

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 58 (2011)

Heft: 1: Fascicule français. La littérature face à l'hégémonie de l'économie

Artikel: Quatre poètes latino-américains face à la domination de l'économie dans la modernité

Autor: Fernández Cozman, Camilo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-271903>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Quatre poètes latino-américains face à la domination de l'économie dans la modernité¹

Le but de cette contribution est d'analyser par quels procédés quatre poètes latino-américains, César Vallejo, Pablo Neruda, Nicanor Parra et Antonio Cisneros, ont fait la critique de la domination de l'économie dans la modernité. Il ne fait aucun doute que la rationalité instrumentale s'est imposée dans la modernité européenne². Certes, le projet de la modernité a promis la division des pouvoirs, le développement d'un « penser critique » (basé sur la science), la libération du joug des dogmes médiévaux et la construction d'un individu pleinement libre, mais cette proposition ne s'est pas réalisée et le sujet est resté prisonnier de la loi de marché qui se basait (et se fonde encore aujourd'hui) sur l'offre et la demande qui, en tant que lignes directrices, limitent la capacité critique du sujet. Finalement, l'homme est prisonnier de mécanismes bureaucratiques qui sont ancrés dans un facteur central économique, mais qui ne lui ont pas permis d'épanouir sa créativité. Faute d'une vision globale et de la notion de développement durable qui protégerait le destin de la planète, le réductionnisme économique a entraîné l'appauvrissement de l'espace humain, et par là même, la crise de valeurs comme la solidarité et le respect de l'autre. Sommes-nous confrontés à une barbarie technologique ? L'*homo ludens* est-il finalement réduit à l'*homo faber* ? Nous voilà ici confrontés à un nombre incalculable de questions.

À cela, il faut ajouter une caractéristique essentielle du continent latino-américain : l'héritage colonial. Les pays latino-américains s'étaient libérés du joug de l'Espagne et du Portugal, mais n'avaient pas encore créé de perspective esthétique propre et distincte de l'esthétique européenne. C'est avec le modernisme brésilien et l'avant-gardisme hispano-américain que la littérature latino-américaine acquiert son indépendance et nourrit un autre projet : une modernité périphérique distincte de la modernité dominante qui prévalait dans des pays comme la France et l'Italie.

La poésie latino-américaine a dû parcourir une longue route pour se libérer de la domination coloniale. Elle a voulu son indépendance stylistique

¹ Traduction de l'article de Claudio Montero et de Marie-Claude Verney.

² Max Horkheimer, *Crítica de la razón instrumental*, Buenos Aires, Ediciones Sur, 1973.

pour exprimer son émancipation de la métropole, et a constamment recherché originalité et autonomie. Le « Manifeste anthropophage » d'Oswald de Andrade³ a signifié, dans le modernisme brésilien, la remise en question de la notion du « bon sauvage » pour expliquer que le latino-américain est un sujet dont la créativité se nourrit à des sources diverses dans le but de créer une nouvelle culture hybride, hétérogène et puissamment suggestive. L'avant-gardisme hispano-américain a remis en question la pertinence des apports venant du futurisme et du surréalisme européens. Par exemple, le poète chilien Vicente Huidobro⁴ a sévèrement critiqué la conception surréaliste de l'écriture automatique et a proposé un art dans lequel l'essentiel serait une « supra conscience », c'est-à-dire un contrôle rationnel des différents recours stylistiques ; de même, s'appuyant sur les travaux du Nicaraguayen Ruben Darío, il a fait remarquer que le futurisme italien ne signifiait aucune proposition originale, car l'éloge de la force et de la rapidité se trouvait déjà dans la littérature classique, par exemple dans l'œuvre de Pindare.

Certes, les relations entre centre et périphérie étaient très complexes en Amérique Latine. Fernando Pessoa n'est pas Manuel Bandeira ; Guillaume Apollinaire n'est pas Vicente Huidobro ; Stéphane Mallarmé n'est pas César Vallejo. Il est important de distinguer entre le modernisme brésilien (équivalant dans une grande mesure à l'avant-gardisme hispano-américain) et le modernisme hispano-américain, courant représenté par Ruben Darío, apparu au XIX^e siècle et qui comporte l'assimilation des apports du mouvement parnassien et du symbolisme français. Autrement dit, il existe une caractéristique du modernisme brésilien, courant représenté par Oswald de Andrade, et de l'avant-gardisme hispano-américain qu'on ne peut pleinement comprendre avec l'idée fausse selon laquelle la littérature latino-américaine serait le simple reflet de la littérature européenne ; par conséquent, les deux courants littéraires en Amérique Latine se caractérisent par des traits spécifiques que nous devons étudier avec minutie et esprit critique.

Les auteurs dont je parle, ont remis en question la prédominance de l'économique dans la modernité pour tenir un discours qui met en valeur le respect de l'autre et la construction d'un sujet pauvre créateur d'une culture alternative et d'une modernité périphérique, distincte de la modernité européenne imposée par les groupes dominants.

³ Cf. Jorge Schwartz (éd.), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.

⁴ *Ibid.*

La poésie de César Vallejo et la construction du sujet pauvre

César Vallejo (1892-1938), poète né dans le nord de la Cordillère des Andes péruvienne, a publié, en 1918, *Los heraldos negros*, texte très influencé par le modernisme hispano-américain et en particulier, par l'Uruguayen Julio Herrera y Reissig et par le Nicaraguayen Ruben Darío ; cependant, *Trilce*, second recueil de poèmes de Vallejo, publié en 1922, constitue une révolution avant-gardiste dans le domaine de la langue espagnole ; Roberto Paoli, par exemple, estime qu'il s'agit du livre de poésie « más original y fecundo de la vanguardia posbélica »⁵. Par la suite, Vallejo écrit *España, aparta de mí este cáliz* (1939) où il aborde le thème de la guerre civile espagnole et *Poemas humanos* (1939), livre de contenu hautement politique où se manifeste la solidarité envers le sujet pauvre et la construction d'un projet social où prédomine le respect de l'autre sur la base d'un socialisme au visage humain, éloigné de la tyrannie de la rationalité instrumentale.

