

Bibliographie

Discours télévisés du président Hosni Moubarak sur la chaîne satellitaire étatique *Al-Masrya*, 28 janvier 2011, 01 et 10 février 2011.

GALAL, Ahmed [mémoire de Master 2], *L'univers romanesque de Maṣūra 'izz al-dīn : essai sur Warā' al-Firdaws*, Inalco, 2012.

GUIBAL, Claude et SALAUN, Tangi, *L'Égypte de Tahrir, Anatomie d'une révolution*, Paris, Seuil, 2011.

IBN-MANZUR, *Lisān al- al-'Arabe al-muḥīṭ*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 1980, 1913.

IRETON, François, BATTESTI, Vincent (dir.), *L'Égypte au présent, inventaire d'une société avant révolution*, Paris, Sindbad Actes Sud, collection Bibliothèque arabe : Hommes et société, 2011.

MAZEAU, Guillaume, MOISAND, Jeanne, « Révolution et crise de la temporalité ». Entretien avec Yves Citton et Myriam Revault d'Alonnes », *La Vie des idées*, [En ligne], mis en ligne le 12 mars 2013, consulté le 29 août 2013, URL : <<http://www.laviedesidees.fr/Revolutions-et-crise-de-la.html>>

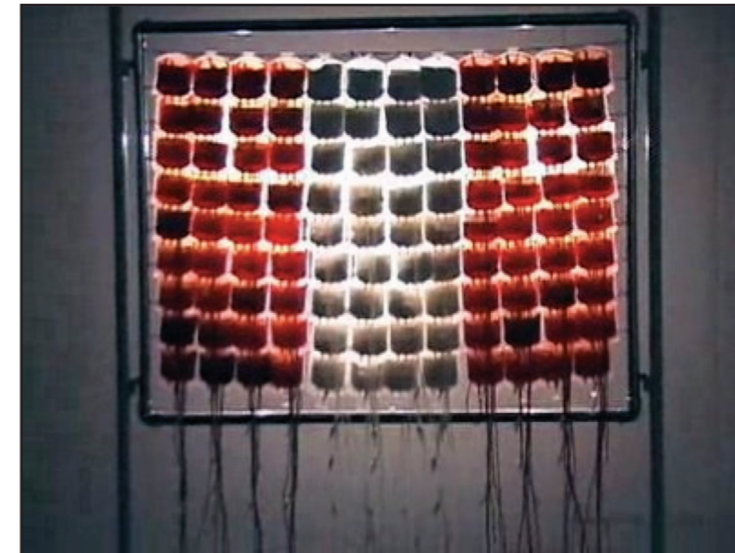
OSMAN, Tarek, *Révolutions égyptiennes de Nasser à la chute de Moubarak*, Paris, Les Belles Lettres, collection Le bruit du monde, 2011.

RICOEUR, Paul, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne ? », *Revue de théologie et de philosophie*, [En ligne], 2008 n° 120, consulté le 01 septembre 2013, URL : <<http://www.fondsriceur.fr/photo/crise%284%29.pdf>>

SOUEIF, Ahdaf, *Cairo: my city, our revolution*, Londres, Bloomsbury Publishing, 1^{re} éd. 2012.

Pour citer cet article : Ahmed Galal, « Entre crise et langage : Analyse des discours du président Moubarak pendant la révolution égyptienne de 2011 », *Revue Ad hoc*, n° 3, « La Crise », publié le 26/11/2014 [en ligne], URL : <<http://www.cellam.fr/?p=5046&g=22>>

La crise péruvienne en représentation



Bandera VIII, Eduardo Tokeshi.

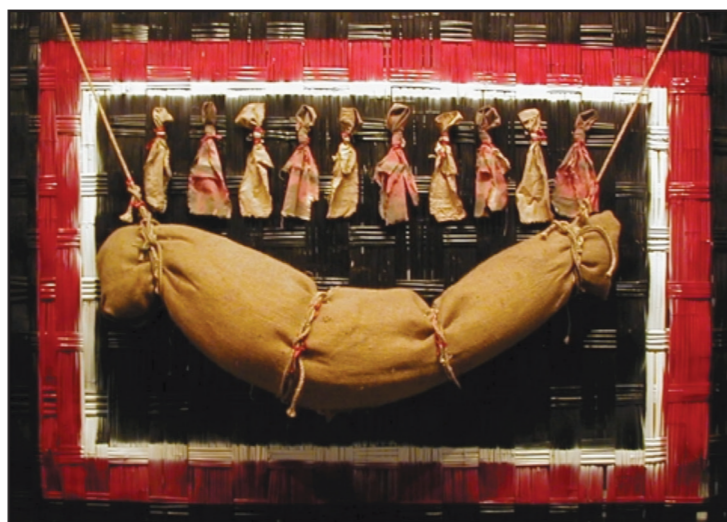
À contre-courant : *Guide de survie pour artistes au Pérou* d'Ann Kaneko est un documentaire qui relate les expériences de quatre artistes péruviens exerçant leur art durant les pires années du Fujimorisme et tentant de proposer une réponse à la violence et aux excès politiques. Cette violence politique et ces excès du gouvernement de Fujimori ont amené une poignée d'artistes à exprimer leur rejet en se réappropriant un symbole bafoué par ceux qui défendaient un gouvernement autoritaire : le drapeau péruvien. Selon Eduardo Tokeshi, l'histoire, le contexte politique et social, ont obligé les artistes à travailler des thèmes qui reflétaient la société dans laquelle ils vivaient ; un pays qui leur appartenait mais dont ils ne pouvaient pas être fiers.

L'exposition historique à la Galería Fórum « Les signes messianiques. Ballots et drapeaux dans l'oeuvre d'Eduardo Tokeshi (1985-2000) » réunit une grande partie des œuvres qui ont mis Tokeshi au centre de la réflexion artistique sur la situation du Pérou ces dernières décennies. « Face au déracinement, tu t'accroches souvent à des couleurs comme à une bouée de sauvetage ». Tokeshi reprend ainsi les deux couleurs du drapeau péruvien pour affirmer son patriotisme, sa péruanité. Cet impressionnant drapeau péruvien (*Bandera VIII*, 2000), fait de poches de sang, est le miroir d'une époque et une véritable métaphore de l'état passif, attentiste, comateux du Pérou à cause de la violence politique et sociale vécue entre 1980 et 2000.

« Chacun possède, aime et vit sa propre image du drapeau, peut-être en le lavant, en se mettant à courir avec lui ou en montant à cheval nu, l'amour dans ce cas est un mystère. Pour moi, c'était une manière de me réaffirmer en tant que Péruvien » . Pour Tokeshi, dans le contexte péruvien de l'époque, il était indispensable que des images et des expressions reproduisant la réalité apparaissent pour connecter l'artiste et la société à leur patrie. La série de drapeau traduit ainsi la terreur du Sentier Lumineux, les massacres, les disparus, les bombes qui explosaient dans les rues. Son premier drapeau enveloppe un corps anonyme, victime d'une guerre obscure ; le second drapeau est le symbole des déplacés qui fuyaient la violence pour trouver la paix à Lima, mais qui se retrouvèrent marginalisés et livrés à eux-mêmes.



Bandera I, Eduardo Tokeshi.



Bandera II, Eduardo Tokeshi.

Les œuvres d'Eduardo Tokeshi se voulaient donc à cette époque le fidèle reflet de ce mécontentement, de cette colère, de cette indignation, de ce questionnement permanent.

J'ai vécu cette transition dans les années 1980. Mon enfance, je l'ai passée à jouer dans le Parc Universitaire, mais ensuite vint une

période de transition où tout est devenu beaucoup plus violent. Au début des années 1980 par exemple. Quand le gouvernement militaire prend fin, cette espèce de refoulement du moment s'élève. Tout ce que le gouvernement militaire ne souhaitait pas montrer est apparu. Avec Belaúnde, avec García, il y a eu tout ça. Mais ce que moi j'ai vécu ces années-là, ce fut cette sensation d'usure, de désagrégation. Lima était le parfait bouillon de culture pour le chaos. Comme je vivais là, petit à petit, je me suis moi aussi habitué. Comme j'ai assisté à ce processus de décomposition plusieurs fois à Lima, je me demande comment on a pu vivre à cette époque, cela m'interpelle.³⁵³

Lima est ainsi un parfait bouillon de culture pour le chaos, un espace de crise et de destruction où règnent la peur, l'insécurité et le mal-être. Le phénomène de la violence et l'augmentation de la criminalité sont le lot quotidien que connaissent les habitants de la ville. Lima devient ainsi la représentation d'une société en crise, encline à la pauvreté, la marginalité, à l'émergence du secteur informel et de l'économie souterraine.

En 1993, la publication du roman d'Oscar Malca, *Al final de la calle*, initie ce que Velásquez Castro appelle la fiction JUM (Jeune Urbain Marginal), un nouvel univers narratif qui va constituer un topique de la littérature péruvienne des années 1990 : le monde adolescent urbain marginal de la classe moyenne péruvienne et liménienne. Ce cycle, achevé en 2001 avec l'œuvre de Max Palacios, *Con el diablo adentro*, selon ses propres dires, a permis de canaliser les désirs et les frustrations d'une jeunesse marquée par la violence, la perte de repères et l'absence de perspectives d'avenir. Ils sont en effet nés dans un pays gangréné par la violence terroriste, la corruption politique et policière. Ces jeunes représentent cette génération perdue qui erre dans les rues ; ces « enfants de la violence » pour paraphraser Enrique Planas (2007).

