

Los geniecillos dominicales et la thématique de l'échec

FRANÇOISE AUBÈS

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA (EA ROMANES)

1. Choisir d'étudier un roman que l'on pourrait qualifier de réaliste, écrit et publié au XX^e siècle, en privilégiant une thématique qui serait celle de la défaite et de ses nombreuses déclinaisons, semble presque une tautologie, si l'on s'en tient aux théories de définition du roman moderne. Je renvoie évidemment en priorité à Georges Lukacs montrant l'abîme qui sépare l'épopée :

Dans le drame et dans l'épopée, le passé n'existe pas ou est entièrement actuel » (Lukacs, 1963 ; 195)

C'est seulement dans le roman, dont tout le contenu consiste en une quête nécessaire de l'essence et dans une impuissance à la trouver, que le temps se trouve lié à la forme » (*ibid.* ; 121)

Toute l'action du roman, n'est qu'un combat contre les puissances du temps » (*ibidem*)

Le roman est l'épopée d'un monde sans Dieu », le héros « problématique » s'engage dans un chemin mais le voyage est déjà terminé. (*ibid.* ; 84)

2. Mais l'échec bien souvent n'est pas seulement thématique ; il peut en effet se transformer en une véritable poétique de l'auteur. La seule façon de réussir alors ne serait-elle pas de mettre en scène ses échecs ?
3. C'est la question que l'on peut se poser en étudiant *Los geniecillos dominicales* (Ribeyro, 1973) de l'écrivain péruvien Julio Ramón Ribeyro dont David Barreiro donne un bel aperçu dans son article en parlant de ce journal personnel précisément réuni sous le titre de *La tentación del fracaso*, titre choisi par lui car particulièrement représentatif de : «una tendencia en ponerme en tela de juicio, tentación del fracaso [...] la orientación de mi naturaleza.» (Coaguila, 1998 ; 281)
4. En quoi ce roman est-il à bien des égards paradigmatique, voire allégorique du monde ribeyrien ? Pour répondre, j'aborderai le roman de façon interdiscursive, en tant que texte, mais en accordant aussi une place importante à son paratexte, principalement, c'est-à-dire à l'épitéxte public (les critiques, analyses) et privé (épistolaire et surtout ce journal personnel écrit dès

1950), précieux apports pour connaître la part d'ombre de l'homme, et les coulisses de l'écriture.

5. Rappel : Julio Ramon Ribeyro, né en 1929 à Lima, mort à Lima en 1994, après avoir vécu presque 40 ans en Europe et plus particulièrement à Paris, est aujourd'hui reconnu comme un grand écrivain, nouvelliste avant tout, même si son ambition première était d'écrire des romans. Et il a publié trois romans : *Crónica de San Gabriel* (1960), *Los geniecillos dominicales* (1965), roman objet de notre étude, et *Cambio de Guardia* (1976).
6. Contexte d'écriture : Quand Julio Ramon Ribeyro écrit ce roman dans les années soixante, il a déjà publié trois recueils de nouvelles avec plus ou moins de succès. Et un roman. Commence ce qu'on a appelé le *boom* de la littérature latino-américain avec l'émergence et la médiatisation simultanées de ceux que l'on a appelés les écrivains du *boom* (Cortázar, Carlos Fuentes, Sábato, Carpentier, García Márquez, Vargas Llosa, le compatriote de Ribeyro), dont les caractéristiques sont renouveau thématiques, audaces techniques, engagement, réalisme magique, épique, baroque, etc. Entre les années cinquante, et malgré le petit succès de son premier recueil de nouvelles *Los gallinazos sin plumas* (1955), entièrement écrit à Paris dans un bar du boulevard Saint Michel –, Ribeyro mène la vie de bohème des émigrés latino-américains, financièrement difficile, logeant dans les petits hôtels du quartier latin – et jusqu'en 70, Ribeyro peinera à être reconnu en dehors d'un petit cercle de lecteurs liméniens.