L'isotopie de l'économique se manifeste dans *Los heraldos negros*, surtout dans « La cena miserable », où le locuteur affirme : « Hasta cuando estaremos esperando lo que/ no se nos debe.... // [...] Y cuándo nos veremos con los demás, al borde/ de una mañana eterna, desayunados todos ! »⁶ ; ainsi, le texte qui construit le sujet pauvre dans un contexte marqué par la carence et sur la base de réminiscences bibliques, fonde la foi sur l'utopie de la fraternité (ce projet social différé pendant des siècles). « La cena miserable » est une illustre anticipation de la théologie de la libération, car il recrée le thème de l'ultime cène de Jésus, mais en lui assignant un ton de protestation contre le système social dominant, basé sur l'injustice et l'appauvrissement des relations intersubjectives. Vallejo construit une critique radicale de la prédominance de l'économique en faisant remarquer qu'il existe une distribution inégale de la richesse, ce qu'il souligne par l'emploi stylistique de la métonymie et de la synecdoque particularisante : il représente la faim de l'enfant (cause) à partir de sa colère ou de sa tristesse particulière (effet) ; il personnifie le corps à partir d'une partie de celui-ci (la cheville) : « Y en qué recodo estiraremos/ nuestra pobre rodilla para siempre ! »⁷.

⁵ Roberto Paoli, *Mapas anatómicos de César Vallejo*, Florence, D'Anna, 1981, p. 9. – « le plus original et le plus fécond de l'avant-gardisme de l'après-guerre » (toutes les traductions sont de Marie-Claude Verney).

⁶ « Jusqu'à quand allons-nous attendre ce qu' / on ne nous doit pas... // [...] Et quand rencontrerons-nous les autres, au bord / d'un matin éternel, tous après le petit-déjeuner ! »

⁷ « Et dans quel coin allons-nous étirer / notre pauvre cheville pour toujours ! »

À la différence de *Los heraldos negros* (premier livre de Vallejo), *Poemas humanos* reflète l'influence du marxisme ; néanmoins, le poète péruvien ne tombe pas dans une poésie pamphlétaire et ne réduit pas non plus la complexité symbolique de son univers poétique. Paoli a signalé que :

Más en general, y en conexión con el fundamento de las necesidades materiales, puede individualizarse en *Poemas humanos* una isotopía económica que es uno de los aspectos distintivos e inusuales del poemario : [comprar] [contratar] [crédito] [cuenta] [despilfarro] [deuda] [gratuito] [oro] [plata] [precio] [robar] [ventaja] etc.⁸

Dans « La rueda del hambriento », texte des *Poemas humanos*, Vallejo aborde le thème de la pauvreté : « Ya no más he de ser lo que siempre he de ser/ [...] pero dadme/ en español/ algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarse,/ y después me iré... »⁹ ; la société où prédomine l'économique inclut une discrimination linguistique et culturelle, c'est pourquoi le locuteur exige qu'on lui donne à manger, mais en espagnol et pas en français ou en anglais. Actuellement, prédomine le discours de la mondialisation, qui recherche dans les différents aspects de la vie sociale et économique, l'homogénéisation en toutes choses sur terre et l'élimination progressive de la richesse de la diversité culturelle. Le poème de Vallejo constitue, sans nul doute, une critique de la mondialisation, et en plus, une apologie de la culture du pauvre qui s'exprime en espagnol avec toutes les particularités culturelles que le processus en question implique.

« Traspíe entre dos estrellas », autre texte des *Poemas humanos* illustre très bien cet aspect. Vallejo y développe le thème de la carence économique et construit le sujet pauvre sur l'emploi de deux champs figuratifs¹⁰ : l'antithèse et la répétition. Dans le premier champ figuratif, se trouvent des figures rhétoriques telles que l'oxymoron, le paradoxe et l'inversion (par exemple, l'hyperbate) ; dans le second champ, sont incluses

⁸ Roberto Paoli, *op. cit.*, p. 121. – « Plus généralement et en relation avec la primauté des besoins matériels, peut apparaître dans *Poèmes Humains*, une isotopie économique qui est l'un des aspects distinctifs et inhabituels du recueil de poèmes : [acheter] [embaucher] [crédit] [compte] [gaspillage] [dette] gratuit [or] [argent] [prix] [voler] [avantage] etc. »

⁹ « Je ne serai plus jamais ce que je dois être/ [...] mais pour finir, donnez-moi/ en espagnol/ quelque chose, à boire, à manger, laissez-moi vivre, me reposer, et puis après je partirai ».

¹⁰ Cf. Stefano Arduini, *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000. Il faut remarquer que le champ figuratif (la structure profonde) n'est pas une figure rhétorique (la structure de surface). Selon la rhétorique générale textuelle de Stefano Arduini, le champ figuratif est un champ cognitif que permet de situer un ensemble de figures rhétoriques à l'intérieur de chaque domaine conceptuel. Il y a six champs figuratifs : la métaphore, la métonymie, la synecdoque, la répétition, l'antithèse et l'ellipse. Il est ainsi possible de concevoir, par exemple, une pensée métaphorique, antithétique ou métonymique.

des figures comme le polysyndète, l'anaphore et le chiasme. Le poète péruvien affirme :

¡Amado sea
el que tiene hambre o sed, pero no tiene
hambre con qué saciar toda su sed
ni sed con qué saciar todas sus hambres!

