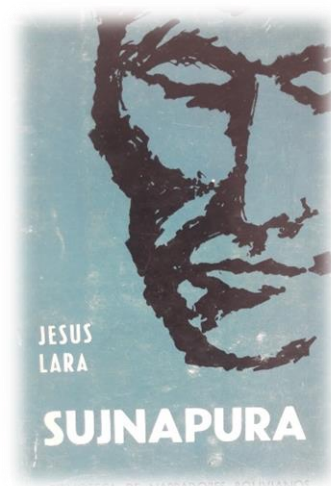
- *La Laguna H-3* : Dans ce huis-clos, une patrouille bolivienne se retrouve perdue dans le désert chaquéen. Le récit décrit leur déchéance progressive due à la soif, le désespoir, l’immobilisme et le scepticisme. Les membres de la patrouille meurent les uns après les autres d’insolation. Le narrateur revient sur les longs échanges entre les deux gradés à propos de la religion, la nature et les forces surnaturelles. L’un d’eux est pris de folie et trouve son salut dans la métamorphose d’un arbre en être humain sarcastique. Alors que le groupe est décimé et que tout espoir semble perdu, la pluie tombe et un jeune soldat indigène retrouve la trace d’un fortin.

- *Los muertos más puros* : Dans le village d’Entre Ríos, sept années ont passé après la démobilisation mais l’ombre de la guerre continue de peser de tout son poids sur les relations entre certains vétérans, un ancien groupe d’amis. Le massacre d’indigènes accusés d’espionnage, ordonné par Modesto, alimente les cauchemars et la rancœur d’Heriberto qui ne parvient pas à se défaire d’un sentiment de honte. Le récit décrit les activités quotidiennes et les problèmes économiques des familles, entre vie religieuse, vie familiale et festivités. Très régulièrement, le fil narratif est interrompu pour revenir sur la description d’un événement militaire précis comme des batailles ou des retraites, vécus successivement par les membres du groupe d’amis. La tension entre Heriberto et Modesto continue de s’amplifier jusqu’au dénouement final tragique.



- *Los pozos del lobo* : À la suite de la mort du père de famille au début de la guerre, une veuve doit trouver une solution pour s’occuper de ses sept filles. Le récit suit les aventures de Virginia, la toute jeune protagoniste, qui est forcée d’aller vivre avec deux de ses sœurs dans un pensionnat catholique tenu par des bonnes sœurs allemandes. Elle se confronte à la violence de la guerre à travers les expériences des autres enfants et des discours rapportés de ses oncles ainsi que la presse lue en famille lors des vacances. Virginia traverse ainsi les années de guerre, épargnée par son jeune âge mais témoin de la déchéance de toutes ces figures féminines victimes collatérales du conflit.

- *Sujnapura* : La première partie du roman revient sur l'enfance tumultueuse de Lanchicu, perturbée par la violence et les moqueries de son ennemi juré. La guerre est déclarée lors de son cursus universitaire et l'effervescence politique et idéologique du milieu intellectuel contribue à son engagement socialiste et antimilitariste. Après avoir été arrêté par la police pour avoir milité contre la mobilisation générale, il est envoyé prisonnier dans un petit village à l'est du pays. Il y rencontre une jeune fille qui tombe amoureux de lui et qui fait en sorte que Lanchicu finisse par la demander en mariage. Lorsqu'il se rend compte qu'il se condamnerait à vivre dans ce village perdu, le protagoniste s'enfuit et s'engage au front sous une autre identité. Il y retrouve son ennemi juré d'enfance qui s'avère avoir suivi le même parcours idéologique que lui. Le récit retrace leurs péripéties sur le front chaquéen, entre la soif, la mort et les longues discussions marxistes.



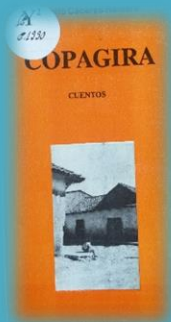
1.4.2. Résumés des nouvelles du corpus principal

Titres

Résumés

1) **BUENO AYALA**
Francisco,
LLEGAN CUERPOS,
MATASANOS.

2) **CACERES**
ROMERO
Adolfo, Copagira
FIESTAS PATRIAS



3) **CACERES**
ROMERO
Adolfo, Copagira
LA CRUZ

4) **CÉSPEDES**
Augusto, Sangre
de mestizos,
EL POZO

Ce récit raconte quelques instants dans la vie d'un médecin de guerre, surnommé Matasanos par son ami Roña, qui se trouve au camp Magarinos. On partage la désillusion de ce médecin qui croyait aller à la guerre pour soigner et sauver des soldats et non pas pour les remettre sur pied dans le seul but d'en faire à nouveau de la chair à canon, apte à retourner sur le front. Pendant plusieurs jours le médecin déçante et ne comprend pas sa raison d'être, il choisit de s'enivrer pour procéder aux opérations. Tous les jours, il attend la trompette et l'annonce de l'arrivée des corps, comme une litanie, c'est-à-dire un enfer qui revient systématiquement. On assiste à la fracture de sa personnalité entre son MOI rationnel qui doit sauver la vie devant lui et l'autre, perdu dans les vapeurs d'alcool. Puis un jour les attaques redoublent et se rapprochent. On amène le corps de Roña devant lui, il s'aperçoit qu'il s'est tiré volontairement dans le bras gauche pour échapper au combat mais risque ainsi l'exécution sommaire. Il lui sauve la vie en lui tirant dans l'épaule. Puis, les Paraguayens arrivent, l'attaque est rapide, une grenade est envoyée dans la tente, Matasanos choisit de se jeter dessus pour sauver une fois de plus la vie de son ami, dans un acte de sacrifice ultime.

Deux récits s'enchaînent et se rejoignent de façon cyclique :

- Le premier est un jour de fête nationale et de célébration patriotique vécu par un vieil homme, Juan, quarante ans après la guerre du Chaco. Il se rend à la cérémonie avec sa médaille de guerre et avec l'ordre donné par sa femme de passer à la pharmacie. Il rejoint ses anciens camarades pour le défilé puis ressassent leurs souvenirs de la guerre dans les vapeurs de l'alcool. Puis Juan se met à insulter les autres hommes qui sont qualifiés d'héros par le narrateur. En contrepartie, ils le frappent et l'abandonnent sur le trottoir.
- Le deuxième récit revient sur les souvenirs de Juan pendant la chute d'El Carmen (reconnaisable en gras). Il se souvient de l'explosion des obus pendant la guerre et du siège du fortin durant lequel les hommes deviennent fous sans eau ni nourriture.

Le récit décrit le monologue intérieur d'un soldat au front qui vient d'installer une croix là où est enterré le corps d'un camarade. Pris entre la folie et le désespoir, il réduit la guerre à un simple jeu où l'on finit mort ou vivant. Il se demande régulièrement quand viendra le général. Il entend le bruit des soldats ennemis qui feignent de faire la fête avec des femmes pour attirer les Boliviens dans des pièges. Son infection au mollet s'aggrave. Il dénonce les conditions dans lesquelles ils vivent et rejette le concept de patrie. Incapable de se nourrir ou de s'abreuver, il végète. En se réveillant un jour, il remarque que des soldats paraguayens creusent un trou et que le sol est jonché de cadavres. Sans pouvoir protester, son corps est jeté dans la fosse commune. Depuis là où il repose, il se met à contempler la croix élaborée pour la tombe de son camarade avant de mourir à son tour.