Première lecture : l'échec comme moteur diégétique du récit

7. Rappelons que le thème de l'échec traverse l'œuvre fictionnelle tout entière, des nouvelles aux romans. *Los geniecillos dominicales* peut fonctionner en partie comme une sorte d'expansion du monde de frustration, d'échec, de déception que l'auteur a mis en place déjà dans ces trois premiers recueils de nouvelles, certaines d'ailleurs par leurs personnages, par le contexte spatio-temporel, par les éléments autobiographiques identifiables, rétrospectivement sont comme les scénarios possibles du roman¹. Le

1 «El primer paso» (pour les bordels de Surquillo, Estrella, doña Perla), «Los eucaliptos» (le quartier de l'enfance la nostalgie du passé), «De color modesto» (le mariage, Ludo séduit une jeune noire), par exemple.

titre ironique, qui apparemment lui a donné quelque mal, il en changera plusieurs fois, donne le ton et renvoie d'emblée aux personnages principaux, sujet même du roman : les anti-héros, les ratés, jeunes *losers*, fils de famille — «En este grupo nadie trabajaba [...] Si entre todos había algo de común era el deseo de perpetuar un ocio que creían merecido o sancionado por el derecho natural» (Ribeyro, 1973 ; 83) —, dont Ludo est le prototype dans le Lima provincial des années cinquante, sorte de Vitelloni, les « héros » du film de Fellini du même nom (1954), aux désœuvrés de Calle Mayor, film de Bardem (1958), voire à ceux des films de la nouvelle vague en France (Godard ou Truffaut). Ce thème générationnel a ses explications en Europe dans les bouleversements de tous ordres post-guerre mondiale. Au Pérou, dans les années cinquante, le petit monde des intellectuels liméniens s'ouvre aussi à d'autres modèles esthétiques et culturels (cinéma néo-réaliste italien, existentialisme) ; ce qui peut constituer une partie de l'arrière-texte de Ribeyro, écrivain si occidentalisé, inséparable aussi d'une propension personnelle à ne pas voir la vie en rose et à y trouver même un certain plaisir : «soy inepto para la felicidad.» (*ibid.* ; 32)

8. Argument : Le roman, qui se compose de 24 chapitres, a pour contexte les années cinquante, avec en arrière fond la *dictablanda* du général Odría (1948-1956). La dictature d'Odría a inspiré quelques romans, le plus célèbre et le plus achevé est *Conversación en la Catedral* (1969) de Vargas Llosa, mais il faut citer aussi *Una piel de serpiente* de Luis Loayza (1964), ami de Vargas Llosa que celui-ci préfacera élogieusement en le définissant comme le roman d'une génération de «sonámbulos», la sienne, celle qui a grandi sous Odría, dans ce climat délétère de corruption de censure et d'abrutissement.

9. La coordonnée temporelle : l'histoire commence le 31 décembre 1951 et se termine en juillet 1952, pendant les *fiestas patrias*. Au cours de ces huit mois, le personnage principal, Ludo Totem (onomastique à prendre en compte pour la composition du personnage de raté) ex-étudiant en droit, apprenti écrivain, va de déboires en déboires, entre oisiveté et intense vie nocturne dans les quartiers les plus mal famés de Lima, accompagné de son acolyte ou comparse Pirulo, dont le père vient d'être nommé préfet dans la Sierra. Ludo appartient à cette famille, dont la position sociale a décliné au fil des temps, l'arbre généalogique constitué d'un héros de l'indépendance recteur d'université professeur, d'avocats, de gens de lettrés comme le père décédé, a produit cette branche pauvre qui est la famille de Ludo, presque