¡Amado sea el que trabaja al día, al mes, a la hora,
el que suda de pena o de vergüenza,
aquel que va, por orden de sus manos, al cinema,
el que paga con lo que falta,
el que duerme de espaldas,
el que ya no recuerda su niñez ; amado sea
el calvo sin sombrero,
el justo sin espinas,
el que lleva reloj y ha visto a Dios,
el que tiene un honor y no fallece!¹¹

Il existe un chiasme baroque (si cher au conceptisme de Francisco de Quevedo) qui permet à Vallejo de décrire une société de la carence où, paradoxalement, la faim sert à étancher la soif et la soif à rassasier la faim. Donc, les fonctions physiologiques comme boire ou manger sont perçues dans un contexte de pauvreté extrême comme des obstacles au développement. La solidarité avec le sujet pauvre est essentielle dans ce poème : sur un ton élogieux, le locuteur exprime son soutien à un individu qui lutte dans la vie quotidienne, bien qu'il soit submergé par la pénurie : « Esto es el colmo de la desgracia a la que alude Vallejo con una hipérbole poética : Es decir, cuando uno tiene hambre y sed, porque el

¹¹ « Aimé soit
celui qui a faim ou soif, mais qui n'a pas
suffisamment faim pour étancher toute sa soif
ni suffisamment soif pour rassasier toute sa faim !
Aimé soit celui qui travaille à la journée, au mois, à l'heure,
celui qui sue de chagrin ou de honte,
celui qui va, sur ordre de ses mains, au cinéma,
Celui qui paie avec de l'argent qu'il n'a pas,
Celui qui dort le dos tourné,
Celui qui ne se rappelle plus son enfance ; aimé soit
Le chauve sans chapeau,
Le juste sans épines,
Celui qui porte une montre et qui a vu Dieu,
Celui qui est honoré et ne meurt pas ! »

hambre no sacia la sed ni la sed sacia el hambre, a despecho de toda regla compensatoria »¹².

Grâce à l'utilisation de l'anaphore, le poète réalise une critique de la rationalité instrumentale qui domine la modernité et standardise la force de travail en lui enlevant son aspect créatif et sa richesse intersubjective (la possibilité de dialoguer avec les autres, par exemple). La société moderne, centrée sur le culte de l'utilitaire, tombe dans une contradiction ouverte : elle exige de l'individu qu'il paie avec ce qui lui manque. C'est pourquoi, selon Vallejo, le sujet est incité à payer ses dettes avec l'argent qu'il n'a pas encore. Un tel paradoxe présuppose la déshumanisation des relations interpersonnelles : l'être humain est réduit à un animal qui paie aveuglément sans avoir conscience de ses propres limites économiques.

Dans « Un hombre pasa con un pan al hombro », autre texte des *Poemas humanos*, il est dit :

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente
¿Hablar, después, de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance
¿Con qué cara llorar en el teatro?¹³

Ce poème, composé de distiques marque une opposition drastique entre la réalité crue et les attitudes ou les concepts créés comme de simples artifices, par exemple, les sanglots cathartiques du spectateur face à une œuvre théâtrale ou l'idée de quatrième dimension. L'isotopie de l'économique se manifeste par l'utilisation de lexèmes comme « commerçant », « voler », « client », « banquier » et « chiffre d'affaires ». Le commerçant et le banquier révèlent une déshumanisation évidente : la relation entre le client et le vendeur est marquée par le mensonge. Falsifier le chiffre d'affaires et voler un client constituent, assurément, un résumé des injustices.

En bref, nous pouvons affirmer que Vallejo :

¹² Roberto Paoli, *op. cit.*, p. 77. – « C'est le summum de la disgrâce auquel Vallejo fait allusion dans une hyperbole poétique : ceci explique pourquoi, quand un homme a faim et soif, la faim n'étanche pas la soif et la soif ne rassasie pas la faim, en dépit de toute règle compensatoire ».

¹³ « Un commerçant vole un gramme de poids à un client
Peut-on parler ensuite de quatrième dimension ?

Un banquier falsifie son chiffre d'affaires
Quelle tête va-t-on faire au théâtre ? »

a) est une critique de la rationalité instrumentale qui réduit la relation entre le sujet et l'objet à un simple lien utilitaire appauvrissant ;

b) construit un sujet pauvre (en utilisant les champs figuratifs de la répétition et de l'antithèse) et une culture de la carence afin de revendiquer l'utopie de la fraternité entre les hommes tout en respectant la particularité linguistique et culturelle de chaque être humain, et

c) emploie l'isotopie de l'économique tout en proposant l'humanisation des relations régies par l'offre et la demande, pour faire prendre conscience au lecteur d'une réalité criante où dominant l'inégalité sociale et l'injustice.