Un sous-officier blessé à l'hôpital relit les notes écrites dans son journal pendant l'année 1933. Le lecteur se trouve dans la même position que lui. Dans son récit enchaîné, l'eau manque partout. La chaleur est suffocante. Ils font une tranchée qui s'avère finalement inutile. Puis il reçoit l'ordre avec ses hommes de creuser un puits. Tous les soldats viennent de régions différentes et forment un tableau vivant de la diversité ethnique. Ils s'épuisent dans cette mission pendant des mois sans que l'eau n'émerge. Ils deviennent à moitié fous et s'épuisent dans la poussière. Ils arrivent à 50



5) **CÉSPEDES**
*Augusto, Sangre
de mestizos,*
LA CORONELA

6) **CÉSPEDES**
*Augusto, Sangre
de mestizos,*
**SEIS MUERTOS EN
CAMPAÑA**

7) **CÉSPEDES**
*Augusto, en
Sangre de
mestizos,*
EL MILAGRO

8) **CÉSPEDES**
Augusto, en

mètres de profondeur. La rumeur d'un puits très profond provoque l'attaque des Paraguayens. Un combat sanglant viendra à bout de la vie de plusieurs d'entre eux. Le puits trouvera finalement une fonction dans cette attaque car il sera la tombe fraternelle et fratricide de tous les hommes tombés lors de ce combat.

Deux voix narratrices se remémorent l'histoire du lieutenant Sirpa, sous forme de dialogue. Ils commencent par raconter comment Sirpa réussit à séduire la jeune Bara, de qui il est tombé amoureux. Elle l'appelle Colonel, jamais pas son prénom. Ils se marient avec la belle du Béni, mais les hommes la convoitent. Elle se révèle stérile. Sirpa est appelé en 1931 dans le Chaco pour surveiller la zone frontalière, les fortins et les travaux logistiques. En son absence, Bara s'ennuie. Alors qu'elle sort se promener, une pluie torrentielle s'abat sur La Paz, une voiture conduite par un jeune homme s'arrête et la ramène chez elle, après avoir passé un moment dans une auberge. L'occasion se répète. La guerre se prépare. Sirpa reçoit une lettre d'un ami l'avertissant du comportement irresponsable de sa femme avec un autre homme surnommé Nemo. Il demande une permission pour aller les tuer mais elle lui est refusée car la guerre a débuté. Il cherche à désertir mais finalement change d'avis sous les conseils de son ami Hinojosa. Il essaie de le convaincre que son honneur c'est la guerre et non pas les mondanités urbaines de La Paz. Il se jette à corps perdu dans le conflit et développe un comportement violent voire cruel. Quand Hinojosa meurt, il trouve sur son cadavre une photo de Bara, preuve du pêché de convoitise de son ami. Sirpa finit aussi par mourir dans un acte proche du suicide et se souvient une dernière fois des yeux de sa femme.

Les notes du sergent Cruz Vargas mort à l'hôpital d'Asunción sont trouvées par un médecin bolivien prisonnier au Paraguay. Ce dernier les ramène et les envoie à une instance inconnue qui les réécrit sous forme d'un journal. C'est un récit divagant du narrateur prisonnier et gravement blessé. Il ne supporte pas qu'on l'appelle « indio » et prétend être supérieur à cette dénomination. Il raconte la mort de six êtres vivants : un Indien Huaicho, un Indien « izquierdista » fusillé, un autre jeune homme, le chien d'Aniceto qui avait contracté la gale et Aniceto. Ils se retrouvent prisonniers avec Aniceto et vivent au rythme des coups de fouets de leurs gardes. Alors qu'un garde accuse Aniceto d'avoir volé une machette, il le frappe, celui-ci réplique. Il se fait battre violemment puis ils finissent par lui tirer dessus avant de le jeter dans un trou. Juan parvient à venir le voir deux jours après et cherche une pierre pour l'euthanasier et abrèger ses souffrances, mais en vain. Quand l'auteur du journal entend les cloches sonner pour l'armistice, il meurt le lendemain. La critique envers la guerre est virulente et l'auteur met en avant comment les deux protagonistes mettent du temps à mourir comme si même ce droit leur était retiré.

En décembre 1933, un groupe de soldats est perdu dans la jungle. Le narrateur se souvient des événements. Alors que les Paraguayens les encerclent, des hommes accompagnés par un homme d'église et guidés par Poñé, un Indien, tentent de passer à travers la nature hostile. Après de longues tergiversations, ils choisissent une direction pour fuir car les Paraguayens sont à leurs trousses. La soif les tarade et les rend extrêmement vulnérables. Ils accusent le curé d'être responsable de leur malheur. Ils meurent de soif et d'insolation les uns après les autres malgré la possibilité de boire leur urine. Le *camba* Poñé leur ouvre la marche. Sept d'entre eux arrivent finalement à survivre grâce au sens de l'orientation de Poñé et au miracle de la pluie qui les sauve. Mais Poñé, le héros silencieux, dont le destin est immuable, meurt trois jours après avoir sauvé le narrateur.

Le protagoniste est un homme de Cochabamba. Celui-ci, surnommé Pampino, devient, à cause de la guerre et pour se sauver d'antécédents judiciaires, chauffeur de camion-

Sangre de mestizos,
HUMO DE PETROLEO

9) CÉSPEDES
Augusto, en Sangre de mestizos,
LAS RATAS

10) CÉSPEDES
Augusto, en Sangre de mestizos,
LA PARAGUAYA

11) CÉSPEDES
Augusto, en

citerne. L'appel de l'aventure le taraude également. Le narrateur revient sur son enfance et l'histoire de sa famille. Ce héros, silencieux, discret et courageux va de lignes en lignes pour sauver des vies. Pampino et les autres chauffeurs passent leurs journées à conduire et à pousser le camion, soit dans la poussière, soit dans la boue. Le personnage, est à la fois macho, antipathique et attachant. Un jour, il vole les bottes d'un journaliste pour les revendre sur le front. Alors que les Paraguayens se rapprochent de la zone dans laquelle Pampino se trouve, il se porte volontaire pour apporter de l'essence aux soldats en difficulté qui doivent être ramenés de la zone en danger. Mais il se fait attaquer par des ennemis sur le chemin. Les Paraguayens le tuent et mettent feu au camion. Son camion devient son tombeau et sa tête sans vie appuyée sur le klaxon le fera sonner comme le glas qui annonce sa mort dans tout le Chaco. La fumée du sinistre sera visible longtemps à l'horizon.

Niqui est un réserviste embusqué qui utilise un problème cardiaque pour éviter la guerre. Au début du récit, le narrateur le fait passer pour une victime du pouvoir car il se fait attraper par des blessés de guerre, chargés de recruter les hommes à l'arrière. Il doit partir à la guerre malgré son faux certificat médical car sa corpulence ne le rend pas très populaire auprès de la population en temps de guerre. Des annonces le dénonçant apparaissent dans le journal. Il arrive à négocier avec ses amis haut placés pour être envoyé au Chaco sur un poste sans danger. Le narrateur décrit longtemps et avec ironie les opérations commerciales de Niqui et les privilégiés qui l'entourent avec le gouvernement bolivien et argentin. Il arrive finalement à monter son petit business en campagne et profite de la situation. Il reste avec les hauts gradés. Dès son arrivée, le va-et-vient des souris, pour lesquelles il ressent la plus grande des répulsions, le tourmentent. Il tient également en horreur tous les insectes vivant dans le Chaco. Niqui mène un train de vie disproportionnel comparé aux soldats de la troupe : il possède une douche, alimentée par ses deux assistants et a accès à toutes les commodités de la vie en milieu urbain. Alors que la rumeur de la fin du conflit commence à courir, les hauts fonctionnaires et membres du gouvernement se rendent à Villamontes où se trouve Niqui pour donner une conférence. Le soir, ils se retrouvent tous dans une chambre d'hôtel où ils attribuent la défaite aux soldats boliviens indigènes et à leur idiotie. La scène tourne au burlesque, voire au pathétique quand une souris s'introduit dans la pièce et que les hommes lui mènent un combat acharné. Le jour suivant, Niqui rentre à La Paz où il sera décoré.

