

L'expression identitaire dans la littérature nicaraguayenne contemporaine : origines et conséquences - rapide¹ survol d'une histoire intellectuelle du siècle

NORBERT-BERTRAND BARBE

UNIVERSIDAD CENTROAMERICANA – UCA, MANAGUA

norbert.barbe@gmail.com

1. Essayer d'ouvrir une réflexion sur la représentation du réel dans l'Amérique latine contemporaine (XX^e-XXI^e), et, plus concrètement, du Nicaragua des vingt dernières années, c'est comprendre que la représentation du réel dans le Nicaragua de l'après-guerre des années 1980 – laquelle fut la continuation inversée de celle contre le somocisme dans les trente années antérieures – suppose de concevoir dialectiquement une représentation qui fonctionne premièrement sur une auto-représentation de soi et, deuxièmement, sur une construction culturelle de l'expression de ce soi. Cette double valeur passe par une contextualisation politique, et une histoire des types et des genres.
2. Le mouvement identitaire dans la littérature nationale doit donc être vu comme une continuité logique qui traverse le siècle et implique une approche idéologique du système de pensée à l'origine de la production écrite des auteurs et de l'évolution de celle-ci. Nous essayerons ainsi de montrer cette progression en trois temps : en révisant d'abord la construction idéologique de l'avant-garde qui, par les motifs et thèmes qu'elle impose, provoque une mise en place formelle dans la littérature des années 1960, antichambre, celle-ci, du mouvement littéraire politique des années 1980.
3. Puis nous nous intéresserons au renversement d'après-guerre par la double action, d'une part, de la nouvelle génération née durant ou après les années 1980 (et qui, par conséquent, ne connut pas l'engagement de ses

1 Nous nous inspirons, pour ce dernier terme du titre, de celui de l'essai *Rápido Tránsito (Al Ritmo de Norteamérica)* (1959) de José Coronel Urtecho, sur la littérature états-unienne d'avant-garde.

ânés²) et, d'autre part, du cycle naturel des va-et-vient des modes : l'oeuvre désengagée y succède logiquement – “par choc” et en retour – à l'oeuvre engagée, militante, voire militaire ou militariste³.

4. Finalement, nous considérerons les conséquences que cette dialectique narrative généra, dans la (re)formulation de sa structure formelle (statut de l'auteur et du narrateur, intégration à l'oeuvre et relation au lecteur, rapport aux autres auteurs, intertextualité et appel aux voix mythifiées des contemporains à l'intérieur de l'oeuvre dans et face au débat du moment), dans la littérature et l'art du début du XXI^e siècle.

1. Les antécédents

5. La contextualisation politique implique de revenir sur l'évolution et l'établissement des valeurs idéologiques de l'Amérique latine contemporaine. Des auteurs nicaraguayens, comme l'auteur de nouvelles Juan Sobalvarro, ou l'écrivain Erick Aguirre (celui-ci étant cependant issu de l'oligarchie journalistique du sandinisme par son père, actionnaire du *Nuevo Diario*), ont rappelé au détour des années 1990 l'origine idéologique de l'avant-garde nationale dans les valeurs de l'idéologie triple (hispanité, catholicisme et métissage) de l'affirmation identitaire du discours politique et historique de la construction latinoaméricaine, par opposition à l'Amérique du Nord (anglosaxone, protestante et blanche), comme on le voit par exemple dans *Cantos de Vida y Esperanza Los Cisnes y otros poemas* (1905) de Rubén Darío, en particulier dans l'ode « A Roosevelt » :

¡Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman,
que habría que llegar hasta ti, Cazador!
Primitivo y moderno, sencillo y complicado,
con un algo de Washington y cuatro de Nemrod.
Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor

- 2 Notamment de la *Generación Traicionada*, dont les jeunes poètes, dans les années 1960, terminèrent pareillement par produire une poésie beaucoup plus intimiste et esthétisante, tel Iván Uriarte, auteur, par exemple, d'un recueil sur les tableaux de Pablo Picasso dans les années 2000.
- 3 De Lizandro Chávez Alfaro dans les années 1960 à Ernesto Cardenal et l'extériorisme de l'art et de la poésie des années 1970-1980, essentiellement envers le paysan, l'ouvrier – bien que ce dernier soit quasi inexistant au Nicaragua – et le combattant, c'est-à-dire de *Contra Sandino en la montaña* (1945) de Manolo Cuadra à *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982, Prix Casa de las Américas) d'Omar Cabezas.

de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.

6. Ces auteurs, qui connurent la période des années 1980, mais commencèrent leur carrière littéraire dans la décennie postérieure, définirent sous le nom d'« *hacienda paterna* » cette appropriation de l'héritage colonial par des auteurs à la fois dépendant intellectuellement de son idéologie raciale et légataires par naissance de sa richesse financière (la plupart des auteurs nationaux étant, pour l'avant-garde et la « *post-vanguardia* », les rejetons de la classe dominante, souvent issue de la Colonie et, comme dans beaucoup de pays de l'Amérique latine, de son association à l'immigration italienne et allemande, notamment du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle).

7. On comprend, dès lors, comment et pourquoi les tenants de l'*intelligentsia* littéraire du début du XX^e siècle se superposèrent aux disputes politiques pour la domination du territoire entre les deux grandes villes historiques : León, ville d'origine de Darío et des postmodernistes (ainsi nommés par les avant-gardistes) qui lui sont liés (notamment les *Tres Grandes* : le prêtre franco-nicaraguayen Azarías H. Pallais, Salomón de la Selva et Alfonso Cortés), et Granada, siège des plus jeunes avant-gardistes (notamment José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Manolo Cuadra, et Joaquín Pasos). La dispute, à l'origine des guerres intestines de la seconde moitié du XIX^e siècle, entre León (première ville construite après la Conquista) et Granada, pour devenir capitale, fut résolue par l'élection de l'« à peine »⁴ village Managua.