L'œuvre de Pablo Neruda, la modernité et la vision critique de la conquête de l'Amérique

À la différence de César Vallejo, Pablo Neruda (1904-1973), poète qui a vu le jour dans le sud du Chili, a produit une œuvre poétique très prolifique. On divise habituellement l'œuvre lyrique de Neruda en quatre périodes¹⁴ : l'étape de l'initiation, qui va des premiers poèmes jusqu'aux livres comme *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) et *Tentativa del hombre infinito* (1926), où l'on observe un néoromantisme, l'influence du lyrisme moderniste et l'ouverture sur l'avant-gardisme, surtout le surréalisme français ; la deuxième période¹⁵, celle de la poésie de la résidence, constitue le chef-d'œuvre lyrique du poète chilien et comprend *Residencia en la tierra* (1933), celle qu'on désigne par deuxième résidence et les deux premières parties de la *Tercera residencia* (1947) ; la troisième étape est celle de la plénitude épique et inclut des livres comme *España en el corazón* (1937), *Canto general* (1950) et les deux dernières parties de la *Tercera residencia* : la poésie de Neruda devient un art militant qui vise à la transformation sociale et privilégie la lecture de l'histoire latino-américaine ; la quatrième période, celle du poète professionnel, est constituée par tous les poèmes, depuis *Los versos del capitán* (1952) jusqu'aux œuvres publiées à titre posthume : on trouve un retour à la simplicité formelle dans *Odas elementales* (1954) et le développement du thème amoureux dans *Cien sonetos de amor* (1959), entre autres recueils de poèmes.

¹⁴ Guillermo Araya, « El *Canto general* de Neruda, poema épico-lírico », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N^{os} 7-8, Lima, Latinoamericana Editores, 1978, pp. 119-152.

¹⁵ *Ibid.*

Dans « Ritual de mis piernas », poème de *Residencia en la tierra*, on trouve une critique acerbe de la société de consommation qui rend un culte aux paroles désignant les vêtements et interdit l'usage du vocabulaire relatif au corps :

Las gentes cruzan el mundo en la actualidad
sin apenas recordar que poseen un cuerpo y en él la vida,
y hay miedo, hay miedo en el mundo de las palabras que designan
el cuerpo,
y se habla favorablemente de la ropa,
de pantalones es posible hablar, de trajes,
y de ropa interior de mujer (de medias y ligas de "señora"),
como si por las calles fueran las prendas y los trajes vacíos por completo
y un oscuro y obsceno guardarropas ocupara el mundo¹⁶.

Ainsi, les groupes de pouvoir défendent les valeurs qui fondent la société de consommation, car ils souhaitent que l'individu ne parle que de vêtements, et propagent donc l'idée qu'il vaut mieux ne pas parler de son corps qui est considéré comme un objet tabou : « Si los individuos mitifican la ropa, entonces estarán atrapados por la dinámica consumista porque en ella se fomenta la compra y venta de prendas de vestir »¹⁷. Comme l'affirme bien Jean Baudrillard, « [s]imultáneamente, la mercancía y es culturalizada ella aussi, car transformée en substance ludique et distinctive, en accessoire de luxe, en élément parmi d'autres de la *panoplie* générale des biens de consommation »¹⁸. Il existe sans aucun doute une rationalité bureaucratique qui pousse à une consommation visant à contrôler les actes des sujets et à exercer pleinement le discours du pouvoir.

Dans « Walking around », autre texte de *Residencia en la tierra*, on trouve une critique de la bureaucratisation de la connaissance dans la

¹⁶ « Les gens croisent actuellement le monde
sans presque se rappeler qu'ils possèdent un corps doué de vie
et on a peur, une grande peur des mots désignant le corps règne sur le monde,
et on dit du bien des vêtements,
on peut parler de pantalons, de costumes,
et de sous-vêtements féminins (de bas et de jarretelles de « dame »),
comme si les vêtements se promenaient totalement vides dans les rues
et qu'un obscur et obscène vestiaire occupait le monde. »

¹⁷ Camilo Fernández Cozman, *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, p. 41. – « Si les individus mythifient les vêtements, alors ils seront piégés par la dynamique de la consommation parce que c'est dans son cadre qu'on incite à l'achat et à la vente de vêtements ».

¹⁸ Jean Baudrillard, *La Société de Consommation*, Paris, Gallimard, 1986, p. 21.

société moderne où prédominent uniquement les valeurs économiques. Le poète chilien affirme sans ambages : « sólo quiero no ver establecimientos ni jardines, / ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores »¹⁹. Dans « Desespiciente », autre poème de *Residencia en la tierra*, il est dit : « Rodad conmigo a las oficinas, al incierto / olor de ministerios, y tumbas, y estampillas »²⁰. Neruda remet radicalement en question la rationalité instrumentale qui s'empare des établissements et des bureaux à travers la bureaucratie : les chefs possèdent une couleur pâle ; les calendriers sont considérés comme des tunnels ; les demandes judiciaires dégagent une odeur nauséabonde ; la nature est recouverte de papiers qui sont tombés et on trouve des « sistemas envueltos en amarillas hojas »²¹.

Dans *Canto general*, Neruda raconte l'histoire du continent latino-américain et construit une poésie interculturelle à la recherche du dialogue avec l'univers mythique des cultures préhispaniques. Cette poésie interculturelle fonctionne sur quatre niveaux : la langue, la structure littéraire, les structures figuratives symboliques et la cosmovision, c'est-à-dire, l'idéologie qui porte le poème interculturel²². Neruda emploie l'oralité et casse l'axe de l'écriture (niveau de la langue), conçoit un poème épique moderne (plan de la structure littéraire), emploie le symbolisme de la pierre (niveau des structures figuratives symboliques) et montre la fragmentation d'un sujet migrant (niveau de la cosmovision) dont la mémoire est divisée entre un présent (marqué par l'invasion européenne) et un passé (qui est associé à l'univers mythique des cultures natives).

En quoi y a-t-il dans *Canto general* une critique de la rationalité instrumentale ? Neruda considère que l'arrivée des conquérants a impliqué pour les Indiens l'imposition d'une nouvelle conception du monde qu'on peut résumer par la métaphore suivante : *Vivir es buscar oro en las Indias*²³, car les concepts sont, comme l'a démontré la linguistique cognitive, de nature métaphorique. Selon George Lakoff et Mark Johnson, la pensée de l'être humain est en effet métaphorique²⁴. Par exemple, nous pouvons vivre sous le principe métaphorique que le temps, c'est de l'argent.