Un groupe d'écrivains commence alors à recréer ce monde juvénile, tant de la haute société que de la classe moyenne, tel le porte-parole de certains secteurs de la jeunesse liménienne, cette jeunesse qui a grandi au milieu de la violence, du racisme, de la discrimination, de la musique underground, de l'alcool et des drogues³⁵⁴. Ces écrivains commencent

353. « Yo viví esa transición en los ochentas. Mi infancia la pasé jugando en el Parque universitario, pero luego hay un periodo de transición en donde todo se va volviendo mucho más violento. A comienzos de los ochentas, por ejemplo. Cuando termina el Gobierno militar, esta especie de represión que había en ese momento se levanta. Todo lo que el Gobierno militar no quería mostrar, apareció. Con Belaúnde, con García, hubo todo eso. Pero lo que viví yo en aquellos años fue esa sensación de desgaste, esa sensación de cómo las cosas se iban corroyendo. Una sensación de desmoronamiento. Que Lima era el perfecto caldo de cultivo para el caos. Como yo vivía ahí, poco a poco, también, me fui acostumbrando. Como he visto todo este proceso de descomposición muchas veces en Lima me asombra cómo pudimos haber vivido en esa época », Gianmarco Farfán Cerdán, Entrevista de Eduardo Tokeshi, *Entrevistas desde Lima*, 11/12/2012 : http://entrevistasdesdelima.blogspot.fr/2012_12_01_archive.html.

354. C'est le cas de Jaime Bayly, *Ne le dis à personne (No se lo digas a nadie)*, 1994 ; *La nuit est vierge (La noche es virgen)*, 1997), de Jorge Eduardo Benavides, *Les années inutiles (Los años inútiles)*, 2002 ; *L'année où j'ai rompu avec toi (El año que rompí contigo)*, 2003), et plus récemment de Martín Mucha, *Tes yeux dans une ville grise (Tus ojos en una ciudad gris)*, 2011.

à regarder la violence quotidienne de Lima – « avec ces 70 000 morts, presque une guerre civile entre le groupe terroriste Sentier Lumineux et l'Armée »³⁵⁵ –. Et, « la littérature observe cette réalité, comme un exercice d'expiation qu'impose le fait d'écrire sur ce thème »³⁵⁶.

Rocío Silva Santisteban, dans un article intitulé « Pas de place pour l'erreur dans le chaos », signale l'émergence de nouveaux thèmes littéraires suite à l'effondrement des utopies et l'instauration d'un « désordre mondial » :

[...] la peur du futur, le désintérêt du passé dans la mesure où il ne donne pas de clés pour articuler le présent et le goût pour la fragmentation, selon une sensibilité elle aussi fragmentée qui assoit ses bases sur une accumulation de frustrations, sur la déstructuration de la famille et des possibilités de sentiment, ajoutés à une analyse lucide de tous ces interdits, ainsi qu'une grande connaissance de la culture des médias, notamment le cinéma et le rock.³⁵⁷

OSCAR MALCA ET LES PRÉMISSSES DE LA *NARRATIVA JUM* (JEUNE URBAIN MARGINAL)

La *narrativa JUM* tente de représenter la réalité complexe, chaotique et fragmentée de la société péruvienne ainsi que des personnages urbains cosmopolites, cyniques, hédonistes et nihilistes. Littérature désidéologisée qui utilise un langage clair et simple, elle pourrait être résumée par le titre d'une chanson du groupe de rock « Leusemia » : *No hay futuro*, « Il n'y a pas de futur ». Ce manque de perspectives donne la sensation d'un vide créatif. La *narrativa JUM* prend le parti de faire le constat de la situation immédiate sans la critiquer.

Oscar Malca est connu dans le milieu underground de Lima. Il a écrit des essais, des articles de journaux, a dirigé des revues de musique rock. Il est un cas à part dans la *narrativa* péruvienne puisqu'il n'a publié qu'un seul roman et son propos est le plus radical de cette lignée d'écrivains qui décrivent les bas-fonds de la société. Jorge Eslava parle de « réalisme sale », de « malédiction littéraire ». Le roman d'Oscar

355. « con 70.000 muertos, casi una Guerra civil, entre Sendero Luminoso y el Ejército », Plaza Caridad, « Diálogo de la Lengua. Mano a mano entre el escritor y guionista argentino Marcelo Figueras y el novelista peruano Jorge Eduardo Benavides, sobre la situación de la literatura en sus respectivos países y sobre el compromiso con el lector: la necesidad de contar la realidad en la que uno está viviendo », *Quórum. Revista de pensamiento iberoamericano*, n° 17, Universidad de Alcalá, España, 2007, p. 75.

356. « Y la literatura empieza a observar esa realidad de otra forma, como una especie de ejercicio de expiación que impone escribir sobre eso », *Ibid.*, p. 75.

357. « [...] el horror al futuro, desinterés en el pasado en la medida que no propone pautas para articular el presente y un gusto por lo fragmentado en función de una sensibilidad también fragmentada que sienta sus bases en la acumulación de frustraciones, en la desestructuración de la familia y de las posibilidades del sentir, sumados a un análisis bastante desapasionado y lúcido de todas estas limitaciones así como a un gran manejo de la cultura massmediática, sobre todo del cine y del rock », Rocío Silva Santisteban, « En el caos, no hay error. El fin de la historia y la historia en las novelas de cuatro jóvenes hispanoamericanos », *Historia, Memoria, Ficción*, Lima, SIDEA/ Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, 1996.

Malca Al final de la calle possède tous les ingrédients d'un « bouillon de culture » : rock peu commercial, drogue pas chère, sexe, bars, films d'action ; tous les ingrédients pour faire de cet ouvrage une œuvre culte, « un livre stimulant et précis dans lequel la drogue, la violence sexuelle, le football et la rue constituent les principaux chapitres dans la mythologie personnelle d'un groupe de jeunes »³⁵⁸. Le roman raconte la conduite délictueuse qu'adopte un groupe de jeunes liméniens issus d'une classe moyenne en pleine décadence et habitant le quartier Magdalena del Mar ; une véritable représentation du naufrage généralisé du Pérou des années 1990 ; « une peinture précise et dépouillée de la société liménienne actuelle qui scrute les relations sociales décomposées »³⁵⁹.

Quand cela lui arrivera-t-il ? se demanda-t-il. Parce que, parfois, il suffisait d'observer attentivement le comportement des gens des alentours pour se convaincre que faire quelque effort que ce soit pour échapper à la vie qui l'attendait était inutile. A ces moments-là, il ne ressentait qu'un profond sentiment de ridicule et d'ennui. Sans argent, sans travail, la seule chose qu'il avait à faire était de boire un coup. Les femmes pouvaient elles-aussi aller se faire voir. Il n'avait besoin de personne.³⁶⁰

La structure désorganisée du roman empêche la lecture d'une histoire : dix-neuf chapitres sans ordre logique ni chronologique et trois vignettes qui créent une sensation de déséquilibre qui envahit également les personnages. Cette discontinuité des chapitres reflète le manque de perspectives des personnages. La quatrième de couverture annonce le but de l'écrivain « plus qu'un roman, *Al final de la calle* est ce qu'il reste d'un roman ». Raconter une histoire semble être secondaire, le lecteur assiste plutôt à un assemblage, une succession d'actions et de faits, une série de séquences narratives, des fragments de la réalité qui créent une image de la société liménienne. Le roman capture le mal-être des jeunes Liméniens pris au piège dans cette ville. Le protagoniste M montre un vaste inventaire d'actions : ses errances, ses disputes, ses égarements dans la drogue et l'alcool et ses réflexions. Le personnage se décompose comme la ville dans laquelle il erre. Dans le chapitre « Violetas », le narrateur relate le viol en bande organisée d'une jeune fille dans une voiture qui roule sur l'avenue. Au même instant, les personnages errent dans des zones sinistres de la ville à la recherche de drogue ; dans une ruelle, un vendeur sort des sous-vêtements de sa fille les sachets de drogue ; véritable tableau apocalyptique : « M avait l'impression d'être un ange survolant l'Enfer »³⁶¹. Le

358. Oscar Malca, *Al final de la calle* [1993], Lima, Ediciones El Santo Oficio, 4ta edición, marzo de 1997, Quatrième de couverture: propos d'Alonso Cueto dans le journal *Expreso*.

359. *Ibid.* Quatrième de couverture : propos de Luis Pásara dans la revue *Caretas*.

360. « ¿Cuándo le tocaría a él?, se preguntó. Porque a veces bastaba observar detenidamente el comportamiento de la gente de los alrededores para convencerse de la inutilidad de cualquier esfuerzo por escapar de la vida que le esperaba. En esos momentos, lo único que tenía para sí era una profunda sensación de ridículo y aburrimiento. Sin plata ni trabajo, lo único que podía hacer era tomarse un trago. Las mujeres también podían irse a la mierda. No necesitaba a nadie », *Ibid.*, p. 41.

361. « M se sentía como un ángel sobrevolando el infierno », *Ibid.*, p. 79.

fantôme du Sentier Lumineux hante les pages du livre, augmentant la violence de ces jeunes marginaux : règlements de compte, viols.

Le langage est un écho à l'Apocalypse : emploi de phrases et d'adjectifs courts, d'un langage cru de la rue, d'un vocabulaire précis et détaillé des différentes appellations de la drogue par exemple, des descriptions efficaces, de nombreuses suggestions du narrateur. « Un des aspects les plus inquiétants du roman est la forme impavide et neutre avec laquelle sont relatées des scènes d'une cruauté saisissante : la violence ne semble pas être un problème à affronter mais un habitat, un environnement naturel »³⁶².