Le Lieutenant Paucara trouve une photo de femme sur le corps d'un officier paraguayen mort. La photo est dédiée à son amant et signée « A ». S'initie alors une relation fantasmagorique et idéalisée entre lui et cette femme virtuelle. Il se l'approprie et passe beaucoup de temps à imaginer son prénom, sa personnalité et le reste de son corps. Convaincu qu'il s'agit de la femme de cet homme, elle devient un véritable réconfort en période de guerre. Elle lui fait se remémorer ses histoires sentimentales antérieures. Un comité féminin vient rendre visite aux soldats du front. Les femmes sont le centre d'attention des hommes durant toute la journée. Paucara continue de rêver de la belle inconnue de la photo et se surprend à ressentir des sentiments amoureux. La photo acquiert le statut de talisman pour son porteur qui se persuade qu'elle lui porte chance dans les combats. Un jour, l'officier se fait tuer et le processus se reproduit mais à l'inverse puisque des soldats ennemis ramassent la photo sur son cadavre et se persuadent qu'elle était la femme de Paucara. Le récit se ferme et s'ouvre à nouveau de façon cyclique.

Le titre annonce la teneur fantastique du récit. Alors que le narrateur-personnage se trouve avec le reste des soldats dans un campement un peu reculé, il entend des bruits de

Sangre de mestizos,
OPINIONES DE DOS
DESCABEZADOS

12) LEYTÓN Raúl,
en Placer
INDIO BRUTO

pas pendant la nuit. Dans l'obscurité, un individu se présente à lui. S'initie alors un dialogue entre le soldat bolivien et le spectre sans tête d'un soldat paraguayen tué au combat. Ils se mettent à polémiquer ainsi sur la responsabilité de tout un chacun dans le conflit armé. Le bourreau se justifie par l'anonymat et le manque de responsabilité individuelle que supposerait la guerre. L'on tue ou l'on est tué. Les soldats ne seraient que des pions des dirigeants, de simples instruments mécaniques destinés à tuer. La conversation déborde alors sur les raisons géopolitiques de la guerre, les intérêts internationaux en jeu et les dépendances économiques des deux pays. Ils critiquent les deux présidents ainsi que celui d'Argentine et les entreprises pétrolières. Le décalage est total entre la teneur de leur discours, très technique et politique et la situation des deux soldats. Le Bolivien démontre que les responsables ultimes de la guerre se trouvent en Europe et aux États-Unis. Le récit se rapproche plus d'un essai ou d'un manifeste que d'une nouvelle. À la fin le fantôme outré par la tournure des propos de son interlocuteur s'en va, insultant et accusant l'autre d'être un « derrotista ».

Pendant la guerre, un soldat indien qui bredouille à peine l'espagnol et dont personne ne parle la langue souffre de la solitude et de l'éloignement de sa terre. Il ne comprend pas pourquoi il est là et qui est l'ennemi. Il n'a jamais de feuilles de coca, ni d'alcool et reste silencieux quelles que soient les circonstances. Le sous-officier le surnomme « Indio bruto » et le malmène. Dans l'espoir de rentrer chez lui, il essaye de faire croire qu'il souffre d'avitaminose, en vain. Il ne comprend pas l'enfer des combats et de la soif dans lequel il se trouve, il obéit et souffre en silence. Autour de lui, certains meurent de soif, d'autres se suicident. Il se retrouve à construire des tranchées. Un jour, la soif le pousse à goûter le liquide s'écoulant d'un camion. C'était de l'essence qui finira par le tuer en quelques jours. Il meurt dans l'anonymat, sans nom et sans plaque et symbolise ainsi tous les soldats indiens.

13) LEYTÓN Raúl,
en Placer
FUSILADO

Pendant la guerre : un Indien qui s'est tiré dans la main est condamné à mort, dans un délai de 30 minutes. Il est accusé d'être un « izquierdista » après avoir été dénoncé par un autre soldat. Il ne parle que quechua. Le médecin, personnage-narrateur à la première personne, empathique, ne comprend pas que l'on puisse rendre coupable les Indiens qui sont les victimes de la nation. Un criminel condamné à mort quelques années auparavant appelé Nicasio Luna avait été gracié par le président. La cérémonie de la mise à mort s'éternise. Le rapport du décès est envoyé, le nom de l'Indien est enfin révélé : Salustio Mamani.

14) LEYTÓN Raúl,
en Placer
ENAJENADA

Le récit est narré depuis l'arrière et explique qu'Adolfo del Pozo, étudiant en médecine part à la guerre et a deux sœurs, Sara et Corina. Il écrit une première lettre à leur égard et expliquant qu'ils ne travaillent plus à l'hôpital car il a été envoyé au front et leur demande de ne pas en aviser leur mère. Un mois plus tard, elles voient son nom sur la liste des morts mais la mère ne veut pas y croire. Lorsque ses amis viennent lui présenter leurs condoléances, elle s'énerve et affirme le contraire. Elle perd contact avec les gens petit à petit. Les lettres d'Adolfo continuent d'arriver après sa mort à cause du retard et conforte davantage la mère dans son erreur. Elle lui répond et s'agace de ne pas recevoir de réponses. Après la guerre, elle persiste à croire en sa survie et invente des cartes qu'elle aurait reçues de sa part. Elle décide même d'aller à l'État-major et finit par y insulter tout le monde. La rumeur de sa folie commence à se propager. Ses filles l'internent dans un asile.

15) LEYTÓN Raúl,
en Placer
PERDIDOS

Pendant la guerre, la situation d'un soldat et de ses camarades dégénère. Ils se retrouvent entourés par des ennemis et refusent de se rendre. Ils arrivent à fuir. Les soldats tentent de survivre pendant cinq jours sans eau ni nourriture mais finissent par tomber prisonniers.

16) LEYTÓN Raúl,
en Placer,
LA LUZ

Après la guerre, l'ancien combattant Jaime Oblitas, aveugle à cause de la guerre essaie de recevoir les compensations financières, mais n'y arrive pas. C'est son fils de six ans qui l'emmène partout. On découvre les détails de leur histoire grâce au récit intercalé de la guerre dans la bouche du médecin. Jaime révèle au médecin que sa femme voyait un autre homme pendant la guerre. Il la décrit comme une femme sans cœur qui le prive de ses enfants. Ne trouvant plus d'issue, il se décide à se jeter sur les rails du train. Le récit alimente l'ambiguïté en décrivant sa rencontre avec une procession d'illuminés qui lui permet d'accéder à la foi divine et la lumière, qui semble être tout aussi bien la rencontre avec la mort.

17) LEYTÓN Raúl,
Placer,
SE PERVITIERON

Au front, le narrateur se concentre sur le point de vue d'un mari. Ce dernier, appelé Pedro Altamirano raconte au médecin Tinterillas qu'il est à la guerre depuis trois mois. Il critique les privilèges de certains qui se débrouillent pour ne pas aller au front. Sa famille a besoin de lui, il le regrette. Altamirano est blessé lors d'une attaque, le médecin le reconnaît. À l'arrière, le narrateur donne le point de vue de l'épouse. Le mari de Josefa est blessé mais ne rentre pas et elle ne comprend pas pourquoi. Avec trois enfants, elle lutte pour trouver du travail et de quoi les nourrir. Elle désespère et aurait préféré partir au front. Un jour, elle ne reçoit plus de lettres de son mari et n'a plus d'autre choix que de vivre de la charité. Sans nouvelles, elle s'imagine que son mari est mort ou parti avec une autre femme. Elle finit par recevoir les compensations financières du gouvernement et ouvre avec cet argent un petit commerce. Sucre devenant zone de guerre, le nombre de soldats augmente et avec lui l'ampleur du commerce de Josefa. Elle tombe dans les bras d'un homme fréquentant son auberge. Au front, Altamirano arrive à Ballivián avec sa blessure qui s'aggrave. Après deux mois de souffrances, son état s'améliore. Quelques mois après, il s'inquiète de l'absence de réponse à ses lettres. Le mari retourne au front en découvrant la réalité pour ne plus avoir à faire avec la trahison de sa femme. La guerre prend fin, Josefa a rapidement été abandonnée par son amant. Au front, certains hommes dont Altamirano veulent encore se battre, ils sont devenus des bêtes, des automates sans raison de vivre. Ils refusent de rendre les armes. Il finit par revenir mais son foyer n'existe plus. Le docteur Tinterillas a profité de sa situation pour le déclarer mort et volé sa maison. Sa femme est internée en clinique, sa fille est décédée et ses fils sont dans une institution. Le protagoniste se noie alors dans l'alcool.