ruinée, marginalisée, dont les rejetons semblent incapables de redresser la situation, c'est-à-dire de travailler. «Así Ludo y su hermano se dejaban fácilmente vencer y aceptaban como derrota lo que solo era quizás la apariencia de la derrota» (*ibid.* ; 134). Armando, le frère aîné, est un personnage à la Oblomov², prédisposé à la léthargie, toujours vêtu de son pyjama «la librea del fracaso» (*ibid.* ; 130), «Ludo lo observó un rato desde el dintel del dormitorio y se preguntó de donde le vendría esa vocación por la vida horizontal» (*ibid.* ; 60). Ludo est un fils de famille, en rupture de ban bien malgré lui, nostalgique de la notoriété et du patrimoine immobilier que la famille a perdus, honteux de trahir une lignée d'ancêtres prestigieux. L'un des titres du roman envisagé par l'auteur n'était-il pas «Ludo y sus fantasmas»? De façon récurrente, en effet, Ludo apparaît en train de contempler, apeuré et honteux, les photos de ses ancêtres, qui semblent lui lancer un regard comminatoire, comme un sorte de rappel à l'ordre³. «Había tal vez algo que fallaba» (*ibid.* ; 129), se dit-il. L'échec est d'abord pour lui la prise de conscience d'un déclasserement social, sentiment de ne pas être à la hauteur, de rater tout ce qu'il entreprend, qu'il s'agisse de sa vie professionnelle, sentimentale, de ses velléités d'écrivain. La vie se résume alors à quelques souleries entre amis, en virées nocturnes, fréquentation des bordels, recherche d'aventures faciles avec des jeunes personnes d'une classe sociale modeste (les jumelles, la jeune noire, etc.) ou la prostituée Estrella. Comme tout personnage, celui de Ludo se définit en opposition à d'autres personnages, les ancêtres, mais ces derniers sont inatteignables, inimitables et les autres, ceux qui aux yeux de Ludo sont des « vainqueurs », des gagnants, le séducteur Carlos Ravel, Genaro le beau-frère, un prodige de vitalité qui essaie de remettre à flot une famille qui refuse tout travail, Segismundo, le provocateur, le révolutionnaire, l'anticonformiste, le rebelle des «geniecillos⁴». Ludo Totem, au nom si connoté, comme de celui qui respecte pas le Totem⁵, l'ancêtre fondateur du clan, la lignée, va peu à peu changer de statut, à force de fréquenter le Lima nocturne ; le roman d'ap-

2 Roman de l'écrivain russe Gontcharov publié en 1859 qui décrit à travers le personnage de ce petit hobereau paresseux la décadence de toute une classe sociale et peut être les prémisses du grand bouleversement du début du XXe siècle.

3 Cf. p. 77, 93, 98 «ellos fueron el orden, le bastón, la contradanza y el ferrocarril» p. 94 (Ribeyro, 1973).

4 Retrouvant Ludo à San Marcos l'université nationale, Segismundo moqueur demande : «Quiero conocer a los geniecillos...», (Ribeyro, 1973 ; 112).

5 Cf. « Le Totem puissance sacrée que l'on ne doit pas toucher, l'ancêtre du groupe » (Freud, 1912).

prentissage se transforme en roman noir. Le peu recommandable Jimmi, rencontré dans un bar de Surquillo, a la malchance de se retrouver dans la voiture de Pirulo et Ludo qui décident de pratiquer le jeu à la mode *el paso de la muerte* : déboucher sur une avenue à toute vitesse ; dans ce quitte ou double avec la mort, la collision aura lieu et Jimmi terminera au cimetière, mais Pirulo, fils de préfet, ne sera pas inquiété. Puis Ludo se rend complice d'une agression nocturne à coup de cric sur la personne d'un *gringo*, marin en escale à Lima. Le Loco Camioneta, le proxénète d'Estrella la maîtresse de Ludo, le fera chanter. Rendez-vous est pris au Campo de Marte, lieu ô combien symbolique puisque outre la statue du pionnier de l'aviation Jorge Chávez, mort lors de la traversée des Alpes en 1910, se trouve l'esplanade où ont lieu tous les ans lors des *fiestas patrias* les grands défilés militaires. Ludo tue le Loco Camioneta ; la dernière scène est très cinématographique : une fois rentré chez lui, Ludo se regarde dans le miroir de sa chambre, revolver en main, simulant un faux suicide : «En el acto tiró el revolver sobre la cama y cogiendo su máquina de afeitar se rasuró en seco, heroicamente, el bigote» (*ibid.* ; 214).

10. Tel est l'explicit du roman où l'adverbe «heroicamente» prend tout son sens dérisoire, camusien, absurde.

Deuxième lecture

11. Ce roman dont l'argument est assez banal et très occidental renvoie en écho une sorte d'imaginaire national, à un moment charnière du Pérou, les années cinquante ; ce qui invite à en faire une lecture plurielle : sous couvert de la fiction, c'est ce Pérou et ce Lima-là que l'auteur met en scène. Ludo peut apparaître comme une caricature de ce que par commodité, on a appelé la génération des années cinquante, celle des écrivains qui ne pouvaient publier qu'à dose homéopathique, dans des revues éphémères (comme *Prisma* du roman) compte tenu de l'absence de maisons d'édition, de vie culturelle. Génération bien décrite par l'un des seuls rescapés, Carlos Eduardo Zavaleta, génération avide de renouveau, curieuse de nouvelles techniques et expériences d'écriture, désireuse de modernité — n'oublions pas le rôle de Faulkner, Prix Nobel de Littérature en 1949, et qui donnera une conférence à Lima en 1954. Vargas Llosa, et plus tard Bryce Echenique, seront les héritiers des découvreurs des années cinquante. Ludo incarne