Comme l'affirme Romeo Grompone, « dans notre société, un groupe significatif de personnes pense qu'elles ne sont pas en condition pour changer leur vie pendant une période plus ou moins longue »³⁶³. Les jeunes du roman *Al final de la calle* sont donc arrivés « au bout de la rue » et dans une impasse, sans autre alternative, comme la majorité des Liméniens à cette époque qui ne trouvent aucune issue de secours pour se libérer de la pression de la ville et de la violence politique.

LIMA, UN PROTAGONISTE EN CRISE. LA REPRÉSENTATION D'UNE SOCIÉTÉ

Jorge Eduardo Benavides est, entre autres, l'auteur de deux romans publiés aux débuts des années 2000 : *Los años inútiles* (2002) et *El año que rompí contigo* (2003). Ces œuvres décrivent le naufrage de la société péruvienne à travers des personnages dont les existences et aventures s'imbriquent : sans parvenir à une solution dans *Los años inútiles* ; ne parvenant qu'à ouvrir la boîte de Pandore dans *El año que rompí contigo*. Dans ces romans, la ville apparaît comme un espace contradictoire et labyrinthique. « ¿ En qué momento se jodió el Perú ? », cette question de Zavalita, personnage de *Conversación en la Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, résonne encore et toujours dans ce premier roman de Jorge Eduardo Benavides dont les personnages se demandent aussi quand leurs propres vies ont basculé. *Los años inútiles* est un roman politique narrant les dernières années du gouvernement d'Alan García dans les années 1980, la décadence des protagonistes, issus de différentes classes sociales, la détérioration progressive de leur existence et une confusion psychologique qui conduira les personnages à prendre conscience de la situation : cette impasse dans laquelle leur existence se trouve, une société en pleine crise.

Son second roman *El año que rompí contigo* relate le parcours de vie de quatre jeunes amis qui vivent à Miraflores (Anibal, chauffeur de taxi ; María Fajís, passionnée de musique ; Chata et Mauricio, jour-

362. *Ibid.* Quatrième de couverture : propos de Pedro Cornejo dans le journal *El comercio*.

363. « Un grupo significativo de personas en nuestra sociedad siente que no está en condiciones de ordenar sus trayectorias de vida a lo largo de un período más o menos extendido », Romeo Grompone, *Las nuevas reglas del juego. Transformaciones sociales, culturales y políticas en Lima*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1999, p. 26.

nalistes à la radio) et qui croient qu'ils peuvent vivre en marge de la réalité, feignant de ne pas voir les problèmes, mais qui finissent par se rendre à l'évidence. « Lorsqu'ils observent les problèmes en plein essor de la violence ; lorsque les prix augmentent sans mesure, tout affecte ta vie quotidienne, l'amour, l'amitié, et les piliers de ton existence se retrouvent sous tension »³⁶⁴ affirme Benavides. La ville de Lima s'érige en authentique protagoniste ; elle apparaît comme une ville omnivore qui dévore et régurgite ses enfants, comme une sorte de placenta à l'intérieur duquel les personnages se débattent. « A Lima, capitale mondiale du désespoir, le temps avait commencé à agiter doucement ses doigts nonchalants de bruine et de brouillard en déposant des flaques d'eau et de boue, et un doux voile de mélancolie sur les rues... »³⁶⁵. Le roman s'ouvre en ces termes et s'ensuit une description de la ville de trois pages avant même que ne soit présenté le personnage principal, Anibal. L'ouverture du roman est assez révélatrice de la place qu'occupe la ville de Lima dans l'œuvre de Jorge Eduardo Benavides.

Lors d'un entretien, Washington Delgado avait affirmé que « Le Pérou est le pays des espoirs frustrés en perpétuel recommencement »³⁶⁶. La ville de Lima semble épouser le destin des personnages, elle organise l'évolution de chacun d'entre eux et donc, par la même occasion, le roman. Le lien qu'entretiennent les personnages avec la ville est affectif et peut être caractérisé par une relation ambiguë d'amour et de haine : « Lima, Lima, Lima. Putissime, horripilante, écœurante Lima. Lima, ma bien-aimée »³⁶⁷. C'est ainsi que Mauricio – journaliste et personnage cynique qui tente de vivre en marge de la réalité qui l'entoure – décrit la ville dans laquelle il réside. Italo Calvino dans *Les villes invisibles* illustre cette relation : « La ville pour celui qui y passe sans entrer est une chose, et une autre pour celui qui s'y trouve pris ». Il existe un rapport mystérieux entre l'homme et la ville ; les villes hantent ceux qui décident d'y entrer³⁶⁸. De plus, c'est la nuit que la ville livre ses secrets.

La ville nocturne est l'envers d'elle-même, [...] l'émolliente au bord de tant de ruelles grises et un chien triste reniflant les pisses qui représentaient les gueules de bois de la nuit où vieillissent les putes, les mendiants, les petits soldats en permission et les ivrognes transhumants comme lui, enfin, pourquoi compter des images que

364. « Cuando acechan los problemas, en pleno auge de la violencia ; cuando suben los precios sin medida, todo afecta a tu vida cotidiana, al amor, a la amistad, y los pilares de tu existencia caen en la tensión », José Ruiz Mantilla, « Benavides recrea en su segunda novela los años ochenta en Lima », *El país*, 4/01/2003, http://elpais.com/diario/2003/01/24/cultura/1043362805_850215.html.

365. « En Lima, capital mundial de la desesperanza, el tiempo había empezado a remover despacio sus dedos lentos de garua y niebla depositando charcos, fangos y una suave patina de melancolía sobre las calles... », Jorge Eduardo Benavides, *El año que rompí contigo*, Madrid, Alfaguara, 2003, p. 11.

366. « El Perú es el país de las esperanzas frustradas que se renuevan continuamente » (Washington Delgado, « Estamos en los umbrales de otra República Aristocrática », entrevistado por Marcos Matos, Abelardo Sánchez León et Juan Larco, dans *Quehacer*, n° 90, Agosto de 1994, Lima, Perú, p. 67.

367. Jorge Eduardo Benavides, *El año que rompí contigo*, op. cit., p. 103.

368. Yves-Henri Bonello, *La ville*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3047, 1996, p. 99.

López Albújar avaient déjà décrites. Oui, Lima la nuit continuait d'être étrangement Martín Adán, Eguren, Diez Canseco et Valdelomar ; ces nouvelles d'une beauté phisique et tourmentée qu'il avait connues et détestées au collège étaient le fantôme insomniaque de la ville chaque fois plus avilie, livrée à la passion trouble de son sort trompé [...].³⁶⁹

La ville nocturne terrifie les habitants et est propice à la violence puisqu'elle est la métaphore du mal³⁷⁰, à l'image des romans d'Oscar Malca et de Jaime Bayly. Toutefois, à la différence de la *narrativa JUM*, Jorge Eduardo Benavides ne renie pas son héritage littéraire péruvien, il l'insère au contraire dans son roman pour mieux permettre au lecteur de se représenter cette Lima horrible. Pour ceux qui osent s'y aventurer, il faut s'abandonner totalement dans cette faune nocturne pour y trouver les clés. Mieux vaut toutefois ne pas s'aventurer seul dans ses rues en pleine nuit, comme le confirme Anibal, lorsque sa voiture tombe en panne et qu'il craint de ne pas la retrouver intacte parce qu'il a dû l'abandonner dans une ruelle sombre³⁷¹. Anibal nous fait parcourir les rues de Lima ; depuis la fenêtre de son taxi, le lecteur découvre des fragments de société et de ville en décomposition. La vision panoramique que nous offre Anibal, depuis l'intérieur de son taxi, nous procure une certaine image de Lima. En attendant les clients, il regarde la ville, ses coins et ses recoins, « du Rimac turbulent et noir de monde [...] au pauvre mais honorable Lurigancho ; du pointilleux San Isidro de vieille souche au Surquillo déconcerté et populacier : se formait ainsi le Meccano psychédélique des contrastes qui organisaient Lima comme si c'était le jouet absurde d'un bébé lunatique »³⁷². En suivant le parcours d'Anibal, et par ce biais la description de la ville qui l'entoure, le lecteur se rend compte de la dégradation des bâtiments, de la laideur et de la froideur des rues – « Dans les rues, à peine praticables à cause de ce monde gris de zombies, un paysage inextricable d'odeurs violentes flottait » ; « [...] cette tramontane affaiblie qu'est le vent liménien » ; « des artères grièvement blessées de la ville » ; « cette avenue horrible, longue et anarchique, pleine d'édifices à moitié construits et à moitié détruits » ; « chaos, trafic, sordidité »³⁷³. Le lecteur

369. « La ciudad nocturna era el reverso de sí misma, [...] el emoliente a la vera de tanta callejuela gris y un perro triste olfateando los meados que eran la resaca de la noche donde envejecen las putas, los mendigos, los soldaditos con día libre y los borrachos trashumantes como él, en fin, para qué contabilizar imágenes que ya había descrito López Albújar. Sí, Lima de noche seguía siendo extrañamente Martín Adán, Eguren, Diez Canseco y Valdelomar; esos cuentos de hermosura física y atormentada que él había conocido y odiado durante la secundaria eran el fantasma insomne de la ciudad cada vez más envilecida, más entregada a la turbulenta pasión de su sino equivocado [...] », Jorge Eduardo Benavides, *El año que rompí contigo*, op. cit., p. 103-104.

370. *Ibid.*, p. 173.

371. *Ibid.*, p. 195.