8. Le principal exposant de la « *post-vanguardia* » (dénommée ainsi par l'également *granadino* «Michelet nicaraguayen» : Jorge Eduardo Arellano), Ernesto Cardenal est, à son tour, issu d'une famille puissante de commerçants qui donnèrent également le principal architecte de la *vieja* Managua (entre les deux tremblements de terre de 1931 et 1972) : Julio Cardenal. Dans la génération sandiniste, il est intéressant de relever que la famille italienne des Belli produisit la poétesse et romancière Gioconda Belli, et, dans les années 1990, l'artiste plastique Patricia Belli et le Ministre de l'Éducation Humberto Belli.

9. Les prémisses idéologiques d'hispanité, métissage et catholicisme de l'inscription historique de la littérature nationale impliquent, on le com-

4 C'est ainsi que le décrit l'ambassadeur états-unien Ephraim George Squier, chargé d'affaires pour l'Amérique centrale, dans *Nicaragua: Its People, Scenery, Monuments* (1852) et *Travels in Central America, Particularly in Nicaragua* (1860).

prend bien, une symbolique essentiellement nationaliste et racialisée, se générant, de fait, par opposition, comme en rendront compte, au XX^e siècle, *Hora o* (1957) et *El estrecho dudoso* (1966) de Cardenal, *Canto General* (1950) de Pablo Neruda imité par Cardenal dans son *Cántico Còsmico* (1989), *La invención de América* (1958) de Edmundo O'Gorman, les oeuvres de Carlos Fuentes comme *El espejo enterrado* (1992), ou *Las venas abiertas de América Latina* (1971), et *Espejos: una historia casi universal* (2008) d'Eduardo Galeano. Comme dans l'œuvre de Fuentes, chez Galeano les miroirs sont symboles de la tromperie des Européens conquérants échangeant de l'or contre du verre blanc.

10. Ainsi, on comprendra pourquoi Cuadra défilait, dans les années 1930, en *Camisa Azul* du Partido Liberal Conservador dans les rues de sa natale Granada. Pendant les *Camicie Nere* mussoliniennes, cet accoutrement (qui, dialectiquement, rappelle les à peine postérieurs *Descamisados* péronistes de 1945) s'explique par l'origine même de l'idéologie latinoaméricaniste, fondée essentiellement avec l'essai *La raza cósmica* (Madrid, 1925) du Mexicain José Vasconcelos, promoteur, dans ces mêmes années, du Parti Nazi dont il était membre actif (Orestes Aguilar, 2007 ; Paredes López, 2012).
11. Dans ce désir de définir l'identité de son pays, Cuadra écrivit son essai au titre suffisamment révélateur en soi : *El Nicaragüense* (1967), où il tente de cerner le caractère national. À l'imitation de Hernán Robleto, il représentera, aussi, à la fin de sa pièce *Por Los Caminos Van Los Campesinos* (1937) le métissage – ici l'enfant produit du viol de la pauvre « indienne » nicaraguayenne par le soldat états-unien – comme futur christique de la race, selon une élaboration conceptuelle identique aussi bien à celle de Vasconcelos, qui voit dans la race latinoaméricaine le futur de l'humanité (car elle contiendrait en elle les quatre autres : américaine indigène, européenne, africaine et asiatique), qu'à celle des philosophes argentins Enrique Dussel (Dussel, 2013 ; 103-104, 146-147) et Arturo Andrés, qui représentent, dans leurs écrits, l'Amérique comme une femme indigène (la terre continentale) violée :

La mujer popular, la mujer de la cultura periférica, viene así a sufrir un doble embate, una doble violación: violada por ser una cultura y nación oprimida, por ser miembro de una clase dominada, por ser mujer de sexo violentado. Mujer pobre de los pobres del mundo. Mujer india, africana, asiática. Víctimas del imperialismo, de la lucha de clases, de la ideología machista. (Dussel, 2013 ; 106)

El otro, el pobre, el oprimido, el latinoamericano, africano o asiático, la mujer violada o el niño alienado se avanza desafiante, interpelante, provocante, desde más allá (*symbolon*) del mundo. El otro en su carnalidad es la palabra primera (*dabár* en hebreo: que es palabra y cosa real), significante idénticamente significado, contenido histórico y exterioridad, metáfora biográfica, la desnudez como desvelación revelante: veracidad más que verdad (146).

2. La conscience de soi d'après-guerre

12. On conçoit, dès lors, comment s'est élaborée la vision de soi nicaraguayenne, depuis une recherche d'avant-garde orientée à la répertoriación des espèces considérées comme indigènes du fait de leurs noms nahuátl (aussi bien chez Alfonso Cortés que chez Pablo Antonio Cuadra), à l'affirmation folklorique par opposition à l'universalisme cosmopolite darien : en un mot à une vision de soi double, d'une part métisse, donc issue d'un héritage européen par la langue et la religion – ce qu'expriment dans leurs poèmes Darío et Cuadra dès son premier recueil *Canciones de Pájaro y Señora* (1929-1931) –, et d'autre part indigène depuis l'expression fantasmée et dialectique (qui se développera au XX^e siècle, en réponse au positivisme darien, martien, et de l'ensemble des auteurs latinoaméricains du XIX^e siècle) de l'origine indigène de la société latinoaméricaine.
13. Indiscrimination identitaire qui resurgit comme problème sous-jacent permanent de Cuadra dans son premier recueil, comme on le voit, en particulier, dans le poème significativement intitulé « El Otro » (1930 ?⁵) :

En Managua, capital de los temblores
por pura casualidad nací.
Se equivocaron los ángeles pastores
y un niño campesino pusieron en vez de mí.