18) LEYTÓN Raúl,
Placer,
MUTILADOS

Dix mois après la fin de la guerre, le narrateur-personnage écrit sur son journal qu'il assiste à un match de foot. Mais des syndromes post traumatiques le torturent, il a des hallucinations et voit des corps meurtris, déchirés par des bombes. Il est accompagné par trois amies, dont Emma de qui il est proche. Ils passent à côté d'un asile et voit un ancien combattant en train de délirer qui s'avère être son supérieur à l'armée. Il raconte les horreurs de la guerre aux trois jeunes filles. Mais il ne décrit pas ses ardeurs patriotiques et ses discours enflammés d'avant-guerre qui ont conduit des hommes à s'engager. Il ne parvient pas à construire une histoire d'amour avec Emma. Dans un acte de folie, il tente de se suicider mais le coup ne part pas. Ses cauchemars et tortures mentales continuent et des amis finissent par l'interner.

19) LEYTÓN Raúl,
Placer,
LA CARPA DE LOS
AISLADOS

Telmo Terrazas se retrouve blessé dans un hôpital de guerre dans des conditions misérables. Parmi le personnel soignant, travaillent un jeune homme et une jeune femme qui semblent partager des sentiments amoureux. La vision de ce couple tranche fortement avec l'ambiance morbide de la tente où il se trouve. Il pense à la femme qu'il a laissée à l'arrière et pour qui il est parti se battre. En effet, plusieurs mois auparavant la jeune femme reçoit une lettre qui qualifie Telmo d'embusqués et de lâche. Il se porte donc volontaire. Un homme d'église vient voir les malades sous la tente des contagieux.

Telmo revient sur le début de sa participation de la guerre. Au bout de dix jours, il tombe malade de dysenterie. Il a honte de ne pas avoir été blessé lors d'un combat mais uniquement de souffrir d'indigestion. Son état s'aggrave. Il entend les cris des autres la nuit et souhaite leur mort. L'un d'entre eux agonise bruyamment toute une nuit. Le jour ne finit pas d'arriver. Personne ne reste bien longtemps dans ce lieu, l'odeur nauséabonde maintient les individus sains à distance et les soldats malades meurent les uns après les autres. Le lendemain, c'est un soldat guarani qui arrive, sans bras et malade de dysenterie. Telmo réfléchit à propos de qu'est un Indien et un Bolivien face au devoir national. Il ne comprend pas pourquoi il est traité comme un Indien dont la vie ne vaut rien. Telmo à 17 ans réalise que les héros de guerre n'existent pas et que sa soif de gloire était une illusion et un mirage. Il reçoit deux lettres de sa bien-aimée, Elena, l'une pleine de formules patriotiques toutes faites et l'autre plus pragmatique, dans laquelle elle réalise l'erreur qu'elle a faite de le pousser à s'engager. Alors que Telmo allait mieux, il mange du poisson et retombe dans un état pire encore que dans lequel il était auparavant. Il meurt au bout de deux jours. La dernière sous-partie est consacrée aux infirmières et aux infirmiers qui risquent aussi leur vie pendant la guerre et qui ne pourront jamais recevoir de médailles.

20) MONTENEGRO

Armando,
Andrajos,
evocaciones del
Chaco,

DELIRIO

Un homme pris de violente fièvre est amené dans un hôpital de guerre. Il rêve qu'il meure et qu'on installe une croix sur sa tombe. Les blessés autour de lui meurent les uns après les autres et ils ont en commun la couleur jaune de leurs pieds. Un jour il se réveille et découvre que ses pieds à lui aussi sont devenus jaunes.

21) OSTRIA

GUTIÉRREZ
Alberto,

QHAYA KUTIRIMU
(VUELVE MAÑANA).

À l'arrière, une mère indigène tente de savoir où est son fils parti à la guerre. Pendant plusieurs jours, elle est rejetée des institutions et doit revenir à chaque fois le lendemain malgré ses suppliques. Elle revient systématiquement et parcourt les 50 kilomètres aller-retour qui la séparent de la ville. Elle finit par tomber sur le bon service mais on lui répète toujours la même chose. Un jour la guerre prend fin mais Juan, son fils, ne revient pas. Elle réitère sa demande. Deux employés cherchent dans une liste mais ne sont pas capables de lui donner de réponses, sous prétexte que Juan Quispe est un nom répandu et que les Indiens sont nombreux comme les fourmis. Le texte finit par la même phrase que le titre, comme une litanie.

22) PACHECO

BELLOT Gastón,
Cuentos
chaqueños,

FORTÍN SAAVEDRA

Un groupe de huit soldats, dirigé par un officier de réserve, rentre se reposer et se soigner au fortin Saavedra après avoir patrouillé pendant dix jours dans les collines à la végétation épineuse. Ils croisent dans ce petit village des embusqués qui sortent du casino réservé aux militaires de carrières. Dégoutés par leurs privilèges et les discriminations, le narrateur-personnage et ses camarades se sentent plus proches de leurs ennemis. La scène est interrompue par l'arrivée du général Hans Kundt qui, choqué par la frivolité des militaires, se met à les insulter. Il prend à parti l'officier de réserve courageux et le présente comme un modèle patriotique. Le narrateur collectif continue de dénoncer l'absurdité de la guerre.

23) PACHECO

BELLOT Gastón,
Cuentos
chaqueños,

HERIDO

Un soldat est blessé à la jambe sur la ligne du front, il doit attendre dans le no man's land avant de pouvoir être récupéré. L'hémorragie ne cesse pas et la soif aussi se fait violemment sentir. Le narrateur-personnage commence à désespérer mais des soldats finissent par l'amener un peu plus en retrait. Mais l'attente continue car aucun médecin n'est disponible. Après avoir été soigné sommairement, il part avec d'autres blessés dans des camions rudimentaires sans aucun aménagement. Il se compare à des animaux qu'on envoie à l'abattoir, traités avec violence et mépris alors qu'ils se battent pour le pays. Il arrive à l'hôpital de guerre. Le personnel soignant semble le traiter sans considération

24) PACHECO
BELLOT Gastón,
Cuentos
chaqueños,
EL HÉROE

voire avec sadisme. Après être passé par la salle des opérations, les médecins lui annoncent qu'il peut enfin partir dans un hôpital à l'arrière, c'est un soulagement pour lui et le début de la fin.