372. « del Rimac bullanguero y populoso [...] al pobre pero honrado Lurigancho ; desde el San Isidro quisquilloso y con abolengo hasta el Surquillo desconcertado y populachero : formaba así el mecano psicodélico de los contrastes que armaban Lima como si fuera el juguete absurdo de un bebé lunático », *Ibid.*, p. 14.

373. « En las calles, apenas transitables por culpa de un gentío gris de zombies, flotaba un paisaje inextricable de olores violentos » ; « [...] esa tramontana depau-

se rend ainsi compte de la pauvreté, de la misère qui l'envahit. Dans ce lieu, le terrorisme règne, l'atmosphère est pesante, le mal-être prédomine. La ville est ainsi un être grièvement blessé, affaibli, tourmenté, sans avenir, un survivant dans le chaos de l'existence.

Jorge Eduardo Benavides utilise le tempérament, la mobilité et les propres sentiments des personnages pour les convertir en « porte-regard » de Lima³⁷⁴. En effet, Mauricio dévoile sa relation ambiguë avec sa ville, entre amour et haine ; María Fajís révèle la peur qui l'envahit lorsqu'elle marche seule dans les rues de Lima, sa peur des autres et de la nuit ; Elsa est l'incarnation de l'insouciance, elle paraît loin de tout, rien ne la touche, rien ne l'indigne. Anibal, quant à lui, s'indigne en observant les différences sociales qui existent à Lima : « depuis des points de la ville si peu nombreux et choisis dans lesquels il était magnifique et conséquent de crier pourquoi tant d'inégalité si nous sommes tous égaux, bordel, protégés, évidemment, par la confiance inavouable de nous savoir différents de tous les autres [...] »³⁷⁵. Le paysage liménien est donc celui d'un « habitat discriminatoire, signe de l'appartenance sociale »³⁷⁶.

Dans les romans urbains, les personnages hantent les carrefours, les terrains vagues, tous les lieux publics qu'offre la ville et qui prennent une curieuse coloration lorsque la drogue, le sexe et l'alcool y sont utilisés pour les transformer en paradis ou en enfer.

Jaime Bayly fait irruption sur la scène littéraire avec la publication de son premier roman *No se lo digas a nadie* en 1994. Son œuvre se caractérise par le rejet délibéré de l'histoire littéraire, de toute influence littéraire possible, par une prose et des structures narratives simples, héritage de la *narrativa JUM*. Comme son quatrième roman, *La noche es virgen* (1997), ces romans racontent l'histoire d'un personnage homosexuel/bisexuel, en conflit perpétuel avec lui-même et sa famille, qui nous fait découvrir le Lima nocturne où tous les excès sont permis. Les romans de Jaime Bayly offrent une vision de Lima qui transgresse toutes les règles, où la cocaïne et les discothèques jouent un rôle central, où l'auteur explore l'homosexualité ou, plus précisément, la bisexualité.

Le lecteur a ainsi une description de Lima à travers le regard et le sentiment pessimiste des jeunes. Il ressort du roman *La noche es virgen*, l'idée que Lima est la punition de celui qui n'a pas pu partir, et ce dès les premières pages : « tout ça pour être stones, pour oublier que la vie à Lima est une belle merde », « mais nous sommes à Lima,

perada que es el viento limeño » ; « malheridas arterias de la ciudad » ; « esa avenida horrible, larga y anárquica, llena de edificios a medio construir o a medio destruir » ; « caos, trafico, sordidez », *Ibid.* p. 11, p. 27 et p. 193.

374. Françoise Aubès, « Points de vues et perspectives : le paysage liménien dans la narrativa péruvienne (1948-1998) », *América*, cahier du CRICCAL « paysage I », n° 26, 2001, p. 153.

375. « desde tan escasos y escogidos puntos de la ciudad en los que resultaba magnifico y consecuente exclamar por qué tanta desigualdad si todos somos iguales, carajo, parapetados, claro, en la confianza inconfesable de sabernos distintos a todos [...] », Jorge E. Benavides, *El año que rompí contigo*, op. cit., p. 14.

376. Françoise Aubès, « points de vues et perspectives : le paysage liménien dans la narrativa péruvienne (1948-1998) », op. cit., p. 157.

alors que demander de plus, si tu n'aimes pas l'horrible, part à Miami [...] »³⁷⁷. Il se crée alors très vite une comparaison, voire même une confrontation entre Lima et Miami, notamment au sujet de l'homosexualité. Lima est la définition par excellence de l'incompréhension des valeurs homosexuelles, la saleté, la médiocrité, alors que Miami est perçue comme la « terre promise » pour sa tolérance sexuelle, lieu des vêtements de qualité et des beaux garçons, d'un certain équilibre émotionnel. Le constat amer que la vie à Lima est signe de déchéance personnelle fait référence à la fracture sociale du protagoniste qui ne peut pas se réaliser pleinement en tant que personne dans la ville de Lima à cause de son identité sexuelle. Lima et le protagoniste principal se confondent au fil des pages au point parfois de ne faire qu'un.

Le regard du personnage principal, Gabriel Barrios, met en exergue l'aspect négatif de Lima et par la même occasion dévoile la propre frustration qu'il connaît de vivre dans cette ville – « il faisait un froid de canard, les matins gris liméniens »; « asphalte liménien froid »; « ville infâme »; « les ruelles infâmes sans paillettes de miraflores » ; etc. L'auteur utilise une technique traditionnelle, la posture immobile, la mise à distance ; en effet, à plusieurs reprises, Gabriel regarde la ville depuis la fenêtre de son appartement³⁷⁸ – cet autre être, perdu et sans futur comme lui –, tout comme Anibal regardait la ville par la fenêtre de son taxi. Image immobile, image en mouvement, dans les deux cas, la fenêtre permet une mise à distance de la réalité. De cette contemplation, il ressort, comme dans les œuvres de Jorge Eduardo Benavides, qu'une relation ambiguë d'amour et de haine entre le personnage et sa ville se tisse. Il aime et déteste à la fois Lima. C'est la ville où il est né mais Lima semble le rejeter à cause de son identité sexuelle. Gabriel se sent mal-aimé ; le mal-être l'envahit, « un horrible matin de merde de plus. un matin qui me rapproche encore de l'idée de mettre fin à mes jours [...] particulièrement si tu es cocaïnomane et pédé, et si pour comble de malheur tu vis dans une ville comme lima »³⁷⁹. À travers le mal-être et le regard pessimiste de Gabriel, le lecteur découvre la réalité liménienne ; celle assaillie par le terrorisme perpétré par le Sentier Lumineux ; une ville en pleine dégradation qui rejette sa propre population. Gabriel évoque la fuite des cerveaux, cette hémorragie que connaît le continent latino-américain tout entier³⁸⁰.

Gabriel est également assailli par la peur, notamment à cause de la décomposition de la ville et du fait que, la nuit, Lima change de visage. Cet envers d'elle-même se retrouve particulièrement dans le roman *El*

377. « todo sea por estar estones, por olvidarnos que la vida en lima es una puta mierda. / pero estamos en lima, pues, qué más se puede pedir, y si no te gusta como es la horrible, arráncate a miami [...] », Jaime Bayly, *La noche es virgen*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, p. 17 et p. 23.

378. « [...] miro miraflores de noche. todo tranquilo y dormido y triste. todo muy melancólico : sabes que es una ciudad perdida y sin futuro, pero es tu ciudad y la quieres así. me acaricia, eso sí, un vientecillo fresco y risueño. porque no hay como el clima delicioso de mi lima natal. qué nostalgia [...] », *Ibid.*, p. 83.

379. « una horrible mañana de mierda más. una mañana que me acerca de nuevo a la idea de matarme [...] especialmente si eres coquero y maricón y para colmo de males te toco vivir en una ciudad como lima », *Ibid.*, p. 89.

380. « uno siente que vivir en lima es una puta mierda porque ya no queda gente con un poquito de cultura en esta triste ciudad », *Ibid.*, p. 79.

año que rompí contigo. Le monde de la nuit, pour la jeunesse liménienne, est celui des discothèques, de l'alcool et de la drogue – « c'était jeudi, la nuit, [...] nous avons l'habitude de fumer beaucoup de marijuana ensemble. Nous fumons en faisant des tours de miraflores et san isidro en voiture »³⁸¹ – mais également celle de la réalité nocturne, de la présence des rats³⁸², des prostitués et des mendiants dans les rues et les parcs³⁸³ ; image que reflète également *No se lo digas a nadie* : « Je descends au parc universitaire, dans le centre de Lima. J'erre entre les fous, les bandits, les putes et les mendiants »³⁸⁴.

Dans les deux romans de Jaime Bayly, le lecteur découvre une vision négative de la réalité liménienne ; le monde de la nuit, de la drogue et de l'alcool, le mode de vie des homosexuels et bisexuels à Lima. Dans *No se lo digas a nadie*, un court passage fait également allusion à la prostitution enfantine lors d'une conversation entre deux adolescents de quatorze et dix-sept ans qui se sont enfuis de chez leurs parents et qui, pour survivre, dans cette jungle qu'est la ville, se prostituent³⁸⁵. Plus personne ne semble choqué par le phénomène de la prostitution. On remarque plutôt un certain dégoût ainsi qu'une certaine discrimination à l'égard des prostitués, des travestis, des homosexuels. La prostitution et la mendicité sont la gangrène qui envahit et salit les rues et les parcs de Lima ; raison pour laquelle elles sont d'ailleurs associées à tous ceux qui traînent dans les rues, comme les rats. Les personnages n'hésitent pas à « faire des descentes » dans les parcs pour les faire fuir, pour les agresser : « Tuons un pédé, faisons preuve de patriotisme – cria Juan Carlos, et il commença à frapper la femme »³⁸⁶. Cette citation met en avant l'intolérance des jeunes face à ce mode de vie. Ils n'hésitent pas à le faire savoir et à se faire justice eux-mêmes. Ils semblent ainsi décider de ce qui est convenable ou non pour le pays.