Yo venía equipado con la flor de la albahaca,
la piel de algún vaquero y un sueño de refresco
para nacer en un rancho, en un viejo tapesco
y beberme la inocencia de la leche de vaca.

Se equivocó mi abuelo, honrado comerciante,
se equivocó mi padre, hidalgo y pensador:
cuando lloré, lloraba buscando a Rocinante,
el caballito flaco de una aventura en flor.

5 Nous reproduisons l'indéfinition sur la date de l'édition de Pablo Antonio Cuadra, *Obra Poética Completa Canciones de Pájaro y Señora y Poemas Nicaragüenses* (1986 ; 112).

Canto por eso ahora lo que lloré en mi cuna,
el corral que no hallaba en mi casa burguesa,
el arbolón del rodeo donde anida la luna
y la sabana inmensa que el camino atraviesa.

Canto la vida errante a lomo de caballo,
la muchacha que espera en la casa del estero
y la otra que saluda a mediados de Mayo
y la otra que se olvida a finales de Enero.

Canto el cielo abierto, sin cercos y sin dueño,
canto el canto libre que siembra cosas bellas
canto al que laza desde su potro un sueño
y al pobre que tiene cien millones de estrellas.

Canto lo que no he sido
porque en mi canto lo fui:
al ganadero de todo lo perdido
y al campesino que llevo dentro de mí (Cuadra, 1986 ; 111-112).

14. Généalogie complexe, encore une fois, avec ce poème, qui termine *Canciones de Pájaro y Señora*, entre la paysannerie revendiquée, mais l'hérité d'« *hacendado* » auto-révélee (d'où confirmation de la thèse de l'origine de la littérature d'avant-garde comme provenant de l'« *hacienda paterna* » émise par Sobalvarro et Aguirre), et la génétique intellectuelle hispanique (par la Rocinante cervantienne), l'image de la vache réapparaissant, morte, pour conclure le plus court recueil des Poemas Nicaragüenses (1930-1933) dans le poème « La Vaca Muerta » :

Era ella, muerta.
Aislada en las serranías ásperas y desvalidas,
bajo el eterno paréntesis de sus cuernos sin amparo,
entre las cuatro sombras de sus pupilas vacías.

Su maternidad en la esfera de sus ubres
dormidas para el hijo,
para la amistad,
la Tierra (Cuadra, 1986 ; 165).

15. Devant, par conséquent, renvoyer, dialogiquement, le lecteur à l'avant-dernier poème, « Allá Lejos », des *Cantos de Vida* :

Buey que vi en mi niñez echando vaho un día
bajo el nicaragüense sol de encendidos oros,
en la hacienda fecunda, plena de la armonía
del trópico; paloma de los bosques sonoros
del viento, de las hachas, de pájaros y toros
salvajes, yo os saludo, pues sois la vida mía.

Pesado buey, tú evocas la dulce madrugada
que llamaba a la ordeña de la vaca lechera,
cuando era mi existencia toda blanca y rosada;
y tú, paloma arrulladora y montañera,
significas en mi primavera pasada
todo lo que hay en la divina Primavera.

16. L'avant-dernier poème de *Poemas Nicaragüenses* est « La Venta de las Vocales », « nicaragüanisation » de « Voyelles »⁶ d'Arthur Rimbaud, ce qui, par la double référence finale, française et autochtone (les deux versants rappelant, par conséquent, l'inscription de Cuadra dans la ligne directe de l'héritage darien) entre les deux poèmes, fait du second recueil – à l'image du premier, comme on le voit dans « El Otro » –, le paradigme, jusque dans son titre, de la recherche identitaire individuelle et intellectuelle de Cuadra, mais aussi sociale et de l'époque de l'avant-garde.
17. Cette position dialectique entre indigénisme et métissage⁷, critiquée, nous l'avons dit, par les auteurs récents en réponse à leurs aînés (sorte de meurtre du Père, qui reproduit en cela celui des postmodernistes *leoneses* par les avant-gardistes *granadinos*), marque, comme le relèvent Aguirre ou Sobalvarro, ses limites, l'« indien » étant toujours vu comme l'Autre.
18. Ainsi, les poèmes de Pasos, qui font de l'« indien » le centre de toute son œuvre, ne le représentent jamais que comme l'image du pauvre, décrit par le bourgeois auteur. Ainsi en va-t'il dans son poème paradigmatique : « India caída en el mercado », où le narrateur, depuis son statut hétérodiégétique, décrit une indienne morte au milieu du marché, dans l'indifférence générale :

Pobre india doblada por el ataque
todo su cuerpo flaco ha quedado quieto
todo su cuerpo sufrido está pequeño pequeño
todo su cuerpo tronchado es un pajarito muerto.
Su corazón – ¡ah corazón despierto! – pájaro libre,
pájaro suelto,
Carlos, ha dormido un momento.
Ella se desmayó, la desmayaron.
Al lavarle el estómago los médicos
lo encontraron vacío, lleno de hambre,
de hambre y de misterio.

6 Écrit en 1871 et publié seulement le 5 Octobre 1883 dans la revue *Lutèce*.

7 Nous venons de la voir chez Cuadra avec l'opposition entre le *peón* qui n'est autre que l'« *indio* », et l'*hacendado* de référence hispanique.