Pendant la guerre, un personnage atypique appelé Enrique Maidagán se croit supérieur à la mort. Cet individu passe pour un homme stoïque aux yeux du narrateur collectif en ne manifestant ni émotions, ni sentiments. Il semble posséder une capacité extraordinaire à endurer la peur, la souffrance ou le manque d'eau et de nourriture. Il ne manque jamais de rien ce qui commence à rendre méfiants les autres soldats. Enrique présente chaque jour des principes les plus farfelus les uns que les autres, sur les Turcs, sur la soif, sur Jésus, sur la lecture. Le narrateur donne quelques éléments du passé d'Enrique. Alors qu'au début de conflit, la ferveur patriotique s'empare de lui, le désenchantement ne se fait pas attendre. Rapidement, il se plaint de tout et trouve le moyen d'éviter certains désagréments. Il déserte plusieurs fois et trouve systématiquement un moyen de le justifier devant les autorités militaires. Il parvient ainsi à rester un an embusqué à Villamontes. Puis, il n'a pas le choix et rejoint le groupe d'hommes qui racontent l'histoire. Il continue malgré tout de désertir régulièrement. Le mystère de la nourriture est résolu. Il décide de désertir définitivement mais revient au bout de deux jours car il est tombé sur un camp ennemi situé tout près après s'être perdu. Les Boliviens attaquent donc sous ses indications. L'opération est un succès et on lui impute sa réussite. Il est finalement décoré et élevé au rang de « cabo ».

25) PACHECO
BELLOT Gastón,
Cuentos
chaqueños,
LA VENGANZA DE
SANTOS ANAHUA

Santos Anahua est un homme détesté par les autres soldats car il est responsable de la mort de plusieurs hommes, dans le cadre d'une vengeance personnelle. Tous l'insultent, lui font vivre une vie misérable en le privant d'eau et de nourriture quand l'occasion se présente. Le narrateur revient sur son histoire. Santos était un homme d'église aimé de tous, d'origine indigène. Mais pendant une patrouille, il boit toute sa gourde le premier jour et les autres sont donc obligés de lui en fournir pendant tout le reste de l'opération. Il est puni à leur retour par l'officier qui l'oblige à surveiller l'horizon toute une nuit depuis la cime d'un arbre. Il le vit comme une injustice et change radicalement de caractère. Santos décide un soir d'abandonner son poste de sentinelle. L'ennemi attaque et provoque la mort de 50 soldats. Le lendemain, Santos prétend qu'il a été relevé de son service par le suivant mais ce dernier est mort et ne peut pas le contredire. L'officier visé par cette vengeance se sort indemne de l'attaque. Dès lors, tous pressentent qu'il a menti pour se venger.

26) PACHECO
BELLOT Gastón,
Cuentos
chaqueños,
TRES CARTAS

Une histoire de famille est vue à travers un échange épistolaire constitué par trois lettres. Un époux jaloux, Demetrio Ramírez, décide de ne pas croire sa femme, accusée d'adultère, qui lui assure qu'il n'en est rien et que leur enfant est bien le sien. Il décide d'affûter une branche pendant son séjour au front et d'en faire l'arme de sa vengeance. Demetrio se focalise sur son retour et refuse alors d'ouvrir les cartes qui continuent d'arriver.

27) PACHECO
BELLOT Gastón,
Cuentos
chaqueños,
RICARDO ORTEGA

Un sous-lieutenant décrit les conditions du front et la déshumanisation des soldats. Celui qui est aux commandes de la mitrailleuse parle à son arme et l'embrasse comme si c'était une femme. Une attaque se prépare. Ricardo Ortega a le pressentiment qu'il va mourir et se désespère pour sa femme et ses enfants qui mourront de faim s'il ne revient pas. Le narrateur promet d'envoyer ses affaires à sa famille. L'enfer craint se produit. Les tranchées explosent et la position est perdue par les Boliviens. Le narrateur se réveille dans un hôpital. Seul lui et un autre homme de son escadre ont survécu. Le calvaire des hôpitaux de guerre commence pour le personnage à la dernière ligne du récit.

**28) PACHECO
BELLOT Gastón,
Cuentos
chaqueños,
OJO POR OJO**

Le narrateur-personnage décrit le non-sens de la guerre, la sensation perpétuelle d'avancer puis de reculer, de faire pour finalement défaire, et surtout de tuer pour mourir. Il brosse le portrait élogieux et à la fois tristement pathétique du soldat bolivien qui se relèvera toujours pour continuer à tuer. Les Paraguayens eux-mêmes racontent les déboires des officiers boliviens, visibles par exemple dans le fameux fortin « Botellas », surnommé ainsi à cause du nombre de bouteilles de bières trouvées après leur départ. Un soir, tous se mettent à raconter des anecdotes, des scènes de tortures, de violence inouïe et de bestialité de la part des Paraguayens. Finalement, un autre major raconte qu'ils font la même chose et assassinent par surprise des dizaines de *pilas*.

**29) PACHECO
BELLOT Gastón,
Cuentos
chaqueños,
MI DIARIO DE
CAMPANA**

Un journal de bord est trouvé sur un mort par le narrateur. La guerre est décrite depuis le départ de son auteur jusqu'à son arrivée sur place. On y décrit le calvaire de la marche dans la boue ou dans la poussière pendant des mois. L'auteur raconte les discriminations envers les Indiens, l'absence de libido, la douleur, les souffrances, les privilèges des généraux. L'homme est une machine à tuer. Au fur et à mesure que le temps passe, la teneur du discours change et devient plus pessimiste, plus résiliente. Il termine son journal de bord en expliquant qu'il n'a plus de mots pour décrire une telle horreur. Son récit contraste avec la quantité de discours formulés par les généraux à chaque fois que les soldats changent de lieux.

**30) PACHECO
BELLOT Gastón,
Cuentos
chaqueños,
SARCASMO**

Ricardo Vargas, un soldat bolivien, est convaincu d'être née sous le signe de Mars et donc née pour faire la guerre. Il attend le front avec impatience. Néanmoins, son baptême du feu est peu probant. Le bruit des balles et des explosions le terrifie et l'immobilisent. Il envisage de fuir mais la peur d'être considéré comme un lâche le fait changer d'avis. Il envisage également le suicide lorsqu'il ne lui reste plus qu'une balle. La soif commence à le torturer. Ricardo se met à pleurer deux fois. Un deuxième assaut est organisé mais Ricardo reste cloué au sol par la peur. Il se convainc après la bataille que tout le monde est passé par cette phase. Alors que l'ennemi attaque quelques jours plus tard, des branches tombent sur sa tranchée et l'immobilisent pendant toute la durée de la bataille. Il est la risée de son régiment, lui qui cherche à devenir un héros. Les autres tentent de le convaincre que chercher à être héroïque n'apporte rien. Il se porte volontaire pour une mission dangereuse mais elle se révèle infructueuse et tous pensent qu'il ment pour cacher le fait d'être parti se reposer dans un coin. Plus personne ne le croit et les supérieurs lui refusent toutes les missions. Il tombe malade mais reste pour réussir à avoir la possibilité de montrer son statut d'héros et refuse toutes les demandes d'évacuation. Il finit par mourir malade et en silence, sans avoir pu prouver sa valeur.

**31) PACHECO
BELLOT Gastón,
Cuentos
chaqueños,
LA RETIRADA**

Un groupe de neuf hommes dans un état lamentable, censés protéger la retraite des soldats, se traînent perdus dans le Chaco. Ils sont assoiffés, blessés et personne ne vient les aider. L'un d'entre eux cherche l'ombre d'un arbre pour échapper aux 45 degrés et revient sur son expérience tragique dans le Chaco. Il sait que la mort est le seul moyen d'en finir. Il entend les râles d'un ennemi blessé à qui il abrège les souffrances. Il tire dans les buissons en entendant l'ennemi pour se faire tirer dessus car il sait que c'est le seul moyen d'en finir. Les Paraguayens à la poursuite d'un groupe retrouvent au fur et à mesure de leur avancée, les cadavres des de ces neuf hommes, morts de soif ou d'insolation, oubliés de tous.