Avant l'arrivée des conquérants européens, prévalait en Amérique une cosmogonie végétale, où le langage de la semence, de la pierre et de l'eau,

¹⁹ « je ne veux voir ni établissements ni jardins, / ni marchandises, ni lunettes, ni ascenseurs ».

²⁰ « Venez avec moi dans les bureaux, au hasard / odeur de ministères, et de tombes, et de timbres ».

²¹ « systèmes enveloppés de feuilles jaunes ».

²² Cf. Camilo Fernández Cozman, *El cántaro y la ola. Una aproximación a la poética de Octavio Paz*, Lima, Asamblea Nacional de Rectores, 2004.

²³ Selon le proverbe espagnol « Vivre, c'est chercher l'or des Indes ».

²⁴ George Lakoff et Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, Barcelona, Cátedra, 1990.

établissait une harmonie entre l'être humain et la nature ; cependant, Neruda n'idéalise pas le monde préhispanique : dans les « *Alturas de Machu Picchu* », deuxième partie du *Canto general*, il demande à Machu Picchu : « Devuélveme el esclavo que enterraste ! »²⁵, ce qui signifie qu'à l'époque des Incas la stratification sociale et l'injustice existaient aussi. Avec l'arrivée de Christophe Colomb, apparaît la rationalité instrumentale qui se traduit par l'exercice de la violence et l'imposition de la langue espagnole, de la religion catholique et de la culture occidentale. Le conquérant du Chili, Pedro de Alvarado, selon Neruda, « cayó sobre las chozas, arrasó/ el patrimonio del orfebre/, raptó la rosa nupcial de las tribus »²⁶. Hernán Cortés pour sa part, « quiere la cámara de oro,/ quiere otro paso, y todo cae/ en las arcas de los voraces »²⁷.

À partir de 1810, l'émancipation n'a pas impliqué la naissance d'un nouveau genre de rationalité. On est passé de la domination de l'Espagne à celle de l'Angleterre, sur le plan économique. La pensée instrumentale a continué à dominer et de ce point de vue, les libérateurs ne se sont pas interrogés sur la diversité linguistique et culturelle des peuples latino-américains. L'espagnol s'est imposé comme langue officielle et les langues natives se sont trouvées marginalisées, ce qui a provoqué un phénomène de diglossie²⁸, c'est-à-dire, une situation linguistique dans laquelle une langue (par exemple l'espagnol) se trouve en situation d'hégémonie, alors que les langues natives (comme le quechua ou le maya) finissent par être subordonnées à l'espagnol imposé par le conquérant.

Les idées que nous venons d'exposer permettent de déduire que Neruda :

a) remet profondément en question la bureaucratisation de la connaissance dans une société où l'on privilégie la circulation impersonnelle des marchandises comme signe de la domination de la rationalité instrumentale dans le monde moderne ;

b) souligne que le corps du sujet finit par être prisonnier de la loi de l'offre et de la demande qui interdit l'utilisation de certains mots de vocabulaire relatifs aux parties du corps et que, tout au contraire, cette optique consommatrice privilégie les mots se rapportant à la commercialisation des

²⁵ « Rends-moi l'esclave que tu as enseveli ! »

²⁶ « est tombé sur les cabanes, a détruit/ le patrimoine de l'orfèvre/ a enlevé la rose nuptiale des tribus ».

²⁷ « veut la chambre d'or,/ veut un autre pas, et tout tombe/ dans les caisses des voraces ».

²⁸ William Hurtado de Mendoza, *Pragmática de la lengua y la cultura quechua*, Lima, Universidad Agraria La Molina, 2000.

vêtements, en accord avec la vision de la société de consommation qui convertit les objets en simples marchandises ;

c) fait une recherche historique sur la façon dont est apparu le « penser utilitaire » quand les conquérants européens sont arrivés aux Indes, et sur la manière dont, à partir de 1810, les libérateurs qui n'ont pas conçu d'autre rationalité, ont pratiqué une discrimination culturelle et linguistique envers l'indigène, car la diglossie a continué après l'émancipation du joug de la métropole européenne : l'espagnol a continué à être la langue dominante au détriment des langues natives, et

d) construit un sujet pauvre, représenté par un indigène spolié par le conquérant européen qui a imposé sa langue et la religion catholique par l'emploi systématique de la technologie du pouvoir.

Nicanor Parra et la vision irrévérencieuse du monde moderne

La proposition du poète chilien Nicanor Parra (San Fabián de Alico, 1914) est différente de celle de Neruda et se déroule en trois périodes. La première est celle des débuts et on la trouve dans son premier livre : *Cancionero sin nombre* (1937), qui a obtenu le Prix Municipal de Poésie et dont les poèmes reflètent l'influence de Federico García Lorca. La seconde période traduit la domination de l'esthétique de l'antipoème qui apparaît à partir de *Poemas y antipoemas* (1954) jusqu'à *Obra gruesa* (1969) et où prédomine un discours qui démystifie les institutions de la culture officielle grâce à l'utilisation d'un vers familier et direct qui refuse l'emploi de la métaphore symboliste. La troisième étape est celle de la maturité et s'étend de *Artefactos* (1972) jusqu'aux tout derniers textes de Parra ; dans ce cas, on recherche un style épigrammatique mettant en relief, surtout dans les « éco-poèmes »²⁹, une critique de la façon dont la rationalité instrumentale détruit l'environnement sur la planète.