donc ces écrivillons du dimanche, ces ratés, ces désenchantés, que l'on retrouvera aussi chez Vargas Llosa, dans les romans de l'étape dite autobiographique. On suit donc les petites aventures, les gesticulations de Ludo dans une ville avec laquelle il entretient une sorte de rapport névrotique, de haine, une ville à l'image de la société, compartimenté en quartiers riches, quartiers anciennement riches et maintenant délabrés et en zones qui seraient les *barriadas* ou bidonvilles. Le rôle du paysage urbain, à travers les déambulations de Ludo, tel un pion de Ludo comme sur un grand damier sale, est majeur ; le paysage urbain, tel celui de la nature chez les Romantiques, se fait l'écho des pensées, des sentiments de celui qui le regarde. Ludo le déclassé, fantasme sur la Lima d'antan, ordonnée, policée, fantasme sur un monde perdu : on a coupé les eucalyptus du quartier de l'enfance, comme on abat les arbres de la cerisaie à la fin de la pièce éponyme de Tchekhov, où triomphe Lopakhien, dont le père était un moujik, qui rachète la cerisaie et fait abattre les arbres : « le silence se fait, on entend seulement, loin dans la cerisaie, la hache qui cogne sur un arbre » (Tchekhov, 1992 ; 108), signifiant la fin d'un ordre, celui de d'une certaine classe sociale policée, éduquée. Lima, dans l'imaginaire de Ludo, devient une ville menaçante, en pleine mutation, comme celle de la société liménienne de l'époque, confrontée à l'émergence de migrants provinciaux qui peu à peu « envahissent » la capitale. Lima est une mise en abîme du Pérou dans la tradition des discours défaitistes sur le pays depuis la fin du XIX^e siècle : un bateau qui coule. Ludo est le parfait représentant d'une certaine classe sociale, très conservatrice, incapable d'assumer les changements : le rush des migrants provinciaux qui, à partir des années cinquante, vont s'installer d'abord clandestinement puis plus légalement dans Lima qui, plus tard, fera de Lima une capitale métisse où les « blancs » se retrancheront dans leur condominiums. Le bon goût hérité d'un certain capitalisme anglais éduqué et raffiné disparaît, remplacé par le capitalisme à la yanqui ou la vulgarité des classes « subalternes » : «[...] una población horrible, la limeña, la peruana en suma, pues allí había gente de todas las provincias [...] Una raza que no había encontrado aún sus rasgos, un mestizaje a la deriva.» (Ribeyro, 1973 ; 114), selon le regard déceptif de Ludo, l'esthète qui ne voit que laideur. Le regard de Ludo ressemble à celui de Zavalita, héros ou anti-héros du roman de Vargas Llosa, contemplant avec effroi l'horrible avenida Tacna, sous la *garúa*, et se posant cette question en ouverture du roman : «¿en qué momento se había jodido el Perú?» (Vargas Llosa,

1996 ; 13) Mais Zavalita a délibérément rompu avec sa famille bourgeoise, rejetant sa classe d'origine. Or, Ludo est une caricature de raté, nostalgique, à l'idéologie très conservatrice, celle que stigmatise Sebastián Salazar Bondy dans son pamphlet «Lima la horrible» (1964), en s'attaquant à l'oligarchie qui continue de penser que Lima est la Lima de *antaño*, une Lima *criolla*, qui n'a guère changé depuis la Colonie. On constate que les idées du roman s'insèrent dans le discours sur la Lima des années cinquante, sur la crise identitaire, les mutations économiques, capitalisme anglais remplacé par capitalisme nord-américain, tandis que l'afflux des provinciaux signent la dégradation du paysage urbain, des belles maisons coloniales, squattées détériorées ; *Un mundo para Julius*, de Alfredo Bryce Echenique, ami fidèle de Ribeyro, publié en 1970 et considéré comme le chant du cygne de l'oligarchie, le mettra magnifiquement en fiction. Ludo le *loser* est un personnage allégorique de ce Lima des années cinquante, capitale d'un bateau qui sombre, d'un pays en déroute.