LA CRISE DE LA JEUNESSE

Romeo Grompone affirme qu'au Pérou, et ailleurs en Amérique Latine, les jeunes sont perpétuellement en quête de leur identité, intériorisant les stigmates avec lesquels on les qualifie et qui pourtant les identifient³⁸⁷. Bien souvent, les jeunes sont perçus comme une menace pour la société parce qu'ils remettent en question le système établi. À Lima, ils se sont appropriés les rues et, de cet endroit, revendiquent

381. « era un jueves en la noche [...] solíamos fumar harta marijuana juntos. fumábamos dando vueltas en su carro por miraflores y san isidro », Jaime Bayly, *La noche es virgen*, op. cit., p. 13.

382. *Ibid.* p. 92.

383. La vision nocturne de Lima est identique dans les romans de Malca et de Benavides.

384. « Bajó en el parque Universitario, en el centro de Lima. Caminó a ninguna parte entre locos, rateros, putas y mendigos », Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie* [1994], Barcelona, Editorial Seix Barral, colección Booket, 2003, p. 95.

385. « - ¿En qué trabajas? / - Soy flete / - ¿Flete? ¿Qué es eso? [...] / - ¿No sabes? – dijo – Trabajo en el parque. / — ¿Qué haces? / — Tengo mis clientes [...] », *Ibid.*, p. 102.

386. « Matemos un cabro, hagamos patria – grito Juan Carlos, y empezó a patear a la mujer », *Ibid.*, p. 230.

387. Romeo Grompone, *Las nuevas reglas de juego*, op. cit., p. 43.

le droit à la liberté. Ils font ainsi perdurer l'image de la rue comme lieu privilégié des manifestations, des revendications, le lieu où l'on va pour se faire entendre. Gabriel Barrios, dans *La noche es virgen*, a l'impression de s'approprier la rue lorsque les citoyens dorment, parce que, à cet instant, le monde est à lui, la nuit est à lui. Plus personne n'est là pour le juger, il peut enfin « être ».

Le monde de la nuit est très présent dans l'univers de la jeunesse, notamment à travers l'ambiance festive. D'ailleurs, le roman *La noche es virgen* s'ouvre et s'achève sur la présence de Gabriel dans le bar *El Cielo*, la nuit ; ceci marque l'importance de la vie nocturne chez notre personnage principal. En effet, c'est la nuit qu'il fait des rencontres amicales et amoureuses, dans les discothèques; c'est la nuit qu'il peut s'affirmer, c'est la nuit qu'il vit...³⁸⁸. L'identité sexuelle de Gabriel le condamne à s'épanouir dans une vie nocturne puisque, à Lima, les homosexuels se regroupent au cœur de la nuit.

Les jeunes cherchent à se divertir en discothèque, enveloppés par l'air de démocratisation que la nuit semble créer et dans lequel la propre individualité s'affirme tout comme celle du groupe, on regarde du coin de l'œil ou en souriant les différences avec les autres, tout en préservant son individualité propre.³⁸⁹

Dans les romans de Jaime Bayly, l'identité sexuelle isole l'individu ; il est rejeté non seulement par la société mais également par sa propre famille. « Un fils pédé – murmura Luis Felipe en faisant un geste de mépris –. J'aurai préféré un mongol, bordel »³⁹⁰. L'homosexualité est donc considérée comme une maladie par la famille et les amis, voire même, plus qu'une maladie, c'est une honte dans la mesure où le fils homosexuel rejette le modèle familial. C'est, comme le signale Pierre Bourdieu, la « misère de position »; pour expliquer ces dires, il aborde la nouvelle de Patrick Süskind, *La contrebasse*.

[Elle] fournit une image particulièrement réussie de l'expérience douloureuse que peuvent avoir du monde social tous ceux qui, comme le contrebassiste au sein de l'orchestre, occupent une position inférieure et obscure à l'intérieur d'un univers prestigieux et privilégié.³⁹¹

Selon Didier Eribon, dans *Réflexions sur la question gay*, l'homosexualité serait l'une de ces « positions » sociales qui engendrent une

388. « Me digo anda al cielo, chino, en el cielo siempre la pasas de putamadre. porque la verdad es que sí, me gusta ir al cielo, me gusta esa cosa negra y desalmada donde a veces se reúne la gente bonita y confundida de la ciudad », *Ibid.*, p. 60.

389. « Los jóvenes buscan divertirse en las discotecas, envuelta por el aire democratizador que parece crear la noche, en el que se afirma la propia individualidad y la del grupo, y se mira de soslayo o risueñamente las diferencias con las demás personas, preservando al mismo tiempo la propia individualidad », Romeo Grompone, *Las nuevas reglas de juego*, *op. cit.*, p. 311.

390. « Un hijo maricón – murmuró Luis Felipe haciendo un gesto de desprecio –. Hubiera preferido un mongolito, carajo », Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie*, *op. cit.*, p. 94.

391. Pierre Bourdieu, *La misère du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 10-11.

forme de souffrance psychologique³⁹². L'affirmation et la reconnaissance d'un enfant homosexuel iraient à l'encontre de l'image d'une famille de la bourgeoisie aisée de Lima et sonneraient le glas d'une vie familiale sereine et d'un statut social respecté. Être incompris dans une société intolérante : la ville de Lima n'accepte pas la différence. Pourtant, la ville a toujours été le refuge des homosexuels, « cette fantasmagorie de "l'ailleurs" chez les homosexuels, un "ailleurs" qui offrirait la possibilité de réaliser des aspirations que tant de raisons semblaient rendre impossibles, impensables, dans leur propre pays »³⁹³. C'est l'image qu'offre *No se lo digas a nadie*, roman au sein duquel le personnage principal quitte le Pérou et se rend à Miami dans le but de pouvoir vivre pleinement son homosexualité. On demande donc à l'enfant de partir : « parce que mon vieux sait que je suis lesbienne, et pour éviter le scandale, il m'a envoyé ici »³⁹⁴ affirme une jeune fille que Joaquín a rencontré dans une discothèque de Madrid.

Au contraire, Gabriel Barrios, personnage principal du roman *La noche es virgen*, présentateur connu et reconnu – « parce qu'à Lima, même les aveugles me reconnaissent, je suis foutu à vie au pérou »³⁹⁵ – met en avant le fait que sa vie privée doit être tue car cela détruirait sa carrière. Ainsi,

Les gays, ou comme dit Proust, les "invertis", savent jouer de ce que Erving Goffman a nommé la "présentation de soi". Dans des situations sociales différentes, ils présentent des images différentes d'eux-mêmes. C'est vrai pour toute personne bien sûr. On n'est pas le même lorsqu'on est dans le bureau de son patron ou à la table de ses amis. Mais c'est tout particulièrement vrai pour les homosexuels. Goffman parle à leur propos de « double biographie ». Les vies homosexuelles sont souvent des vies dissociées qui produisent des personnalités elles-mêmes dissociées.³⁹⁶

Selon la famille de Joaquín, et notamment selon sa mère Maricucha, il est inconcevable de tolérer un tel affront ; c'est contraire à la religion³⁹⁷. C'est une perversion de l'âme. Pourtant, cela fait parti de son « être »³⁹⁸. Pour assumer la réalité de son existence, Gabriel choisit

392. Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999.

393. *Ibid.*, p. 43.

394. « Porque mi viejo sabe que soy lesbiana, y para evitar el escándalo me mandó aquí », Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie*, *op. cit.*, p. 282)

395. « porque a mí en lima me reconocen hasta los ciegos, ya estoy jodido de por vida en el Perú », Jaime Bayly, *La noche es virgen*, *op. cit.*, p. 169.

396. Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, *op. cit.*, p. 14.

397. « [...] para mí los maricones no son personas normales, son personas super traumadas y super infelices, Joaquín. Además, su Santidad el Papa ha dicho bien claro que la Iglesia está en contra de los maricones, y que todos los maricones se van de frente al infierno (...) Por eso ahora tienes esas ideas absurdas que no sé quién te ha metido en la cabeza. Pero no te preocupes, mi vida, estás pasando por una crisis de identidad que ya vas a superar », Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie*, *op. cit.*, p. 118.

398. « Ahora Joaquín también estaba llorando. Lloraba porque tenía ganas de decirle a su madre "tienes que entender que soy homosexual, mamá, siempre fui homosexual, probablemente cuando estaba en tu barriga ya me estaba haciendo homosexual, pero no por eso soy una mala persona, no por eso dejo de quererte, si sólo pudieras entender que no soy maricón para fregarte, para vengarme de tí, que soy

la nuit, la drogue, et des lieux « marginaux » réservés aux homosexuels. Les romans de Jaime Bayly illustrent et confirment ce cliché – « parce que tu sais que quand je fume de la marijuana je me sens supergay »³⁹⁹ ; « je fume parce que la marijuana me fait me sentir pédé à cent pour cent, me fait me sentir comme je suis vraiment »⁴⁰⁰ – ; pour accepter leurs vies, les personnages se droguent et boivent de l'alcool ; cela désinhibe, puisque « être gay ou bi à lima, c'est du délire ! »⁴⁰¹.