Dans « Autorretrato », texte de *Poemas y antipoemas*, le locuteur affirme sans détour :

Considerad, muchachos,
Este gabán de fraile mendicante :
Soy profesor en un liceo obscuro,
He perdido la voz haciendo clases.

²⁹ « Éco-poème » est un type de poème où le poète dénonce, à travers la figure rhétorique de l'ironie, la destruction de l'écologie de la planète.

(Después de todo o nada
Hago cuarenta horas semanales).
¿Qué les dice mi cara abofeteada?
¡Verdad que inspira lástima mirarme!
Y qué les sugieren estos zapatos de cura
Que envejecieron sin arte ni parte.

En materia de ojos, a tres metros
No reconozco ni a mi propia madre³⁰.

Le professeur occupe la place du sujet pauvre qui est obligé de travailler pour assurer sa subsistance. On dirait un mendiant qui a beaucoup marché et qui ne peut même pas reconnaître ses origines : sa mère est devenue un être inconnu de lui. Le maître s'est transformé en ouvrier d'une usine de production en série : le côté créatif de l'enseignement a disparu et, tout au contraire, le « penser utilitaire » recommence à dominer. Il pratique l'enseignement parce qu'il est important de vendre la force de travail pour survivre dans le monde moderne.

Parra utilise un langage poétique familier et un ton ouvertement irrévérencieux et ironique qui permet au locuteur personnage de faire une réflexion personnelle et de s'adresser à l'allocutaire représenté (pluriel)³¹ en le défiant : « ¿Qué les dice mi cara abofeteada ? »³² ; les destinataires du discours seront les jeunes avec qui le locuteur cherche à dialoguer par la violence. L'effet perlocutif est clair : on essaie de faire prendre conscience aux jeunes que l'être humain ne vit que pour travailler huit heures par jour et que cela le conduit à la vieillesse et à la décrépitude. La créativité et l'épanouissement humain ont été laissés pour compte, car ce qui sera primordial dans la modernité, c'est la réduction

³⁰ « Considérez, jeunes gens,
Ce pardessus de frère mendiant :
Je suis professeur dans un obscur lycée,
j'ai perdu la voix en donnant des cours
(Bon an mal an je fais quarante heures par semaine).
Qu'est-ce que vous dit ma tête à claques ?
C'est bien vrai que je fais peine à voir !
Et que vous inspirent ces chaussures de curé
Qui ont vieilli on ne sait pourquoi.

En ce qui concerne mes yeux, à trois mètres
Je ne reconnais même pas ma propre mère ».

³¹ Camilo Fernández Cozman, *La soledad de la página en blanco*, Lima, Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005, pp. 102-103.

³² « Qu'est-ce que vous dit ma tête à claques ? »

du rationnel à l'utile qui aura comme conséquence un très net processus d'appauvrissement des relations personnelles. Dans « Los vicios del mundo moderno »,

Los delincuentes modernos
Están autorizados para concurrir diariamente
a parques y jardines.
Provistos de poderosos anteojos y de relojes de bolsillo
Entran a saco en los kioscos favorecidos por la muerte
E instalan sus laboratorios entre los rosales en flor.
Desde allí controlan a fotógrafos y mendigos que deambulan por los alrededores
Procurando levantar un pequeño templo a la miseria
Y si se presenta la oportunidad llegan a poseer a un lustrabotas
melancólico³³.

Le poète souligne que dans la modernité, les délinquants ont l'appui de la culture officielle et des groupes sociaux dominants. Ils contrôlent les actes de tous les sujets, exercent le discours du pouvoir et ont la possibilité d'installer tranquillement « sus laboratorios entre los rosales del flor »³⁴ tout en dégradant l'environnement de la planète ; de plus, ils contrôlent le temps des individus et observent soigneusement les agissements des mendiants et des photographes. Ces délinquants possèdent le privilège évident de surveiller et également de punir : ils peuvent « poseer a un lustrabotas melancólico »³⁵. Ainsi, comme l'affirme Foucault :

Le corps humain entre dans une machinerie de pouvoir qui le fouille, le désarticule et le recompose. Une « anatomie politique » qui est aussi une « mécanique du pouvoir » est en train de naître [...]. La discipline fabrique ainsi des corps soumis et exercés, des corps « dociles »³⁶.

³³ « Les délinquants modernes
sont autorisés à aller tous les jours
dans les parcs et les jardins.
Armés de puissantes lunettes et de montres de poche
Ils entrent en costume dans les kiosques favorisés par la mort
Et installent leurs laboratoires parmi les rosiers en fleurs.
De là, ils contrôlent les photographes et les mendiants qui circulent aux alentours
S'efforçant de bâtir un petit temple à la misère
Et si l'occasion se présente, ils s'emparent d'un cireur de bottes mélancolique. »

³⁴ « leurs laboratoires parmi les rosiers en fleurs ».

³⁵ « s'emparer d'un cireur de bottes mélancolique ».

³⁶ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 162.

Parra réalise une critique destructrice du processus par lequel dans la modernité, la violence institutionnalisée appuie les agissements des délinquants et les laisse utiliser les parcs et les jardins pour activer leurs mécanismes de contrôle sur le corps des autres. Majoritairement, le corps des photographes, des mendiants et des cireurs de bottes se trouve contrôlé grâce à toute la panoplie technologique du pouvoir.

Cependant, le paradoxe entre ici dans sa phase critique. Parra affirme :

Los industriales modernos sufren a veces el efecto de la atmósfera
envenenada,
Junto a las máquinas de tejer suelen caer enfermos del espantoso mal
del sueño³⁷.