**32) PACHECO
BELLOT Gastón,
Cuentos
chaqueños,
LOS PATRULLADORES**

Un groupe de huit soldats mené par un officier est envoyé en patrouille pour trouver de l'eau. La chaleur est insupportable. Alors qu'ils étaient partis avec deux gourdes chacun, à la fin du deuxième, une des gourdes est déjà vide et les haies épineuses les obligent à faire des détours. Au 4e jour, l'un d'entre eux souffre d'une grave insolation, l'officier est obligé d'abrèger ses souffrances et un 2^e se suicide. Le soir ils ne sont plus que six. Les gourdes sont vides et les soldats tentent de survivre en buvant leur urine. Le

**33) PACHECO
BELLOT Gastón,
Cuentos
chaqueños,
LA MUERTE DEL
HEROE**

lendemain, deux hommes décident de rester là où ils sont. Puis, il ne reste que l'officier et son compagnon, Camacho, qui ouvre la marche à l'aide de la machette. L'officier finit par tuer Camacho pour boire son sang mais finira également par mourir de soif. Une patrouille tombera sur son cadavre beaucoup plus tard.

Le récit revient sur le personnage d'Enrique Maidagán. Désormais gradé, celui-ci, entouré de ses hommes, philosophe à voix haute sur le sens du précepte chrétien "Aimez-vous les uns les autres" dans ce contexte de guerre. Il meurt sous les coups d'une bombe alors qu'il est en plein milieu d'une phrase.

**34) SAAVEDRA
NOGALES
Alberto,
Dimensiones de la
angustia
NAVIDAD**

Au milieu des vastes contrées chaqueñennes, un prisonnier paraguayen est remis à un soldat bolivien. Le prisonnier critique la guerre et se complait même dans sa situation de prisonnier. Ils assistent au lever du soleil et méditent ensemble sur le sens de la guerre. Ils observent le spectacle de la nature qui s'éveille et s'attristent de le voir gâcher par la bêtise humaine et sa violence illimitée. Les deux hommes partagent un instant fugace de fraternité et de communion brutalement conclu par une bombe qui les tue et les rassemble dans une dernière étreinte.

En pleine jungle, un groupe bolivien capture des Paraguayens. Chacun en prend un sous sa garde pour marcher en file indienne. Le dernier est blessé et en profite pour attaquer son garde, Marcelino Lara. Le bolivien reprend le dessus et repart avec lui. En marchant jusqu'au campement, il réalise qu'il s'agit peut-être de José Benítez, l'assassin de son frère Jorge mais choisit de ne pas le tuer dans des conditions aussi inégales. En apprenant un peu plus tard son histoire et son nom, il remet en place des morceaux du puzzle à propos de l'histoire de son frère mort au combat et pour qui il s'est engagé dans la guerre. Il est convaincu que ce Paraguayen en est responsable et rumine sa vengeance. Quelques mois plus tard, il reçoit une lettre d'Emilia, sa belle-sœur expliquant qu'un soldat ennemi cherchait à les rencontrer. Dans une autre lettre de José, celui-ci explique son histoire et raconte qu'il n'est pas responsable de la mort de Jorge et envoie comme preuve le médaillon avec la photo d'Emilia, que lui avait donné le blessé. Marcelino donne son aval pour la rencontre. Des mois après, c'est au tour du sergent Marcelino d'être fait prisonnier. José demande à sa famille paraguayenne d'aider José en retour. Alors que Marcelino est prisonnier, il reçoit une lettre d'Emilia lui demandant des informations sur José. Marcelino pressent ce qu'il est en train de se produire entre les deux jeunes gens. Il finit par recevoir un peu plus tard l'annonce du mariage entre José et Emilia, le prisonnier paraguayen et la veuve bolivienne.

**35) SAAVEDRA
NOGALES
Alberto,
Dimensiones de la
angustia,
PATRULLAJE**

Le soldat Camillo est déclaré mort et sa femme se remarie avec un homme riche. Elena, cette dernière, en le voyant rentrer, veut revenir avec lui, mais l'ancienne amante de Camilo entre en scène. Les histoires de rivalité antérieures et les vengeances qui avaient provoqué la mort des pères des deux femmes, ressurgissent. Camilo est perdu, entre ses sentiments et la dette qu'il estime avoir envers son ancienne amante. La guerre est vue comme un pont entre la vie et la mort et sur lequel reste suspendu les anciens combattants.

**36) SAAVEDRA
NOGALES
Alberto,
Dimensiones de la
angustia,
DEUDA**

Pendant la guerre, Carlos fait une croisière à Cuba avec sa femme. Ils parlent de leur histoire d'amour. Ils font références aux œuvres de Carlos qui est sculpteur. Les nouvelles de la guerre en Bolivie arrivent et provoquent chez le couple un véritable dilemme. Elle essaie de le convaincre qu'il serait plus utile avec son art que dans le Chaco mais il a peur d'être stigmatisé et rejeté s'il ne participe pas à l'effort collectif. Il finit par y aller. Il survit mais est grièvement blessé au bras et ne peut plus sculpter. Sa femme meurt d'une attaque cardiaque. Il perd finalement tout, son art et sa femme et se rend compte de l'artificialité de l'honneur qu'il pensait avoir en s'étant porté volontaire.

**37) ST LOUP B.
Enrique, Charlas
de café,
HEROES DE AMOR**

38) ST LOUP B.

Enrique, Charlas
de café,

UNA MISION

ESTRATEGICA

Julio, le neveu du ministre de la défense bolivienne, habitant temporairement au Chili avec sa femme et son bébé, reçoit l'ordre du major Rojas d'accomplir une mission particulière dans le Chaco. Ce major a un comportement étrange avec sa femme, il la gêne et la regarde avec insistance. Sa femme a peur de rester seule et de perdre son mari et tente de le convaincre de rester mais en vain. Avec un groupe d'hommes, Julio se retrouve perdu dans la jungle, assoiffé et poursuivi par l'ennemi, à la recherche d'un supposé sentier. Plus les difficultés arrivent, plus le personnage comprend qu'il y a une anguille sous roche et que cette mission est définitivement bien étrange. Alors que la mort le guette, il comprend que le major l'a envoyé à la mort pour s'emparer de sa femme, il regrette alors de ne pas l'avoir écoutée et succombe à ses blessures, abandonné par les autres soldats, probablement complices du major.

39) URRELO

Wilmer,

¿SERÁ ÉSTE EL
MOMENTO PARA
QUEMAR A QUIEN
TANTO TEMO?

Le récit contemporain raconte la découverte d'un manuscrit caché par un jeune garçon dans les affaires de son grand-père. Habitant seul avec lui depuis la mort de ses parents, son grand-père occupe une place tutélaire stable et aimante pour dans le cœur de l'adolescent. Mais le journal de guerre trouvé par hasard révèle les agissements de son grand-père pendant la guerre. Il découvre un individu qui décrit son amertume, sa haine des Indiens qu'il décide de mettre en pratique en violant et abusant régulièrement de ses soldats. En parallèle de la lecture, le jeune garçon fait la rencontre d'une petite fille, Odi, spectrale et pyromane. Elle l'initie à sa passion du feu et pousse petit-à-petit le garçon à trouver une solution pour ne pas laisser impunis les crimes du grand-père.