La consommation croissante d'alcool et de drogues est une des expressions de ce processus chaque fois moins associé à l'expérimentation d'autres expériences, au fait de vivre des moments de libération dans une fête ou lors d'une célébration collective. C'est une manière assumée de vivre la réalité sans grand questionnement ; un style qui semble inévitable une fois immergé dans le quotidien.⁴⁰²

La fête et la drogue sont donc le quotidien des jeunes à Lima ; elles font partie intégrante de leur vie. La drogue reflète une certaine liberté, et la jeunesse d'aujourd'hui semble vouloir être protagoniste d'expériences de liberté face aux exigences du monde moderne, du marché, en essayant notamment de vivre l'instant présent, sans penser à l'avenir. Le quotidien est ainsi dédramatisé, parce que la nuit tout est permis. La loi de la rue y règne car, selon Gabriel, sniffer de la cocaïne est autorisé après deux heures du matin⁴⁰³. La drogue se révèle également être une solution de facilité dans la mesure où on en trouve facilement « quel délice ! rien ne vaut lima, dans cette horrible, on vend de la coke à tous les coins de rue »⁴⁰⁴, à l'image du dealer dans le roman d'Oscar Malca.

Les œuvres qui constituent notre corpus s'achèvent de façon ouverte. En effet, on reste sur une impression de doute, d'inachève-

homosexual porque ésa es mi naturaleza y porque yo no la puedo cambiar, y por favor, no veas mi homosexualidad como un castigo de Dios, no lo veas como algo terrible, porque no lo es, míralo más bien como una oportunidad para entender mejor a la gente, para entender que las cosas son más complejas de lo que a veces parecen, que las cosas no siempre son blancas o negras, comprende, por favor, mamá, que al final lo único importante es que yo también te quiero [...] pero yo no puedo dejar de ser quien soy, no puedo ni quiero dejar de ser quien soy, y tengo que aprender a quererme, y a respetarme, y a no traicionar mi orientación sexual, y a decirle a la gente que soy homosexual, y soy una buena persona, y si Dios existe, Él te contará algún día en el cielo por qué le provocó hacerme homosexual », *Ibid.*, p. 357.

399. « porque tú sabes que cuando fumo marijuana me siento supergay », Jaime Bayly, *La noche es virgen*, op. cit., p.20.

400. « Fumo porque la marijuana me hace sentir muy maricón, me hace sentir como soy de verdad », *Ibid.*, p. 129.

401. « porque ser gay o bi en lima es una cosa muy fuerte », *Ibid.*, p. 64.

402. « El creciente consumo de alcohol y drogas es una de las expresiones, entre otras, de este proceso cada vez menos asociado a la exploración de otras experiencias, a la vivencia de momentos de liberación en una fiesta o en una celebración colectiva. Es una manera asumida sin mayores cuestionamientos de vivir la realidad; un estilo que inmerso en las rutinas se percibe inevitable », Romeo Grompone, *Las nuevas reglas de juego*, op. cit., p. 302.

403. « [...] porque en esa hora ya la gente jala sin disimulos en lima después de las dos de la mañana está permitido por ley jalar coca en lima, y si no lo está, debería estarlo, digo yo [...] », Jaime Bayly, *La noche es virgen*, op. cit., p. 83.

404. « qué rico, no hay como lima, en esta horrible ciudad venden coca en todas las esquinas », *Ibid.*, p. 180.

ment ; les personnages des romans se retrouvent face à l'incertitude de leur avenir. Gabriel Barrios, dans *La noche es virgen*, se retrouve, à la fin du roman, confronté au fait qu'être homosexuel à Lima est une situation invivable⁴⁰⁵ et semble affirmer, en pleurs, que sa vie ne peut pas continuer ainsi. Le roman s'achève en ces termes : « ne pleure pas, gabriel. Les larmes, quand tu es drogué, ont mauvais goût. Elles sont amères. Je sèche mes larmes amères alors que le taxi avance lentement et bruyamment en direction de la jetée »⁴⁰⁶. Vers où va-t-il ? Vers quoi court-il ? À la fin du roman, on peut tout imaginer sur son avenir : il va peut-être se décider à quitter Lima, à vivre son homosexualité au grand jour, à affronter sa famille...

Quant à Joaquín, dans *No se lo digas a nadie*, il a quitté Lima et vit aux Etats-Unis, mais il est constamment confronté au rejet de ses parents. « Alors qu'il montait le Pont de Key Biscayne, il s'arrêta, descendit de la voiture et s'approcha de la rambarde métallique à côté de l'autoroute. Il regarda la mer. Il rompit la carte de son père et la jeta en l'air. Ensuite, il se mordit les lèvres pour ne pas pleurer »⁴⁰⁷. Ainsi s'achève le roman, Joaquín est face à la mer comme s'il se retrouvait face à son avenir. Le fait de déchirer la carte de visite de son père est symbolique : décide-t-il enfin de vivre sa vie ? De prendre sa vie en main ? Le choix semble laissé au lecteur ; on est face à l'avenir incertain de nos personnages et à leur peur de faire des choix.

Le personnage principal du roman de Jorge Eduardo Benavides, *El año que rompí contigo*, ne semble jamais vouloir prendre parti ; à vouloir toujours tout connaître sur tout, il finit pour mener sa vie à l'échec : « Devant soi, c'est vers où ? »⁴⁰⁸. Telle est la phrase récurrente d'Anibal, personnage en questionnement et en doute permanents, comme le confirme son ami Mauricio : « Les éternels doutes de mon compère [...]. Douter de tout pour se libérer de tout doute »⁴⁰⁹. Anibal représente la confusion, le chaos face à un destin incertain, trouble. C'est un personnage tellement confus qu'il finit par tout perdre et lorsque la réalité lui saute aux yeux, c'est le choc : son histoire d'amour avec María Fajís s'achève, sa désillusion pour la politique et le futur du pays augmente à mesure qu'avance le roman plongeant Anibal dans la plus grande impuissance. Il semble avalé par la société, il finit happé par le côté néfaste de cette société liménienne – le terrorisme – ; il est considéré comme un subversif. On assiste donc au fil du roman à la détérioration progressive de l'existence d'Anibal : tout se dissipe comme les

405. « no puedo seguir siendo gay y coquero en lima. me estoy matando. lima me está matando », *Ibid.*, p. 189.

406. « no llores, gabriel. las lágrimas, cuando estás armado, saben feo. son amargas. chupo mis lágrimas amargas mientras el taxi avanza lenta y ruidosamente camino al malecón », *Ibid.*, p. 189.

407. « Subiendo por el puente de Key Biscayne, se detuvo, bajó del carro y se acercó a la baranda metálica al lado de la autopista. Miró al mar. Rompió la tarjeta de su padre y la lanzó al viento. Luego se mordió los dientes para no llorar », Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie*, op. cit., p. 358.

408. « ¿Adelante es hacia dónde? », Jorge Eduardo Benavides, *El año que rompí contigo*, op. cit., p. 334.

409. « Las eternas dudas de mi compadre [...]. Dudar de todo para liberarse de toda duda », *Ibid.*, p. 264-265.

cendres d'une cigarette qui se consume lentement⁴¹⁰. L'échec d'une histoire d'amour, l'échec d'une vie, l'échec d'un pays...

Délaissé contre le mur froid, il écoutait de loin une radio allumée, les dernières informations sur Fujimori vainqueur des élections, la voix du commentateur qui parlait avec enthousiasme du triomphe populaire, la consolidation du système démocratique dans un pays déchiré par la haine et la violence. La porte s'ouvrit à nouveau et les deux hommes réapparurent. Anibal sut que le pire arrivait maintenant : je dois seulement supporter encore un peu, pensa-t-il les muscles subitement contractés en voyant comment l'un des deux ôtait sa veste et la pliait soigneusement sur le lit. María Fajís ne devrait plus tarder. Supporter un peu plus, se répéta-t-il en sentant la première gifle.⁴¹¹

Ce paragraphe clôt le roman et nous informe de l'élection d'Alberto Fujimori et de l'espoir de la population. Anibal a été arrêté par la police, soupçonné d'être un subversif. Il est au commissariat et n'a qu'une seule idée en tête, supporter l'interrogatoire, supporter les coups.

Le roman s'achève tout de même sur un sentiment de doute : qu'advient-il de notre personnage ? La libération, la mort ? Quelqu'un va-t-il venir le chercher ? Le lecteur a tous les choix, il peut laisser aller son imagination à sa guise et définir le destin de ce personnage.

Une seule chose ressort de manière évidente de notre corpus littéraire : l'existence de nos personnages se révèle être un échec.

LIMA ET SON LANGAGE

La majorité de nos grandes villes [...] sont de grands espaces de parole, de recensement, de conversation avec lesquels nous construisons des espaces de communication qui sont un droit citoyen, un acte de fondation, une voie d'accès au lieu, sinon central du moins décisif pour, dans le discours de notre époque, grever l'endroit des articulations, des identifications, de l'auto-reconnaissance. Il n'est pas anodin que nous en sachions plus sur nos villes grâce au dialogue entre celles-ci et des romans.⁴¹²

410. « "Allí empezó todo", se dijo ridículamente satisfecho, como si encontrarle epitafios a los muertos pudiera devolverlos a la vida. Así, buscar frases que explicarán lo ya acabado era como enfrascarse en un ejercicio de bicicleta estacionaria y nada más, porque no sirven ni para avanzar ni para retroceder, sino tan sólo para hacernos sentir felices con esa estúpida ficción de ruta que proporcionan durante un momento », *Ibid.*, p. 331-332.