19. Comme l'exprime le dernier vers cité ici, pauvreté et mystère originel sont les lieux (naturel et chamanique) et nature (socio-économique) de l'« indien » pour l'auteur métis qui le définit. C'est la vision rousseauiste de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui. L'« indien » reste cet être en marge de la société formelle, rejeté par la construction identitaire qui, paradoxalement, prétend le définir, expression consensuelle de la pauvreté et de la rupture civilisationnelle entre l'espace précolombien où il se conserve et le colonial de la cité. Ainsi, dans le théâtre d'avant-garde nicaraguayen, l'« indien » est toujours l'employé domestique, le *peón* ou la *criada* à l'accent incompréhensible et comique, qui change le son et le sens des mots, et qui vit « *en el monte* », et vient travailler chez ses maîtres, métis, à la ville.
20. Parallèlement, l'instauration de dictatures, appuyées ou pas par les États-Unis et, en réponse, le surgissement de mouvements révolutionnaires, générèrent, au Nicaragua, une projection politique de l'ensemble de la production. Ainsi, on pourra comparer la vision de l'États-unien amoureux de la Nicaraguayenne qu'il sort de la misère en l'épousant, des *Cuentos pinoleros* (1944) d'Adolfo Calero Orozco, avec celui qui emmène en cage des enfants nicaraguayens qu'il a pris pour des singes dans *Monos* de San Telmo de Lizandro Chávez Alfaro, qui reçut, non seulement pour sa qualité stylistique indéniable, mais aussi et surtout pour sa thématique anti-impérialiste, le Premio Casa de las Américas de Cuba en 1963.
21. L'« indien » en vint alors à être l'enjeu de l'endoctrinement idéologique, politique et culturel, en particulier par l'expérience de Solentiname menée par Cardenal, qui publia sur le sujet *El Evangelio en Solentiname* (1975), que dédoublera Carlos Mejía Godoy avec sa *Misa Campesina*, également de 1975 à Solentiname. Le socialisme programmatique de Cardenal et le collage comme recours fréquent dans ses œuvres (des *Epigramas* et des *Salmos*, respectivement 1961 et 1964, au *Cántico Cósmico*) impliquèrent, face à des paysans à qui il fallait inculquer l'art et la poésie comme ressources intellectuelles absolues, l'usage du principe naturaliste d'Émile Zola, de description objective, appelé « extériorisme » par Cardenal.
22. L'extériorisme se définit, essentiellement, par la description objective, extérieure – comme son nom l'indique – des objets et des événements, sans y mettre de sentimentalisme, tout au moins en principe, car on sait combien Cardenal a moralisé la Conquista mise systématiquement en parallèle avec

l'impérialisme dans son œuvre. Cette technique n'est pas sans rappeler la mathématisation des romans par les auteurs des années 1960 en Europe et en particulier en France, avec le mouvement structural en Sciences Humaines et en littérature : l'Oulipo (mouvement auquel correspond, à la même époque, en poésie, le Grupo U de Boaco au Nicaragua). Cette technique se propagea dans la poésie sandiniste dans les années 1980, mais, auparavant, elle fut différemment accueillie par la *Generación Traicionada* des années 1960.

23. Alors qu'un Leonel Rugama en fera l'étendard de son principal poème « La tierra es un satélite de la luna », qui reprend collage, répétition, pragmatisme référentiel (comme Cardenal dans son « Oración por Marilyn Monroe » de 1965) et moralisation externe, c'est plutôt le distancement sarcastique et cultivé qu'adopteront Carlos Martínez Rivas (avec son *Insurrección Solitaria* (1953) au titre révélateur) ou Beltrán Morales.

El Apolo 2 costó más que el Apolo 1
el Apolo 1 costó bastante.

El Apolo 3 costó más que el Apolo 2
el Apolo 2 costó más que el Apolo 1
el Apolo 1 costó bastante.

El Apolo 4 costó más que el Apolo 3
el Apolo 3 costó más que el Apolo 2
el Apolo 2 costó más que el Apolo 1
el Apolo 1 costó bastante.

El Apolo 8 costó un montón, pero no se sintió
porque los astronautas eran protestantes
y desde la luna leyeron la Biblia,
maravillando y alegrando a todos los cristianos
y a la venida el papa Paulo VI les dio la bendición.

El Apolo 9 costó más que todos juntos
junto con el Apolo 1 que costó bastante.

Los bisabuelos de la gente de Acahualinca tenían menos hambre que los abuelos.
Los bisabuelos se murieron de hambre.
Los abuelos de la gente de Acahualinca tenían menos hambre que los padres.
Los abuelos murieron de hambre.
Los padres de la gente de Acahualinca tenían menos hambre que los hijos de la gente de allí.
Los padres se murieron de hambre.
La gente de Acahualinca tiene menos hambre que los hijos de la gente de allí.
Los hijos de la gente de Acahualinca no nacieron por hambre,

y tienen hambre de nacer, para morirse de hambre.
Bienaventurados los pobres porque de ellos será la luna.