Comme nous pouvons l'observer, les industriels modernes, bien qu'ils aient librement utilisé les mécanismes du pouvoir, perçoivent les conséquences de leurs agissements, puisque l'atmosphère de la planète se trouve empoisonnée. Le développement économique est tel que l'industrialisation a comme conséquence une dégradation de l'environnement : l'air devient irrespirable et est associé à l'isotopie de la mort. Cette réflexion amène Parra à concevoir ses « éco-poèmes » comme une remise en question fondamentale des structures du pouvoir qui sont fondées sur la dynamique de la société moderne. Dans l'un de ses « éco-poèmes », il affirme sur un ton ironique :

Ya no pedimos pan
Techo
Ni abrigo
Nos conformamos con un poco de aire
EXCELENCIA!³⁸

En somme, nous pouvons soutenir que Parra :

a) conçoit un sujet pauvre qui, dans une société régie par la carence, travaille mécaniquement en oubliant sa créativité, et en convertissant

³⁷ « Les industriels modernes souffrent parfois de l'effet de l'atmosphère empoisonnée, À côté des machines à tricoter ils sont atteints par l'épouvantable maladie du sommeil ».

³⁸ « Nous ne demandons plus ni pain
Ni toit
Ni vêtements chauds
Nous nous contentons d'un peu d'air
FORMIDABLE ! »

l'enseignement en un travail aliénant qui déshumanise les individus qui l'exercent quotidiennement ;

b) aborde le fonctionnement du discours du pouvoir qui permet aux délinquants modernes de contrôler les actes des sujets et, quand c'est possible, de leur appliquer un châtiment, et

c) met en évidence le fait que le progrès industriel et technologique a comme résultat la dégradation de l'environnement de la planète, de telle sorte qu'il est important de réclamer un peu d'air pur dans une atmosphère où la pollution est en constante augmentation par manque de projet de développement durable. Ce phénomène implique de ne pas sacrifier la vie des générations futures au progrès technologique qui, s'il n'est pas contrôlé par des normes environnementales, pourrait nuire gravement à la vie sur la planète.

Antonio Cisneros et la vision ironique de la domination du discours économique dans la modernité

Le point de vue d'Antonio Cisneros (Lima, 1942) ressemble à celui de Neruda, bien qu'il présente des nuances franchement différentes. Tous deux s'immergent dans l'analyse de l'histoire latino-américaine. Le poète chilien fait un parcours historique allant de l'époque préhispanique jusqu'au XX^e siècle. En revanche, Cisneros se consacre à l'histoire du Pérou, depuis les cultures précolombiennes jusqu'au monde contemporain.

Voyons quelles sont les étapes de la poésie de Cisneros. Vient d'abord la période d'apprentissage qui inclut les deux premiers poèmes : *Destierro* (1961) et *David* (1962) où l'on observe l'influence de Rafael Alberti et le fonctionnement d'un imaginaire biblique. La seconde période, caractérisée par un jugement critique sur l'histoire du Pérou et la démystification des thèmes de la culture occidentale, va de *Comentarios reales* (1964) jusqu'à *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981), et est caractérisée par l'emploi de l'ironie comme figure de rhétorique dans la critique des icônes imposées par la culture officielle. La troisième étape, celle de la maturité, va de *Monólogo de la casta Susana y otros poemas* (1986) jusqu'à *Diario de un diabético hospitalizado* (2010) ; dans ce dernier cas, le ton est moins iconoclaste et le monologue introspectif est employé pour établir des relations intertextuelles complexes avec des événements et des personnages de la culture occidentale.

Dans *Comentarios reales* – dont le titre évoque la célèbre chronique de l’Inca Garcilaso de la Vega – le poète pense que l’histoire officielle, imposée et transmise par les textes scolaires, cache ou maquille la violence utilisée par les groupes dominants pour s’imposer aux cultures de résistance dans le but de s’emparer des richesses du bien mal nommé Nouveau Monde.

Dans la seconde partie du poème (« Hommes, évêques, soldats »), est démystifiée l’image du conquérant qui, selon l’histoire officielle, a apporté la religion catholique, la langue espagnole, le progrès et la culture occidentale à notre continent. Dans « Consejo para un viajero », on trouve une tentative de démystification de l’image du Vice-roi Toledo (représentant du monarque aux Indes et organisateur du Vice-royaume du Pérou selon l’histoire officielle) : il est qualifié de « Señor de Muerte », « pues alacranes/ cantan bajo tu lengua »³⁹. On souligne que le personnage en question pourrait avoir la lèpre ou une autre maladie, car le locuteur personnage s’adresse à lui en lui faisant remarquer que « no beses mujer o hijos »⁴⁰. On suggère la possibilité que Toledo pourrait contaminer sa famille avec une maladie incurable. Nous observons ici la façon dont Cisneros s’efforce d’influencer le lecteur pour que celui-ci change d’opinion sur l’histoire officielle et construise une historiographie critique pour ouvrir une polémique sur la reconstruction du passé réalisée par des historiens de tendance conservatrice.

Dans d’autres poèmes (« Del campesino viejo », par exemple), Cisneros construit un sujet pauvre qui remet en question l’agréable vie du Vice-roi, submergé par la richesse économique dans une société majoritairement affectée par la carence, la faim et le travail forcé. Pour soutenir le discours des cultures périphériques, le poète emploie une forme poétique de forte tradition populaire en langue espagnole : le romance, strophe en vers de huit syllabes qui fait allusion au chanteur de romances de l’époque médiévale espagnole.