411. « Arrinconado contra la pared fría escuchaba como desde lejos una radio encendida, los últimos datos sobre Fujimori como vencedor en las elecciones, la voz del comentarista que hablaba con entusiasmo del triunfo popular, la consolidación del sistema democrático en un país desgarrado por el odio y la violencia. Se abrió la puerta nuevamente y aparecieron otra vez los dos hombres. Anibal supo que ahora venía lo peor: sólo tengo que aguantar un poco más, pensó con los músculos súbitamente tensos, viendo como uno de ellos se quitaba el saco y lo doblaba cuidadosamente sobre el catre. María Fajís ya no podría tardar. Aguantar un poco más, se repitió al sentir la primera bofetada », *Ibid.*, p. 343.

412. « La mayoría de nuestras grandes novelas [...] son grandes espacios del habla, del recuento, del coloquio con que construimos espacios de comunicación que son un derecho de ciudad, un acta de fundación, una vía de acceso al lugar, si no central

Cette théorie sur le langage de la ville, Julio Ortega l'explique et la développe dans un article intitulé « Voix d'accès à la ville postmoderne ». Selon lui, Lima est une ville purement discursive de laquelle se dégage une certaine typologie. En effet, nous pouvons percevoir le discours de Lima comme « centre » où la mythologie coloniale a son importance dans la mesure où le facteur principal de ce discours est la nostalgie comme source légitimatrice de la tradition. Cela suppose que la modernisation se substitue à la tradition ; la ville devient alors un problème. Il y a également le discours de Lima comme « centre vide, vacant » qui suppose un discours critique de la ville de Lima : c'est « Lima, l'horrible », le problème de la migration. Enfin, le discours spécialisé, *especializado*, suppose la notion permanente de « crise urbaine » et la reconstruction du vieux Lima au nom de l'histoire et de la culture citadines. On nous propose donc des images alternatives au thème constant de la perte de Lima, une perception de l'actualité qui s'inscrit dans les modèles politiques du pays. Il y a enfin le discours littéraire, le Lima inventé par Ricardo Palma par exemple, le premier à vivre tous les dilemmes de la ville parlée face à la ville écrite. Le discours permet de reconstruire la mémoire, un espace diachronique où les langages permettraient la reconnaissance d'un sujet envers l'autre, la différence comme source d'enrichissement. La mémoire servirait à rechercher la citoyenneté culturelle « [...] et ouvre dans la ville non plus le centre qui ordonne mais le seuil du présent, du recommencement de la voix qui explore sa propre durée, sa texture temporelle d'idée convoquante et de concurrence célébrante »⁴¹³. Un espace problématique se forme, qui remet en question la matière même de la littérature, et s'informe, non seulement sur la légitimité du discours, mais également sur ses articulations avec le locuteur et son univers de références.

La représentation de la crise, par sa texture complexe, est non seulement problématique mais affecte le discours lui-même à tel point que la rationalité du langage impose ordre et distance face à cette désarticulation : « Comment, en effet, représenter ce spectacle urbain actuel des voix en mouvement, cette matérialité changeante et réverbérante qu'est l'horizon ouvert du quotidien ? »⁴¹⁴. Au sein du discours « spécialisé », la crise représentée (la corruption du pouvoir, le mal-être citoyen, la drogue, la perte du destin social) est parfois simplifiée et les langages se multiplient, allant parfois jusqu'à la caricature.

Le roman de Jaime Bayly, *La noche es virgen*, se caractérise par la présence constante de l'oralité et de ses différentes expressions : des phrases courtes et un emploi de pauses qui donnent au roman un rythme vertigineux ; une absence de lettre majuscule ; une prédo-

si decisivo para cargar, en el discurso de nuestro tiempo, el sitio de las articulaciones, de las identificaciones, del autorreconocimiento. No es casual que de nuestras ciudades sepamos más gracias a la interlocución de éstas y otras novelas », Julio Ortega, « Voces de acceso a la ciudad post-moderna » en *Socialismo y participación*, n° 71, 1995, Lima, Perú, p. 75-76.

413. « [...] y abre en la ciudad ya no el centro ordenador sino el umbral del presente, del recomienzo de la voz que explora su propia duración, su textura temporal de ocurrencia convocante y concurrencia celebrante », *Ibid.*, p. 83.

414. « ¿Cómo, en efecto, representar ese espectáculo urbano actual de las voces en flujo, esa materialidad cambiante y reverberante que es el horizonte abierto de lo cotidiano? », *Ibid.*, p. 79.

minance d'augmentatifs, de diminutifs et de termes péjoratifs sous forme de substantifs (« *cholón* », « *culito* », « *paisucho* ») et d'adjectifs (« *tristón* », « *pendejito* », « *timiducha* ») ; l'insertion de phrases et de mots en anglais ; le maniement parfait du parler des jeunes Liméniens et d'autres registres verbaux. À la lecture de ce roman, l'aspect le plus marquant est l'absence totale de majuscule, ce qui lui donne une forme télégraphique à l'image des « textos » et « sms » que les jeunes s'envoient.

La noche es virgen est censé refléter la vie de la jeunesse aisée liménienne, le côté populaire et festif de Lima. Néanmoins, la vulgarité prédomine ; « *mierda* », « *conchasumadre* », « *carajo* », etc. sont des termes constamment employés, présents pratiquement dans chaque élocution de la jeunesse liménienne : « putain, malédiction, quand est-ce que je vais partir de ce pays délirant, quand est-ce que je vais avoir les couilles de me tirer de la télévision et vivre pénard, sans avoir à faire le clown dans les rues »⁴¹⁵. Tel sont les propos de Gabriel Barrios, fils maudit d'une famille de la bourgeoisie aisée et très catholique. Il y a également un manque total de pudeur chez ce personnage ; en effet, Gabriel ne se préoccupe pas du politiquement correct, il dit ce qu'il pense, ce qu'il ressent sur l'instant sans y mettre les formes et de manière vulgaire : « même moi, qui suis gay, quand je vois un vrai mec je perds la tête et je veux me le faire sans préservatif »⁴¹⁶. Ou encore : « parce qu'il n'y a rien de plus beau que voir deux beaux garçons danser ensemble, se regarder, flirter et se dire en langage corporel donne-moi ta queue, rends-moi heureux, fais-moi sentir que je suis gay et que, pour toi, je supporte la douleur de me faire prendre par derrière »⁴¹⁷. Ces propos reflètent très précisément le manque de pudeur du personnage et une certaine volonté de choquer, ainsi que la propre réputation de Jaime Bayly ; en effet, pour la majorité des gens « bien pensants » du Pérou, Jaime Bayly est un pervers qui a exprimé et publié dans quelques-uns de ses romans son propre côté obscur : la drogue, la bisexualité et la rébellion. Jaime Bayly est un provocateur, il recherche le scandale, la polémique. C'est ce que nous remarquons dans son roman *No se lo digas a nadie* mais également dans *La noche es virgen*, romans utilisant le même langage et la même thématique.

Pour sa part, Jorge Eduardo Benavides a choisi l'engagement des personnages dans la politique du pays et donc le langage approprié. *El año que rompí contigo* est souvent caractérisé comme un roman s'inscrivant dans le réalisme social puisque l'auteur prétend illustrer la vie de la classe moyenne péruvienne. Ce roman semble également, par moment, se rattacher au réalisme critique parce qu'il en ressort

415. « [...] conchasumadre, maldición, cuando me voy a ir de este delirante país, cuando voy a tener los cojones para largarme de la televisión y vivir tranquilo, sin tener que andar gritando por las calles como un payaso [...] », Jaime Bayly, *La noche es virgen*, op. cit., p.91.

416. « [...] incluso a mí, que soy gay, pero que cuando veo a un hembrón pierdo la cabeza y me la quiero tirar sin condón [...] », *Ibid.*, p. 25.

417. « [...] porque no hay nada más lindo que ver a dos chicos guapos bailando juntos y mirándose y coqueteándose y diciéndose con el cuerpo dame tu pinga, hazme feliz, hazme sentir que soy gay y que por ti aguanto el dolor de recibir de atrás », *Ibid.*, p. 77).

une volonté évidente de dépeindre une partie déterminée de la société, notamment à travers les conversations des personnages. Ces conversations mettent en avant l'ambiance préélectorale des élections de 1990, à laquelle s'ajoutent les problèmes personnels, l'amitié ainsi qu'une infinité de références littéraires et musicales qui vont de Cortázar à George Benson, en passant par Cervantès et Coleman Hawkins ; érudition qui échappe parfois au portrait de la classe moyenne péruvienne.

À travers les conversations des jeunes universitaires, le lecteur remarque un langage de plus en plus engagé au fil du roman, notamment envers le contexte préélectoral. Notons tout de même que le langage oral, populaire tourne parfois à la vulgarité au sein des conversations : « L'Apra, c'est de la merde », « putain »⁴¹⁸. En effet, le roman reflète, d'une certaine manière, le langage de la jeunesse : « Pinochet est une ferrade et un fils de pute, cette suspicieuse tranquillité qui soi-disant existe là ne semble pas avoir atteint beaucoup de monde, mais, vous pouvez me dire quelle est la différence avec Fidel Castro ? »⁴¹⁹.

Dans ce roman, on ne met aucune forme pour exprimer son sentiment, mais l'emploi de cette vulgarité semble plus révéler l'engouement des personnages ; l'engagement se mêle au sentiment :

Vous savez comment sont ces choses-là et, en plus, celui qui nous a ruiné comme personne, Alan García, va prendre la parole, diable !, c'est le peuple qui paie les pots cassés, qui aurait pu croire que l'Apra allait être un tel repaire de voleurs.⁴²⁰

Les personnages ont plus d'une raison d'être engagés de par leur profession et leurs études ; en effet, Anibal est étudiant en Sciences Politiques et Mauricio est journaliste. Ces deux centres d'intérêt sont ancrés dans l'actualité préélectorale et nos deux protagonistes sont donc très impliqués et intéressés par l'évolution des sondages.