24. On retrouve, dans le poème de Rugama, l'essentiel des éléments que nous venons de définir : l'opposition entre le monde mésoaméricain primitif et celui, ultra-technologisé, du Premier Monde, et entre la religion, comme système de valeurs duel (" l'humanisme qui tue " de la théorie latinoaméricaniste contre la Conquista), et la vie misérable des « indiens » auxquels s'identifie ici racialement l'auteur.
25. C'est donc, encore une fois, à une auto-description complexe que nous avons affaire, fondée sur un revirement situationnel – le Caliban shakespearien dans l'*Ariel* de 1900 de l'Uruguayen José Enrique Rodó est l'Amérique du Nord, par opposition à l'angélique et cultivée Amérique latine (ce sont les « *bárbaros fieros* » de « Los Cisnes » dans *Cantos de Vida y Esperanza*), alors que pour Roig, Caliban deviendra le paradigme de l'Amérique latine soumise –, autant que sur une consécutive ambiguïté raciale entre l'apologie du métissage comme fonds identitaire continental et un indigénisme qui en contredit les prémisses (en ce qui concerne la nécessaire défense de l'hispanité et du catholicisme comme valeurs constitutionnelles). Ce débat ressurgit encore au XXI^e siècle, dans les oppositions, par exemple, entre la Couronne espagnole et le gouvernement chaviste.
26. Toutefois, un tournant (politique), celui de la fin du sandinisme, au tout début des années 1990, combiné à l'apparition d'internet et à l'universalisation de valeurs inaccessibles auparavant (le Nicaragua manquant totalement de conservation, que ce soit sous la forme de bibliothèques, de musées ou de fonds audiovisuels), et à l'évolution du discours politique fort, lié à la Nation et à la guerre, vers un discours plus englobant, par exemple envers les minorités (comme la minorité homosexuelle), transformèrent les postulats raciaux politisés de la première moitié du XX^e siècle, en supports pour l'affirmation individualiste de la fin du siècle et du début de l'autre. Ainsi, l'un des principaux jeunes poètes des années 1990, Héctor Avellán, produisit une série de deux premiers recueils (*Las ciruelas que guardé en la hielera – Poemas 1994-96*, en 2002, et *La mala uva – Poemas 1996-2002*, en 2003) avec pour thème central explicite son homosexualité.
27. La génération féministe des poétesses des années 1970, avec le recueil *Poemas de la izquierda erótica* (1973) de la Guatémaltèque Ana María Rodas, Juana Pavón au Honduras, et la kyrielle de poétesses nicara-

guayennes contemporaines, se transforma, dans les années 1990, en une génération intéressée par des disputes plutôt intestines entre groupes poétiques (concrètement entre les Literatos et les Tribal Literarios) que de genre, et en référencement (par nouvelles interposées) de débats nocturnes notamment dans le Bar Irlandais, sorte d'éphémère Café de Flores de Managua, transmis à la postérité par Eunice Shade dans ses recueils de nouvelles. On ne peut parler d'une féminisation du discours dans les années 1990 et postérieures, malgré la création de l'association de femmes écrivains ANIDE à côté de celles des auteurs nationaux CNE⁸, et du surgissement de nombreuses jeunes poétesses et auteurs de nouvelles, mais en nombre assez similaire à celui de leurs collègues masculins.

28. Cette nouvelle génération, autant orientée vers la nouvelle que vers la poésie, dans le sillage d'auteurs comme Chávez Alfaro, Aguirre ou le Guatémaltèque-Nicaraguayen Franz Galich, a été formée notamment par Iván Uriarte, de la *Generación Traicionada* en poésie, au moyen d'un atelier qu'il donna de nombreuses années à l'Universidad Nacional de Ingeniería de Managua ; raison pour laquelle on trouve un corpus référentiel similaire entre tous, notamment l'*Ulysse* de James Joyce et les poétesses comme Sylvia Plath et, en Amérique latine, Alexandra Pizarnik, et les thèmes de la solitude et du suicide – Francisco Ruiz Udiel, chef de file de la revue Literatos, s'étant suicidé après un premier et unique recueil à titre significativement pizarnikien : *Alguien me ve llorar en un sueño* (2005). De fait, les motifs sont à peu près les mêmes dans la poésie de Ruiz Udiel et dans celle de l'une des membres de Literatos : Alejandra Sequeira, dont le recueil fut lui aussi publié par le CNE.

29. De la même manière que les Biennales d'Arts visuels du Nicaragua des années 1990-2000 furent gagnées systématiquement par les disciples et élèves de l'atelier Espira-Espora de Patricia Belli et les artistes du groupe ArteFacto de Raúl Quintanilla dont elle faisait également partie, les prix du CNE furent souvent donnés à de jeunes écrivains, soit descendants d'artistes importants (comme Rodrigo Peñalba, petit-fils de l'introducteur de la contemporanéité dans la peinture nationale et homonyme de son grand-père, ou Ezequiel D'León Masís, fils d'un peintre et écrivain célèbre associé au groupe de Quintanilla), soit membres des deux groupes précédemment cités : Literatos et Tribal Literario.

8 ANIDE : Asociación Nicaragüense de Escritoras. CNE : Centro Nicaragüense de Escritores.

3. Conséquences dans l'art et la littérature du début du XXI^e siècle

UNE RÉVISION CONCEPTUELLE SUR L'ÉVOLUTION DE L'EXPRESSION DE SOI

30. Dit autrement, le thème identitaire de l'avant-garde, qui se fondait sur la recherche indigéniste des sources de la civilisation conquise, augmenté dans la « *post-vanguardia* » des années 1960 d'un discours politisé qui promut la superposition entre la Conquista et l'impérialisme⁹ (ce que l'on retrouve dans des poésies de Neruda et Cardenal jusqu'à *Réquiem en Castilla del Oro* (1996) de Julio Valle Castillo, où est explicite la superposition des temps du récit entre la Conquête et l'occupation états-unienne au XX^e siècle, et jusqu'aux nouvelles et romans de Sergio Ramírez, où l'aventure de Sandino est mise en miroir avec celle de héros parallèles, de « Charles Atlas también muere » (1977) à *Castigo Divino* (1988) et *Un baile de máscaras* (1995), sans parler de la série de romans de Ricardo Pasos Marciacq autour de figures féminines du patrimoine historique national depuis le XVI^e siècle jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle), fut substitué, dans les années 1990 et postérieures par une auto-représentation beaucoup plus individualiste, et assumée comme telle (comme on le voit dans les anthologies publiées sur la poésie de fin de siècle, par exemple, *Poesía de fin de siglo Nicaragua-Costa Rica* (2001)¹⁰, non plus liée à la politisation de la vie particulière¹¹, mais au contraire à une conception auto-centrée.