Une troisième lecture. La tentation de l'échec réception et perception

12. Ludo, oisif nostalgique d'un passé meilleur, conservateur incapable d'assumer quoique ce soi, personnage donc très déceptif, qui s'inscrit dans une vision dystopique de la société de l'époque, renvoie aussi au ressenti de l'auteur Ribeyro, comme lui-même l'a signalé en en confessant le côté très autobiographique. Mais avant de démontrer comment le personnage de Ludo est une projection d'un certain atavisme ribeyrien pour l'échec, il faut signaler aussi les circonstances périphériques, extratextuelles qui porteront le coup de grâce à ce roman. D'abord la malchance ou malédiction éditoriale : le roman remporte le premier prix organisé par le journal *Expreso*, mais son édition est si défectueuse – chapitres coupés ou manquants, typographie fautive –, que Ribeyro en interdit la diffusion. Sa parution retardée, *Los geniecillos dominicales* manque peut-être le rendez-vous avec le boom. Il perd l'occasion d'être évalué comme roman urbain à l'instar des parutions de l'époque mettant en scène les villes latino-américaines en pleine mutation. Rappelons que Vargas Llosa publie *La ciudad y los perros* en 1963. Ribeyro dans l'entrée datée du 16 mars 1964 de son journal est admiratif : «Acabo de leer la novela de Mario Vargas Llosa *La ciudad y los perros*. Yo la encuentro fenomenal» (Ribeyro, 1993 ; 75). Admiratif et jaloux sans

doute. Car *Los geniecillos*, par contre, n'est pas une réussite selon l'écrivain. Or, grâce au journal qu'il nous a laissé, on constate que Ribeyro développe une certaine inclinaison pour la morosité, le pessimisme, l'amertume, voire le désespoir, appartenant à une confrérie de pessimistes dont le chef de file serait Cioran et la devise : *De l'inconvénient d'être né* ; il y aurait peut-être une étude à faire sur les nombreux points de convergence entre Cioran et Ribeyro, l'auteur aussi de *Prosas apátridas aumentadas* (1978) et de *Dichos de Luder* (1989).

13. Ribeyro cultive l'autodépréciation, le dénigrement de soi. Il n'a qu'une très piètre opinion de son talent d'écrivain, surtout dans ces années d'apprentissage, celle de la genèse de *Los geniecillos*, s'évertuant à écrire des romans, genre noble pour lui alors qu'il devra bien malgré lui reconnaître que son seul talent, outre l'écriture de son journal personnel, consiste à écrire des nouvelles.
14. Une telle attitude défaitiste, qui semble faire partie de son métabolisme personnel, comme un Bartleby (Cf. Vila Mata), le conduit à émettre de façon répétée des jugements très dépréciatifs sur tout ce qu'il entreprend et ce deuxième roman n'échappe pas à la règle. Dans son journal, véritable «pañó de lágrimas», mais aussi laboratoire ou coulisses de l'œuvre, on peut suivre le cheminement du roman des premiers chapitres – entrée du 11 mai 1961 : «es verdad que terminé el primer capítulo de los geniecillos en forma brillante : vomitando como Ludo» (Ribeyro, 1993 ; 24). Viennent ensuite de nombreux commentaires négatifs sur son incapacité à écrire un vrai roman, sur «mi descosida novela» (*ibid.* ; 55), «ladrillo indigesto» (*ibid.* ; 77). Ribeyro constate que son univers de fiction est essentiellement constituée de personnages frustrés⁶. Mais il avoue aussi, d'une certaine façon, qu'ils correspondent à sa manière d'être, comme il l'écrit dans l'entrée du 5 janvier 1965, année où il réussit à publier *Los geniecillos* et quelques nouvelles ; somme toute une assez bonne année, mais : «lo que a mí me fascina es la otra cara de la medalla : lo que he dejado de hacer, lo que salió mal, lo que no tuvo eco, lo que fracasó» (*ibid.* ; 93).
15. On a compris que le sentiment d'échec était à la fois structurel et aussi conjoncturel. Au moment du *boom*, quand Vargas Llosa, Fuentes, Carpen-