Le langage a donc son importance ainsi qu'une influence sur l'œuvre et sur l'histoire qu'il raconte. La façon de la décrire et le discours employé peuvent modifier dans sa totalité la perception d'un roman. Selon Julio Ortega, « reproduire le vernaculaire, écrire comme parle le peuple, ne suffit évidemment pas pour rendre compte de la crise, du manque, ni pour représenter les pratiques de résistance, les nouvelles négociations et médiations de la modernité populaire. En vérité, les langages publics sont en décalage avec la pratique sociale »⁴²¹. La

418. « El Apra es una mierda » ; « Con-cha-de-su-ma-dre », Jorge Eduardo Benavides, *El año que rompí contigo*, op. cit., p. 79 et 82.

419. « [...] Pinochet es una hierra y un hijo de puta, esa sospechosa bonanza de la que tanto se dice que existe allí parece no haber alcanzado a muchos, pero ¿quiere decirme cuál es la diferencia con Fidel Castro? », *Ibid.*, p. 275.

420. « ya usted sabe cómo son estas cosas y además va a hablar Alan García que nos ha hundido como nadie, caray, el pueblo es el que paga los platos rotos, quién hubiera creído que el Apra iba a resultar siendo semejante cueva de ladrones [...] », *Ibid.*, p. 190.

421. « Reproducir el vernáculo, escribir como habla el pueblo, no basta, evidentemente, para dar cuenta de la crisis, de la carencia, pero tampoco para representar las prácticas de resistencia, las nuevas negociaciones y mediaciones de la modernidad popular. En verdad, los lenguajes públicos están desfasados de la práctica social », Julio Ortega, « Voces de acceso a la ciudad post-moderna », en *Socialismo y participación*, op. cit., p. 80.

nouvelle génération d'écrivains a néanmoins cette volonté délibérée de recréer une fiction dans un temps présent, sans histoire à expurger ni vision à prouver : le discours endosse la responsabilité de la vie qu'il décrit. « C'est la première génération d'écrivains péruviens de l'intempérie, qui exerce la transhumance de l'époque, sa température émotive et sa joie d'hybridité féconde »⁴²². Cette valeur émotive donne la dimension des personnages ; ceux-ci se cherchent à travers les rencontres et les séparations des uns et des autres, qui explorent des ouvertures, de nouveaux sentiments grâce au langage et au récit, à la communication à travers laquelle ils s'inscrivent comme maître du discours. À travers ces œuvres, nous remarquons qu'à Lima, les héros n'existent plus ; ce sont des gens qui désirent vivre le moment présent avec intensité, et la jeunesse péruvienne en est le grand exemple.

L'espace urbain apparaît ainsi comme une composante romanesque essentielle, à la fois cadre et protagoniste des romans. Comme l'affirme Julio Ortega, ville et parole sont deux espaces entremêlés, exhibés dans leur proximité. La littérature péruvienne de ces dernières décennies analyse alors des espaces fragmentés, hétérogènes et violents. La nouvelle génération représente l'écriture de l'incertitude dans la mesure où les écrivains emploient un discours démotivé, immédiat et dénudé, capable de rendre compte des passions rigoureuses, de la communication, etc. Cette nouvelle génération se situe entre la tendresse et la violence de la reconnaissance mutuelle, entre les problèmes sociaux et les paradoxes de la politique péruvienne.

Nelly André
(Université Paris IV-Sorbonne)

422. « Son la primera generación de escritores peruanos de la intemperie, que ejerce la trashumancia de la época, su temperatura emotiva y su gozo de hibridez fecunda », Julio Ortega, « Hacia el XXI : las nuevas lecturas del Perú » en *Primer encuentro internacional de peruanistas. Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*, Universidad de Lima, 1998, Perú, p. 468.

Bibliographie

AUBES, Françoise, « points de vues et perspectives : le paysage liménien dans la narrativa péruvienne (1948-1998) », *América*, cahier du CRICCAL « paysage I », n° 26, 2001.

BAYLY, Jaime, *No se lo digas a nadie* [1994], Barcelona, Editorial Seix Barral, colección Booket, 2003.

BENAVIDES, Jorge Eduardo, *El año que rompí contigo*, Madrid, Alfaguara, 2003.

BONELLO, Yves-Henri, *La ville*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3047, 1996.

CERDAN, Gianmarco Farfán, Entrevista de Eduardo Tokeshi, *Entrevistas desde Lima*, 11/12/2012 : http://entrevistasdesdelima.blogspot.fr/2012_12_01_archive.html

DELGADO, Washington, « Estamos en los umbrales de otra República Aristocrática », entrevistado por Marcos Matos, Abelardo Sánchez León et Juan Larco, in *Quehacer*, n° 90, Agosto de 1994, Lima, Perú.

ERIBON, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999.

GONZALES, María Isabel, « Nuestra historia en una bandera », periódico *La República*, 25/07/2010 : <http://www.larepublica.pe/25-07-2010/nuestra-historia-en-una-bandera>

GROMPONE, Romeo, *Las nuevas reglas del juego. Transformaciones sociales, culturales y políticas en Lima*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1999.

JACOME, Selenco Vega, « Cuál narrativa de los noventa ? », desco.org, Revista *Quehacer*, n° 122 / Ene. – Feb. 2000.

KRISTAL, Efraín, « La violencia política en la narrativa peruana : 1848-1998 », p.337-343, dans BELAY Raynald, BRACAMONTE Jorge , DEGREGORI Carlos Iván (et al.), *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea*, Travaux de l'IFEA, Institut français d'études andines, Embajada de Francia en el Perú, 2004 : <http://books.openedition.org/ifea/888?lang=fr>

MALCA, Oscar, *Al final de la calle* [1993], Lima, Ediciones El Santo Oficio, 4ta edición, marzo de 1997, Quatrième de couverture : propos d'Alonso Cueto dans le journal *Expreso*.

MANTILLA, José Ruiz, « Benavides recrea en su segunda novela los años ochenta en Lima », *El país*, 4/01/2003,

http://elpais.com/diario/2003/01/24/cultura/1043362805_850215.html

ORTEGA, Julio, *Voces de acceso a la ciudad post-moderna in Socialismo y participación*, n° 71, Lima, Perú, 1995.

ORTEGA, Julio, « Hacia el XXI: las nuevas lecturas del Perú » in *Primer encuentro internacional de peruanistas. Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*, Universidad de Lima, Perú, 1998.

PIKE, Burton, *The image of the city in modern literature*, Princeton University Press, New Jersey, United States, 1981, p. 6.

SANTISTEBAN, Rocío Silva, «En el caos, no hay error. El fin de la historia y la historia en las novelas de cuatro jóvenes hispanoamericanos», *Historia, Memoria, Ficción*, Lima: SIDEA/ Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, 1996.

Pour citer cet article : Nelly André, « La crise péruvienne en représentation », *Revue Ad hoc*, n° 3, « La crise », publié le 26/11/2014 [en ligne], URL : <<http://www.cellam.fr/?p=5046&g=22>>

Entretien avec Antonio Gamoneda

APPROCHE BIOGRAPHIQUE⁴²³

Antonio Gamoneda est un poète espagnol dont l'œuvre occupe une des places les plus importantes dans la poésie espagnole actuelle. Il naît à Oviedo en 1931. À l'âge d'un an, il perd son père. Trois années plus tard, en 1934, sa mère décide d'installer la famille à León, où Gamoneda connaît une existence faite de privations et de pauvreté, marquée par la guerre civile espagnole. En plein conflit, l'unique livre dont il dispose, et qui lui servira pour apprendre à lire, est un livre de poésie dont l'auteur n'est autre que son propre père. Cette expérience fut décisive pour lui dans sa façon de percevoir le monde : la charge symbolique du langage littéraire, et notamment poétique, produisait dans l'esprit de l'enfant un effet mystérieux qui n'existait pas dans les livres de l'école primaire.

Antonio Gamoneda vit et écrit en marge des rivalités des groupes influents sans jamais adhérer à un *credo* esthétique générationnel. Son œuvre est longtemps passée inaperçue sous le franquisme. C'est pourquoi les historiens hésitent à le citer parmi les poètes de la génération de 1950, groupe poétique très important en Espagne, auquel Gamoneda pourrait appartenir d'un point de vue chronologique.

Malgré cette solitude, Gamoneda jouit aujourd'hui d'une reconnaissance tardive ; reconnaissance affirmée une première fois en 1985 avec le prix Castille-León des lettres, puis en 1988 avec le prix national de poésie, et surtout en 2006 avec le prix Cervantès, véritable couronnement de Gamoneda.

Cet entretien traduit en français (suivi de la version originale espagnole) a été réalisé chez le poète à León, en Espagne, le 27 août 2013. Il s'agit d'un choix d'extraits inédits d'une conversation de plus de trois heures. Gamoneda nous y parle de son expérience intellectuelle, son dialogue permanent, conscient ou inconscient, avec les influences

423. La petite biographie ici reconstituée est librement inspirée de l'ouvrage de Claude Le Bigot, *Libro del frío de Gamoneda, une poétique de la discontinuité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009. Il s'agit de l'une des études françaises les plus importantes portant sur l'œuvre du poète.