9 « El americanismo programático del ensayo latinoamericano parece llegar, en los años 1950, a un particular punto de abstracción o ensimismamiento. Se aborda ahora la problemática de un sujeto interpelado de manera mucho más radical por la universalidad (o por lo que hoy se llamaría globalidad). Esta se ve figurada en el rápido avance de los procesos de modernización, la estabilización de las formas políticas populistas, la recomposición bipolar del mundo, y el indudable rol hegemónico que los Estados Unidos consolidan en el ámbito regional americano. Este rol hegemónico puede no ser de control político total (el que contradice el mantenimiento del gobierno revolucionario en México, y, a partir del 59, en Cuba), y, sin embargo, como ámbito cultural, el Norte se va constituyendo en un "tránsito" mucho más significativo que antaño para el intelectual latinoamericano, y en especial aquel ubicado en la región marginal del Caribe y Centroamérica. Se vive, pues, lo que podría considerarse un momento cultural post-arielista, que lleva a replantearse el problema de las culturas nacionales frente a los Estados Unidos como modelo de civilización » (Delgado Aburto, 2007 ; 63).

10 San José de Costa Rica, Ediciones Perro Azul.

11 « Es significativo, por ejemplo, que Octavio Paz, en su conocido *El laberinto de la soledad* (1950), comience sus reflexiones sobre "la soledad" del mexicano con el análisis de la vida de los inmigrantes mexicanos, o pachucos, en Los Ángeles, "ciudad habitada por más de un millón de personas de origen mexicano" (147). La identidad, tal como la concibe Paz durante la coyuntura de escritura de *El laberinto...*, implica un vínculo que

31. De fait, une vision beaucoup moins sociétale se fait jour – où n'apparaissent plus les immanquables « indiens » pauvres, ou le paysan avec sa vache et le policier des nouvelles de Fernando Silva ou du programme radiophonique *Pancho Madrigal* (commencé en 1959 jusqu'à aujourd'hui sur la Radio Corporación) –, et qui se définit, à la suite de Chávez Alfaro, Galich ou des nouvelles fantastiques de Juan Aburto dans les années 1970, comme citadine et non rurale, ceci sans doute dû au fait que beaucoup d'auteurs de la génération actuelle sont de Managua, même si ont surgi dans les années 2000 des groupes poétiques dans les régions, au travers de fanzines digitaux.
32. Ces références étant souvent internationales, cultivées bien qu'unifiées (nous l'avons vu avec l'*Ulysse* de Joyce et les poétesses suicidaires comme Plath ou Pizarnik) autour des mentors des groupes cités (Patricia Belli en arts ou Iván Uriarte en poésie), sorties du cinéma et de la télévision ou – ce que l'on retrouve aussi dans l'art contemporain national – des codes sociaux d'internet (ainsi, par exemple, Shade, Pomares et Peñalba eurent plusieurs années un site MarcaAcme.com).

LES IMPLICATIONS STYLISTIQUES DANS L'ÉVOLUTION DE LA LITTÉRATURE
NARRATIVE DE LA FIN DU XX^E SIÈCLE ET DU DÉBUT DU XXI^E SIÈCLE

33. Formellement, l'évolution s'exprime dans différents thèmes, comme celui du jeune *Licenciado* (souvent avocat) revenant au village, que l'on retrouve, des nouvelles de Calero Orozco à celles de Chávez Alfaro ou Aburto, avec l'opposition (capitaline chez Aburto) entre la jeunesse diplômée, littéralement en mouvement, et l'ancienneté immobile, comme dans « Yo maté a Pérez Luna » du recueil *Se alquilan cuartos* (1983), où le passager des transports citadins, qui est également le narrateur de l'aventure

no depende de la relación directa con el territorio soberano de la nación. Esta desvinculación territorial resulta, a su vez, en una separación retórica: la narrativa de la identidad debe sobrepasar el ámbito tradicional del nacionalismo. La identidad se expresa en la "soledad abierta" que es la universalidad, y por la que, proclama Paz, al final de su libro: "Somos por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres" (340). El campo significativo de este posicionamiento retórico e ideológico está cimentado también por la consolidación populista en México, que parece dispensar a los proyectos intelectuales de sus seculares oficios de integración de los otros a la doctrina nacional. De manera que la nueva racionalidad parece subsumir el problema de la diferencia en el conflicto del sujeto que toca el límite de su propia identidad » (Delgado Aburto, 2007 ; 63).

(comme l'indique le titre), s'affronte par le regard avec un vieillard sur son pas de porte, provoquant, selon lui, la mort du vieillard.

34. Autre thème : l'opposition, dans la littérature des années 1960-1980, entre l'individu et la société (soit en tant que génétique, comme dans « Los Monos de San Telmo », soit en tant qu'imposition politique, comme dans « El zoológico de papá » du même recueil de Chávez Alfaro, traitant de la dynastie Somoza, soit en tant que masse informe aux aspirations contraires à celles de l'homme seul perdu dans la foule anonyme, comme dans « El sermón del ómnibus », toujours du même recueil, localisé, comme « Yo maté a Pérez Luna », dans les transports en commun de la capitale).
35. On ajoutera le thème – particulièrement dans la littérature des années 1980-1990 – des souvenirs d'un temps perdu, que ce soit en tant que dialectisation du somocisme, comme dans *Castigo Divino* (dont le motif policier et historique montre des liens directs avec *El señor Presidente* (1946) du Guatémaltèque Miguel Ángel Asturias), ou que ce soit comme référence à la Managua détruite après le tremblement de terre de 1972, et mise en parallèle avec la fin du sandinisme après les élections de 1990 dans *Un sol sobre Managua* (1998) d'Aguirre¹² – on notera que les deux œuvres, de Ramírez et Aguirre, recourent au collage abondant, “cardenalien”, dans le corps du texte, de documents (judiciaires dans le premier cas, journalistiques dans le second).
36. Cette recherche depuis le manque et l'indéfinition (logique si l'on considère le processus initié avec Vasconcelos, et renforcée par l'instaura-