Dans « Cuestión de tiempo », le locuteur personnage s’adresse au conquérant Diego de Almagro pour lui reprocher la mauvaise affaire commerciale qu’il a faite. Celui-ci est arrivé jusqu’à Atacama, mais là, il n’a pas trouvé l’or dont il rêvait, seulement des pierres et du sable. Cependant, il a laissé des héritiers : en 1964, il y a des vautours qui « cosechan [...] unos bosques tan altos de metales »⁴¹. Comme nous

³⁹ « Seigneur de la Mort », « car des scorpions/ chantent sous ta langue ».

⁴⁰ « tu n’embrasses ni ta femme ni tes enfants ».

⁴¹ « récoltent des tombereaux d’argent ».

pouvons le constater ici, le Vice-royaume a abandonné ses descendants pendant la période républicaine. Cisneros semble adhérer à la vision de José Carlos Mariátegui, qui pensait que « [l]a aristocracia colonial y monárquica se metamorfoseó, formalmente, en burguesía republicana. El régimen económico-social de la Colonia se adaptó externamente a las instituciones creadas por la revolución. Pero la saturó de su espíritu colonial »⁴². Le poète et l'essayiste soulignent tous deux la continuité entre la Colonie et la République, et la survivance d'un esprit colonialiste dans notre conception du passé, donnant la priorité à l'héritage espagnol et laissant tant soit peu de côté l'héritage indigène.

Nous savons que l'émancipation n'a pas apporté la revalorisation des langues vernaculaires et des cultures indigènes, mais que le Pérou est passé des mains de l'Espagne à la domination économique des capitaux britanniques qui ont imposé leurs propres règles sur le marché, permettant ainsi la circulation des capitaux et la modernisation du pays, loin du monopole du système espagnol, dirigé par la Chambre de commerce de Séville.

Dans la première partie du poème « Conquistadores muertos », le locuteur affirme :

Por el agua aparecieron
los hombres de carne azul,
que arrastraban su barba
y no dormían
para robarse el pellejo.
Negociantes de cruces
y aguardiente,
comenzaron las ciudades
con un templo⁴³.

⁴² José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1992, p. 249.
– « l'aristocratie coloniale et monarchique s'est officiellement métamorphosée en bourgeoisie républicaine. Le régime socioéconomique de la Colonie s'est adapté en apparence aux institutions créées par la révolution. Il l'a imprégnée de son esprit colonial ».

⁴³ « Dans l'eau sont apparus
les hommes à la chair bleue
qui se rasaient la barbe
et ne dormaient pas
pour tout voler jusqu'au trognon.
Marchands de croix
et d'eau de vie,
ils ont commencé les villes
par un temple ».

Nous trouvons ici une violente critique des conquérants qualifiés de « *Negociantes de cruces* »⁴⁴, ce qui signifie qu'ils percevaient la religion comme une simple activité commerciale. C'est pourquoi, ils ont fondé les villes en mettant un lieu de culte dans chacune d'elles. Nous constatons, une fois encore, la domination de la rationalité instrumentale qui commercialise les objets de culte et les transforme en outils susceptibles d'être soumis à l'exigence du discours économique dominant les valeurs morales transmises dans les évangiles. En d'autres mots, en tant que doctrine, le catholicisme est devenu un commerce pour le conquérant européen.

En résumé, nous pouvons affirmer que Cisneros :

a) démystifie la domination du discours économique qui a prévalu au Pérou depuis la Conquête, car les valeurs commerciales ont dominé les valeurs morales transmises par la Bible ;

b) construit dans le discours poétique un sujet pauvre qui, à partir de l'usage du romance comme forme poétique, remet en question de façon créative la répartition inégale de la richesse à l'époque coloniale, et

c) conteste la supériorité de la rationalité instrumentale qui transforme la croix en simple marchandise et impose la culture occidentale au-dessus des cultures natives.



Vallejo, Neruda, Parra et Cisneros manifestent une attitude critique concernant le « penser utile » imposé en Amérique Latine. Neruda et Cisneros abordent l'histoire du continent latino-américain en mettant en évidence l'apparition de la rationalité instrumentale. Vallejo et Parra conçoivent un sujet pauvre qui remet ouvertement en question la crise des valeurs morales dans la modernité où domine le discours économique qui déshumanise l'homme tout en laissant de côté sa richesse créative et sa dimension intersubjective.

Face à l'hégémonie de la modernité imposée par l'homme occidental s'ouvre la possibilité de construire une autre modernité, que nous appellerons *périphérique*, où le progrès économique et technologique implique un authentique épanouissement humain. Ainsi, il sera possible de contempler avec des yeux neufs la richesse de cette pluralité linguistique, de ce creuset des cultures en Amérique Latine.

Je voudrais finir par quelques vers du poète avant-gardiste péruvien Carlos Oquendo de Amat, à propos duquel Mario Vargas Llosa, Prix

⁴⁴ « *Marchands de croix* ».

Nobel de Littérature 2010, avait fait un discours resté célèbre lorsqu'il avait obtenu le Prix du Roman « Rómulo Gallegos » en 1967. Voulant humaniser le projet de la modernité occidentale⁴⁵, Oquendo écrivait dans *5 mètres de poèmes* (1927) : « Nos llenamos la cartera de estrellas/ y hasta hay alguno que firma un cheque de cielo »⁴⁶.

CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN
Université San Ignacio de Loyola
Université Nationale Mayor de San Marcos, Pérou
camiloruben@gmail.com

⁴⁵ Raúl Bueno, *Poesía hispanoamericana de vanguardia*, Lima, Latinoamericana Editores, 1985, p. 128.

⁴⁶ Carlos Oquendo de Amat, *5 metros de poemas*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2007, s/n.

« Nous remplissons notre sac d'étoiles/ et il y en a même un qui signe un chèque de ciel ».