Table des matières

PREAMBULES.....	5
INTRODUCTION.....	1
1. Présentation.....	2
2. Démarches, établissement du corpus littéraire et principes d'analyses	7
2.1. Une littérature foisonnante : sélection du corpus principal	7
2.2. Démarche et concepts	8
2.3. État de l'art : une production artistique variée.....	9
2.4. Littérature du Chaco extranationale.....	11
3. Problématique et annonce du plan.....	13
PREMIERE PARTIE : LE PARADOXE D'UNE LITTERATURE ET D'UN CONFLIT MECONNU : LA GUERRE DU CHACO.....	17
1. Chapitre 1 : Les prémices historiques d'une guerre méconnue	19
1.1. Une période républicaine tumultueuse	19
1.2. Le dernier cycle des libéraux	22
1.3. Le premier cycle républicain avant les prémices de la guerre	23
1.4. Structure économique, sociale et ethnique au XX ^e	24
2. Chapitre 2 : Dans la tourmente chaqueñenne	27
2.1. Avant la guerre.....	27
2.1.1. Hernando Siles ou l'évitement de la guerre.....	27
2.1.2. Daniel Salamanca ou la guerre à tout prix	29
2.1.3. La guerre et son potentiel régénérateur nationaliste	30
2.1.4. La fonction ambiguë de la Standard Oil Company et la Royal Dutch Shell	31
2.2. Pendant la guerre	33
2.2.1. Prise de la lagune Chuquisaca	33
2.2.2. Première phase : la guerre de positions de juin 1932 à janvier 1933.....	34
2.2.3. Deuxième phase : janvier 1933 à décembre 1933	35
2.2.4. Troisième phase : de décembre 33 à janvier 35, la guerre de mouvement et l'offensive paraguayenne	36
2.2.5. <i>El Corralito de Villamontes</i> du 27/11/1934.....	37
2.2.6. Quatrième phase : de février à juillet 1935, la réaction bolivienne, la fin des combats et l'accord de paix.....	38
2.2.7. Les conditions de la guerre : un environnement hostile à l'homme	39
2.2.8. Les acteurs gradés de la guerre	40
2.2.9. Les prisonniers de guerre, les exilés et les déserteurs.....	41
2.2.10. Bilan humain, social et économique et les motifs	43
2.2.11. L'opinion publique et la presse.....	45
2.2.12. La chasse à l'homme des populations indigènes	45
2.2.13. Une nation qui se découvre.....	48
2.3. Après la guerre.....	49
2.3.1. La sortie de guerre : chaos politique ou opportunité pour une nouvelle génération ?.....	49
2.3.2. 1936-1939 : le socialisme militaire.....	50
2.3.3. 1939-51 : le retour du nationalisme	52
2.3.4. Le camaïeu des factions politiques	55
2.3.5. La Révolution de 1952 : l'apogée du Mouvement Nationaliste Révolutionnaire	56
2.3.6. Les graines de la révolution	58
3. Chapitre 3 : La littérature d'hier à aujourd'hui, de l'ombre à la lumière ?.....	61
3.1. La Bolivie et son lectorat.....	61
3.2. À l'international.....	63

3.3.	Les grandes figures intellectuelles et leur posture idéologique	64
3.3.1.	¿Un pueblo enfermo? : un héritage idéologique résilient	64
3.3.2.	Jaime Mendoza	67
3.3.3.	Franz Tamayo	68
3.3.4.	Tristán Marof	70
3.3.5.	Carlos Medinaceli	71
3.4.	Deuxième moitié du XX ^e siècle	72
3.4.1.	1952 : un silence assourdissant	72
3.4.2.	1959 : entre rupture et continuité	74
3.5.	Fin du XX ^e et début du XXI ^e siècle	76
3.5.1.	Les contingences sociales et politiques	76
3.5.2.	Résurgence et réinvention	80
3.6.	La thématique de la Guerre du Chaco	83
3.6.1.	Le point de vue des critiques et des spécialistes	83
3.6.2.	Un silence paradoxal du sujet dans les ouvrages critiques	85
3.7.	Les courants littéraires jusqu'à la Révolution	86
3.7.1.	Du romantisme au réalisme social en passant par l'indigénisme	86
4.	Chapitre 4 : La mobilisation littéraire, l'histoire dans l'Histoire	93
4.1.	Un récit consensuel ? L'École vernaculaire en Bolivie et l'empreinte du temps	93
4.1.1.	La génération littéraire : tentative de circonscription du phénomène esthétique	93
4.1.2.	La Génération du Chaco	95
4.1.3.	De la mobilisation au récit	101
4.1.4.	Les persistances littéraires actuelles	103
4.2.	Questions génériques	107
4.2.1.	Une littérature censurée ?	107
4.2.2.	L'engagement et la thèse dans la fiction	108
4.2.3.	Le témoignage, un récit factuel ?	111
4.2.4.	Roman historique, histoire romancée ou roman de guerre	114
4.2.5.	La forme brève : quid de la nouvelle du Chaco ?	121
5.	Conclusion de la première partie	126
DEUXIEME PARTIE : LA MISE EN RECIT DE L'EMERGENCE D'UNE CRITIQUE SOCIALE ET POLITIQUE.....		129
1.	Chapitre 1 : La fabrique des héros ?.....	131
1.1.	S'engager : défendre sa vie ou la patrié ?	131
1.2.	Le prix à payer des « izquierdistas » et des « recomendados »	140
1.3.	La déconstruction de l'histoire officielle	143
1.4.	Les stratégies des embusqués et les intérêts capitalistes.....	152
1.5.	L'épopée pathétique : un héros malgré lui ?	156
2.	Chapitre 2 : La frontière et la figure de l'autre	169
2.1.	La poétique de la frontière	170
2.2.	Un espace de division	170
2.3.	La conjonction des doubles.....	173
2.4.	Un autre au service d'un discours.....	179
2.5.	La géopoétique.....	182
2.5.1.	L'espace	182
2.5.2.	La dilatation du temps.....	187
3.	Conclusion de la deuxième partie.....	189
TROISIEME PARTIE : PARADIGMES DE LA SOUFFRANCE AU PRISME DE LA FICTION.....		191
1.	Chapitre 1 : La souffrance du corps et la permanence de la mort : l'esthétique de l'horreur.....	193

1.1.	Les vestiges corporels : les cicatrices de l'Histoire	194
1.2.	L'émanation de la mort.....	198
1.3.	La mort - le mort - le mourir.....	201
1.4.	L'hôpital de campagne : un mouvoir ou une salvation ?.....	210
1.5.	La littérature contemporaine et la (dé)mystification des corps.....	220
2.	Chapitre 2 : « El infierno verde » : la composante esthétique de la nature hostile ...	227
2.1.	« La muerte blanca ».....	227
2.2.	Les arbres : les avatars des soldats (personnification du végétal)	237
2.3.	Hostilité permanente du Chaco : un troisième camp ?	242
3.	Chapitre 3 : Les tourments de l'âme.....	249
3.1.	La métaphysique du combattant	249
3.2.	Le refoulement de l'individualité et la déshumanisation progressive	259
3.3.	Dieu et la spiritualité : un rejet ou un refuge ?.....	266
4.	Conclusion de la troisième partie	272
QUATRIEME PARTIE : L'AUTRE GUERRE		275
1.	Chapitre 1 : La figure féminine : un autre combat	279
1.1.	L'Histoire s'écrit au féminin.....	279
1.2.	Les figures de la famille esseulée	282
1.3.	L'ambivalence du regard sexiste sur la figure féminine.....	289
1.4.	Le monopole de la trahison chez l'épouse.....	297
1.5.	La femme qui soigne : l'héroïne oubliée	302
1.6.	L'exutoire de la masculinité	303
1.7.	Le fantasme des marraines de guerre et des comités féminins	313
1.8.	Une figure féminine en évolution ?	315
2.	Chapitre 2 : La condition indigène.....	321
2.1.	Se battre pour une terre qu'ils ne possèdent pas	322
2.2.	L'herméneutique de la frontière intérieure	326
3.	Chapitre 3 : L'ombre de la guerre au retour du front	335
3.1.	La racine du mal : être suspendu entre la vie et la mort	336
3.2.	Violence physique à exorciser envers les autres.....	339
3.3.	La violence invisible.....	342
3.4.	Lutter contre ses démons	344
3.5.	Trouver un remède.....	348
4.	Conclusion de la quatrième partie	351
CINQUIEME PARTIE : PERSPECTIVES LITTERAIRES DIACHRONIQUES.....		353
1.	Chapitre 1 : la permanence des procédés	355
1.1.	<i>El diario</i> : une écriture paradoxale et métatextuelle	355
1.2.	Récits enchâssés : l'amplification de l'intrigue	361
1.3.	Le recours au fantastique	363
1.4.	La pratique de l'humour	365
1.5.	Des personnages en crise	369
1.6.	La fonction des personnages historiques	374
2.	Chapitre 2 : la fonction de l'écriture nationale	379
2.1.	Une fiction anamnésique	379
2.2.	La mémoire prêtée : (R)écrire l'Histoire	383
2.3.	Une écriture de la défaite ?	387
2.4.	L'arme de la plume : configuration d'un projet national.....	393
2.5.	Les relents d'indigénisme : la survivance ethnique	402
2.6.	Prendre la parole pour les morts	407
3.	Conclusion de la cinquième partie	410