12 « Es otra novela que sobresale por el tratamiento novedoso de las ideologías y de las luchas hegemónicas que se venían gestando en Nicaragua entre la década del –70 y el –90 del siglo XX. Aunque el argumento nos oriente hacia otros paraderos históricos. En este caso tiene como punto central, la capital Managua, la que la personifica de forma dinámica y la converge con una serie de conflictos según lo indica Besse (2011): dos jóvenes periodistas del diario La Noticia, Joaquín Medina y Carlos Vargas, evocan con otros personajes la Managua del pasado, la que existía antes de los terremotos devastadores de 1931 y 1972, la que resistió a la dictadura de Somoza que ordenó la masacre de la avenida Roosevelt en 1967 y el asesinato de Pedro Joaquín Chamorro en 1978, la que creyó y dejó de creer en la revolución sandinista. Asimismo, discuten sobre poetas, ideas e ideologías, reflexionando acerca de la cultura nacional. Es así que Managua, se convierte en la relación espacio/tiempo (*Cronotopo*) según Bajtín es la relación que se dan en dicha categorías, en este caso, la imagen secuencial de Managua se va dando de forma alegórica, algunas veces de forma real, un juego geográfico que da lugar a la fragmentación en la que los tiempos se desvanecen a través de los parlamentos de los personajes, dos jóvenes periodistas que evocan el pasado tomando en cuenta sucesos naturales como el terremoto, la dictadura somocista y la muerte catártica del periodista Chamorro » (Flores Bonilla, Lardizábal Navarro, 2019 ; 40).

tion de l'opposition idéologique développée entre les deux blocs de la Guerre Froide sur le continent latino-américain dans les années 1960), s'exprime, dans *Managua Salsa City ¡Devorame Otra Vez!* (2000, Premio Centroamericano de Literatura Rogelio Sinán) de Franz Galich, et dans les romans de Sergio Ramírez (notamment sa trilogie : *El cielo llora por mí* (2009), *Nadie llora por mí* (2017), *Tongolele no sabía bailar* (2021)) par une dichotomie fondamentale, et probablement involontaire dans les deux cas, entre une histoire nationale politique très particulière (chez Ramírez) et une idiosyncrasie linguistique des personnages très marquée, populaire et vernaculaire (selon un principe que propose la littérature contemporaine cubaine, de *Tres Tristes Tigres*¹³ de Guillermo Cabrera Infante, aux ouvrages de José Sánchez-Boudy (Abreu Felipe, 2008 ; 627, 635), mais aussi l'avant-garde et des membres de l'Academia Nicaragüense de la Lengua pour le vocabulaire populaire et sexuel), dès la première page du roman chez Galich et, par opposition, une structure narrative et un paratexte directement inspirés des États-Unis : le détective privé chez Ramírez, cependant inexistant au Nicaragua, et chez Galich le héros ancien militaire des forces spéciales durant la guerre des années 1980 transformé en gardien de propriété mais qui s'embarque dans la fin du récit dans un massacre vengeur rappelant beaucoup, par la figure même du protagoniste, le Rambo états-unien.

37. Alors que la génération postérieure (1990 jusqu'à aujourd'hui), après la dialectisation négative de l'époque du service militaire obligatoire, notamment par Sovalbarro, et l'utopie inconcluse d'Aguirre, présente essentiellement des récits d'aventures littéraires et de salon comme chez Eunice Shade (compagne d'Aguirre), de sexualité violente et intime comme chez Marta Leonor González (compagne, quant à elle, de Sobalvarro, et codirectrice avec lui de la revue *400 Elefantes*), d'histoire inspirées de *telenovelas* chez Pomares, ou de descriptions sans personnages et d'objets comme dans le recueil de nouvelles *Holanda* (2006) de Peñalba, petit-fils du peintre. Ce changement va même – par le biais de l'érotisation morale de la Conquista dans *El Burdel de las Pedrarias* (1995) qui débute le cycle de

13 On comparera ainsi le début de *Managua Salsa City* avec celui du roman de Guillermo Cabrera Infante, *Tres Tristes Tigres* (1965; 7-11), avec son usage de la phonétique déformée des mots étrangers, de spanglish et d'emphase de vendeur de marché (remplacé au début de *Managua Salsa City* par la superposition – qui joue sur le choc qu'elle provoque par la contradiction – entre langage populaire et harangue de prédicateur hétérodiégétisé).

romans de Pasos Marciacq – jusqu'à une désinvolte représentation des aventures sexuelles d'un homme à femmes dans *Vida y amores de Alonso Palomino* (2001) de Carlos Alemán Ocampo.