6 Cf. Entrée du 13 de enero de 1975 : «El mundo de mis libros, hélas, es un mundo más bien sórdido, defectista, donde no ocurre nada grandioso, y poblado por pequeños personajes desdichados, sin energía, individualistas y marginados» (Ribeyro, 1995 ; 62)

tier, García Márquez réussissent à écrire de grands romans, internationalement reconnus, Ribeyro sait qu'il est incapable d'écrire son grand roman et que son univers fictionnel ne correspond pas du tout aux attentes du public pour qui roman latino-américain rime avec baroque, réalisme magique, épopée. Il est dans une situation paratopique⁷ entre deux champs littéraires, la France et le Pérou, vivant comme ses héros, et dans le cas de *Los geniecillos*, comme Ludo subissant une situation flottante de déclassé entre sa classe d'origine et celle des subalternes dont il envie cependant la vitalité, faute de culture. «Ludo se encontraba allí en una situación flotante. Con la argolla sentía viejos lazos espirituales en vía de ser denunciados y con los pobres ambiciosos una hermandad no de proyectos sino de situación» (*ibid.* ; 120), citation à mettre en résonance avec ce qu'il consigne dans le journal des années cinquante.

16. Mais de cet univers de ratés, loser, perdants, il fera son monde et sa poétique ; à partir des années soixante-dix, Ribeyro commencera à être reconnu et à reconnaître qu'il est l'homme d'un certain style, celui du fragment (la nouvelle), porté par une petite musique triste et désenchanté passiste, par la « tentation de l'inachevé⁸ ». L'échec devient alors sa réussite car telle est la contradiction de l'écrivain. Réussir en écrivant l'échec le sien et celui des autres, je renvoie aux écrits de Bourdieu sur la situation paradoxale de l'écrivain, écrivain maudit tiraillé entre sa classe sociale et la réalité qu'il dépeint celle des subalternes qu'il décrit⁹.

Conclusion

17. L'inachevé, la non-œuvre et la frustration sont les composantes de son écriture, écriture d'un esthète, d'un classique. Mais Ribeyro n'a fait que dévoiler, comme tous les grands écrivains, selon Lukacs « cette aspiration nostalgique des hommes qui tend vers un utopique achèvement, mais ne reçoit comme vraie réalité qu'elle même et son désir » (Lukacs, 1963 ; 65). Quant à l'homme : au fil du temps, Ribeyro, amusé, ravi intrigué, va

7 Dominique Maingueneau : « L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais plutôt la difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Cette localité paradoxale, nous la nommons paratopie » (Maingueneau, 1993 ; 22).

8 Cf. Paul Baudry, 2015 ; 171.

9 Cf. « Flaubert se sépare de Frédéric, de l'indétermination et de l'impuissance qui le définissent, dans l'acte même d'écrire » (Bourdieu, 1992 ; 57).

connaître le succès, ses nouvelles sont au programme de tous les collèges ; les collégiens et les enseignants voient en lui un défenseur de leur classe sociale, celle des gens «de color modesto¹⁰»... En 1994, le prestigieux Prix Juan Rulfo lui est décerné, mais ce vainqueur d'un jour ne sera pas au rendez-vous, ayant subi un échec de taille, la mort, qui l'empêchera d'aller en personne recevoir enfin un prix inespéré.

10 Cf. «De color modesto», nouvelle de J. R. Ribeyro du recueil *Las botellas y los hombres* (1964), (*in* Ribeyro, 1998 ; 194-204). Le titre reprend une expression courante qui renvoie à la discrimination socio-ethnique à partir de laquelle s'est construite la société péruvienne.

Bibliographie

RIBEYRO Julio Ramón, *Los geniecillos dominicales* (1965), Lima, Editorial Milla Batres, 1973.

RIBEYRO Julio Ramón, *La tentación del fracaso, II, Diario Personal*, 1960-1974, Lima, Jaime Campodonico/Editor, 1993.

RIBEYRO Julio Ramón, *La tentación del fracaso, III, Diario Personal*, 1975-1978, Lima, Jaime Campodonico/Editor, 1995

BAUDRY Paul, *Le classique chez Ribeyro : réflexions et inflexions. Recherche sur le corpus parafictionnel et la réception de son œuvre*, thèse, Littérature hispano-américaine, Université Paris Sorbonne, 2015.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, éditions du Seuil, 1992.

COAGUILA Jorge, «Las respuestas del mudo», Lima, Jaime Campodonico editores, 1998.

FREUD Sigmund, *Totem et tabou* (1912), consulté sur classiques.uqac.ca

LUKACS Georg, *La théorie du roman* (1920), Paris, Editions Gonthier, 1963.

MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire* (1993). En ligne : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Le-contexte-de-l'OL-1993.pdf>

TCHECKHOV Anton, *La cerisaie* (1904), Paris, Actes Sud, 1992.