CONCLUSION GENERALE	411
INDEX PAR AUTEURS DU CORPUS PRINCIPAL	420
BIBLIOGRAPHIE CORPUS PRIMAIRE.....	421
1. Romans primaires	421
2. Recueils de nouvelles et nouvelles primaires	421
BIBLIOGRAPHIE CORPUS SECONDAIRE.....	422
1. Romans secondaires.....	422
2. Recueils de nouvelles et nouvelles secondaires.....	422
BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES PÉRIPHÉRIQUES.....	423
BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES THÉORIQUES	424
1. Essais et pamphlets	424
2. Outils littéraires généraux.....	424
3. Ouvrages spécialisés en littérature bolivienne et latino-américaines.....	427
4. Études générales sur la guerre et la littérature	433
5. Ouvrages sur l’histoire latino-américaine et bolivienne	433
6. Ouvrages divers.....	438
ANNEXES.....	440
1.1. Illustrations	440
1.2. Carte.....	441
1.3. Frise chronologique : le corpus dans l’Histoire	441
1.4. Résumés des œuvres du corpus	444
1.4.1. Résumés des romans du corpus principal	444
1.4.2. Résumés des nouvelles du corpus principal	446

RÉSUMÉ

Notre recherche porte sur les représentations de la guerre du Chaco dans la littérature bolivienne du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle. Opposant la Bolivie et le Paraguay entre 1932 et 1935 dans la région du Chaco, elle est classée parmi les guerres les plus meurtrières du continent américain. La tragédie majeure réside dans son caractère fratricide justifié par la proximité et les points communs entre les deux pays voisins. Ce conflit est à l'origine d'un courant littéraire national qui s'étend du début de la guerre jusque dans les années soixante. Les écrivains, dont la plupart sont des acteurs ou des témoins directs de la violence massive, forment un ensemble d'intellectuels, surnommé la Génération du Chaco ou l'École vernaculaire, qui tentent de se substituer avec leurs récits à la rhétorique officielle. Les membres de cette Génération analysent depuis les œuvres narratives la prise de conscience nationale qui s'opère principalement sur deux points après le conflit : la question de la place de l'Indien comme représentant de la majorité jusque-là aliénée du projet national et celle de la minorité intellectuelle appelée à diriger la transformation réformatrice qui culminera avec la révolution de 1952. Le contexte démocratique favorable de la fin des années quatre-vingt-dix et du début des années 2000 ainsi que l'aspiration collective de s'emparer des questions identitaires nationales et mémorielles, essentiellement menée depuis la sphère politique, stimulent l'émergence d'une nouvelle littérature historique. Cette réminiscence esthétique sur la guerre du Chaco oscille entre une volonté de transgresser les représentations traditionnelles et les codes de l'écriture romanesque mais également la fidélité et l'aspect éducatif du pacte historique. Il s'agit donc de mettre en regard ces deux littératures historiques qui dialoguent à travers une thématique commune, une perspective critique et des questionnements nationalistes.

Mots-clés : Guerre du Chaco, Bolivie, littérature historique, nouvelle, indigénisme

ABSTRACT

Our research focuses on the representations of the Chaco War in Bolivian literature of the 20th and 21st centuries. Opposing Bolivia and Paraguay between 1932 and 1935 in the Chaco region, it is ranked among the most deadly wars on the American continent. The major tragedy lies in its fratricidal character justified by the proximity and commonalities between the two neighboring countries. This conflict is at the origin of a national literary current which extends from the beginning of the war until the Sixties. The writers, most of whom are actors or direct witnesses of the massive violence, form a group of intellectuals, dubbed the Chaco Generation or the Vernacular School, who try to substitute their stories for the official rhetoric. The members of this Generation analyze from the narrative works the national awareness which takes place mainly on two points after the conflict: the question of the place of the Indian as representative of the majority hitherto alienated from the national project and that of the intellectual minority called to lead the reformist transformation that would culminate in the 1952 revolution. The favorable democratic context of the late 1990s and early national and memorial identities, essentially carried out from the political sphere, stimulate the emergence of a new historical literature. This aesthetic reminiscence on the Chaco war oscillates between a desire to transgress traditional representations and the codes of novelistic writing, but also the fidelity and the educational aspect of the historical pact. It is therefore a question of comparing these two historical literatures which dialogue through a common theme, a critical perspective and nationalist questions.

keywords : Bolivia – literature – Chaco war - indianism

Titre : La Guerre du Chaco dans la littérature bolivienne : Un siècle de (dé)configuration esthétique au service d'un projet national (1933-2018)

Résumé : Notre recherche porte sur les représentations de la guerre du Chaco dans la littérature bolivienne du XX^e et du XXI^e siècle. Opposant la Bolivie et le Paraguay entre 1932 et 1935 dans la région du Chaco, elle est classée parmi les guerres les plus meurtrières du continent américain. La tragédie majeure réside dans son caractère fratricide justifié par la proximité et les points communs entre les deux pays voisins. Ce conflit est à l'origine d'un courant littéraire national qui s'étend du début de la guerre jusque dans les années soixante. Les écrivains, dont la plupart sont des acteurs ou des témoins directs de la violence massive, forment un ensemble d'intellectuels, surnommé la Génération du Chaco ou l'École vernaculaire, qui tentent de se substituer avec leurs récits à la rhétorique officielle. Les membres de cette Génération analysent depuis les œuvres narratives la prise de conscience nationale qui s'opère principalement sur deux points après le conflit : la question de la place de l'Indien comme représentant de la majorité jusque-là aliénée du projet national et celle de la minorité intellectuelle appelée à diriger la transformation réformatrice qui culminera avec la révolution de 1952. Le contexte démocratique favorable de la fin des années quatre-vingt-dix et du début des années 2000 ainsi que l'aspiration collective de s'emparer des questions identitaires nationales et mémorielles, essentiellement menée depuis la sphère politique, stimulent l'émergence d'une nouvelle littérature historique. Cette réminiscence esthétique sur la guerre du Chaco oscille entre une volonté de transgresser les représentations traditionnelles et les codes de l'écriture romanesque mais également la fidélité et l'aspect éducatif du pacte historique. Il s'agit donc de mettre en regard ces deux littératures historiques qui dialoguent à travers une thématique commune, une perspective critique et des questionnements nationalistes.

Mots clés : Bolivie – littérature – Chaco - guerre

Titre de la thèse :

La Guerre du Chaco dans la littérature bolivienne : Un siècle de (dé)configuration esthétique au service d'un projet national (1933-2018)

Title in english :

The Chaco War in Bolivian literature: A century of aesthetic (dis)configuration in the service of a national project (1933-2018)

Adresse de l'unité de recherche :

3L.AM - Langues, littératures, linguistique des universités d'Angers et du Mans
Faculté des Lettres, Langues & Sciences Humaines
Avenue Olivier Messiaen, 72085 LE MANS Cedex 09, France