38. Un point retient notre attention : l'absence de représentation des populations noires dans le paysage (mythographique) identitaire national. Ainsi, là où l'« indien » est un objet narratif traité par un sujet métis, « le noir » n'a aucune (ou à peu près) existence citoyenne ou culturelle. Ce manque, ou cette absence *de facto*, n'est pas surprenante au regard de la conformation institutionnelle des autorités gouvernementales : c'est dans les centres commerciaux et politiques de la Nation que se forge aussi l'héritage culturel, autour de la figure, par conséquent, du métis, abondamment débattue quant à elle depuis l'avant-garde, notamment par sa représentation théâtrale historique dans la pièce du XVII^e siècle *El Güegüence*¹⁴, pour savoir si le protagoniste, face au Gouverneur Tastuanes, est un indigène devant un Espagnol ou un métis face au représentant indigène de la Couronne espagnole. C'est là une préoccupation centrale de l'analyse littéraire des intellectuels nationaux, de Cuadra et Alejandro Dávila Bolaños dans leurs respectives éditions de la pièce (1942 et 1974), (Cuadra, 1966 ; 2 ; Arellano, 1985 ; 21) jusqu'à Carlos Mántica dans *El Cuecucence o el gran sinvergüenza* (2001) qui en révèle la centralité raciale métisse, et du pouvoir de celle-ci sur l'élaboration du discours national depuis, de nouveau – pour reprendre le terme consacré – l'« *hacienda paterna* » et, l'on pourrait ajouter, des centres historiques, politiques et économiques de la Côte Pacifique (formés essentiellement par León, Granada et Managua), augmentés en l'occurrence de la région limitrophe des *Pueblos blancos*, particulièrement de Diriamba, d'où provient le *Güegüence*.

Bibliographie

ABREU FELIPPE José, DE LA PAZ Luis, «El cuento y el relato cubano», in *Enciclopedia del español en los Estados Unidos*, Anuario del Instituto Cervantes, Santillana, 2008.

14 *El Güegüence* appartient à la tradition du théâtre satirique et mêle théâtre de rue masqué et ballet folklorique. Voir nos écrits sur cette oeuvre, dans « Le rire : Désacralisation ou manière de diffuser le sacré ? L'exemple du pet dans les textes et légendes populaires » (2002).

ARELLANO Jorge Eduardo, «El Güegüence o la esencia mestiza de Nicaragua», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 416, février 1985.

BERMÚDEZ GONZÁLEZ María Antonia, *El proyecto intelectual de la narrativa nicaragüense: de la utopía a la paradoja (1970-2020)*, Doctorado de Estudios lingüísticos, literarios y culturales (RD 99/2011), Línea «Tradición y originalidad en la literatura española e hispanoamericana», Facultad de Filología Hispánica, sous la direction de Dunia Grass Miravet, Universitat de Barcelona, inédit.

BARBE Norbert-Bertrand, *Alcances y límites de la Filosofía latinoamericana - Ante el riesgo de estancamiento*, La caverna de Platón, (ffhal-03164473), 2013.

BARBE Norbert-Bertrand, «Cultura Logia», in *Nuevo Amanecer Cultural*, 2005-2008: "Rodrigo Peñalba", 26/5/2007.

BARBE Norbert-Bertrand, «Cultura Logia», in *Nuevo Amanecer Cultural*, 2005-2008: "Óscar Rivas", 28/5/2005 (a).

BARBE Norbert-Bertrand, «Cultura Logia», in *Nuevo Amanecer Cultural*, 2005-2008: "Jonathan Harker", 16/4/2005 (b).

BARBE Norbert-Bertrand, *Los ArteFactos en Managua 1997-1999*, 2005 (c). <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03053260/document>

BARBE Norbert-Bertrand, « Le rire : Désacralisation ou manière de diffuser le sacré ? L'exemple du pet dans les textes et légendes populaires », in MADINI Mongi (dir.), *2000 ans de Rire. Perspective et modernité*, Presses Universitaires Franc-comtoises, 2002.

BARBE Norbert-Bertrand, «Reseña y comentario crítico del libro: La modernidad en la pintura nicaragüense 1948-1990 de María Dolores G. Torres», in *ArteFacto*, n° 15, Septembre-Décembre 1998.

CABRERA INFANTE Guillermo, *Tres Tristes Tigres*, PDF en línea, 1965. <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2017/12/tres-tristes-tigres-cabrera-infante-guillermo.pdf>

CUADRA Pablo Antonio, *Obra Poética Completa Canciones de Pájaro y Señora y Poemas Nicaragüenses*, San José de Costa Rica, Libro Libre, 1986.

DELGADO ABURTO Leonel, «Americanismo, modernidad y escritura: Rápido Tránsito de Coronel Urtecho», in *Revista de Historia*, n° 22, IHNCA, 2007.

DUSSEL Enrique, *Filosofía de la Liberación*, Buenos Aires, Docencia, 2013.

FLORES BONILLA José Rafael, LARDIZÁBAL NAVARRO Allan Glenn, *Discurso contrahegemónico en la novela nicaragüense de posguerra. Con Sangre de Hermanos del escritor Erick Aguirre Aragón*, Máster en Lengua y Literatura Hispánicas, sous la dir. de David Antonio Hernández Santos, UNAN-León, Février 2019, inédit.

GALICH Franz, *Managua Salsa City iDevorame Otra Vezi*, Editora Geminis Universidad Tecnológica de Panamá, 2000.

G. TORRES María Dolores, *La Modernidad en la pintura nicaragüense 1948-1990*, Managua Fondo de Promoción Cultural, BANIC, 1995.

ORESTES AGUILAR Héctor, «Ese olvidado nazi mexicano de nombre José Vasconcelos», in *Istor*, 8e Année, N° 30, 2007, p. 148-157.

PAREDES LÓPEZ Christian, «El pensamiento político de José Vasconcelos», in *Revista Timón*, Licenciatura en Ciencias Políticas y Administración Pública (Opción Ciencia Política), Alberto Donato Enríquez Perea (dir.), Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

TIBOL Raquel, ÁLVAREZ Federico, URTECHO Álvaro (Homenaje), *Mercedes Gordillo Alejandro Aróstegui, Una vida dedicada a la literatura y la pintura*, Serie Cuadernillos 3, Colección Presidencial Enrique Bolaños Geyer, 2006.

VALLE-CASTILLO Julio, *Las Artes Visuales de Nicaragua*, Managua, PBS Nicaragua, 2012.