



Entre métèques et cosmopolites : la place de Paris dans l'imaginaire des écrivains du Boom latino-américain

Marcos PADRÓN CURET

Sous la direction d'Edwige CRUCIFIX

Deuxième lectrice, Penny ARMSTRONG

Département d'études français et francophones à Bryn Mawr College

Année scolaire 2022-2023

Table de Matières

Remerciements	3
Introduction	4
Partie I : Paris, ville de l'art, Paris, ville de la politique	9
Chapitre I : Paris est un quartier symboliste	9
Chapitre II : Paris, ville pour devenir intellectuel du Sud	23
Partie II : Les années soixante, en brisant le mythe	36
Chapitre I : Le Boom et la guerre d'Algérie, regards croisés sur Paris	50
Chapitre II : La révolte dans le cimetière de l'humanisme	67
Conclusion	70

Remerciements

Ce mémoire a été rédigé entre Pennsylvanie et Paris, grâce au soutien de Mellon Mays Undergraduate Fellowship. Tout d'abord, je voudrais remercier ma directrice de mémoire Professeure Edwige Crucifix et ma lectrice de mémoire Professeure Penny Armstrong ; sans vos apports intellectuels, linguistiques et moraux, je n'aurais pu écrire ce mémoire. Je voudrais également remercier Professeur Rudy le Menthéour, Professeure Ariana Huberman, Professeur Roberto Castillo Sandoval et Professeure Rajeswari Mohan de m'offrir toujours leur soutien et de nourrir ma curiosité intellectuelle. Yousef Almbaid, Athena Intanate, Aryaman Nirvan et Layan Shaban, je vous suis tellement reconnaissant de m'encourager à être une meilleure personne et un meilleur étudiant. Finalement, je voudrais remercier ma famille et mon copain, qui m'ont offert leur soutien et leur amour pendant mon voyage dans le monde littéraire.

Introduction

Je commence à étudier le français dans une jeune maison ancienne qui possédait une odeur fantasmagorique à anis et à violettes qui jadis parfumait une femme dressée par un nom étranger, déjà oublié. Tous les samedis entre 13 et 16 heures, j'avais des cours de français pendant que le soleil du Caraïbe brillait avec sa force véhémente sur les ruelles bleues de San Juan. Entre 13 et 16 heures, les autres enfants passaient leurs après-midis entre les vagues de l'Océan ou entre les arbres de plantain en déversant des secrets que je ne connaîtrai jamais puisque j'ai consacré toutes ces heures enfantines à l'apprentissage d'une langue qui décore les murs de la capitale des Lumières. Néanmoins, loin de Paris, ces après-midis me paraissent perdus car je n'arrivais pas à imaginer les quais froids de la Seine, les pierres animées et spiritualisées sous la main de l'artiste, ou l'édifice inutile et irremplaçable, monde familial et symbole héroïque, témoin d'un siècle et monument toujours neuf. Entouré par le pavé typique des îles tropicales dont la vie quotidienne se déroule en espagnol, j'ai passé presque dix ans à lire des textes qui décrivent la seule ville du monde où mourir de faim était un art, mais sans le voir ni l'imaginer.

Il neigeait la première fois que j'arrive à Paris un soir gelé d'avril. En sortant de la Gare de Lyon, le premier écrivain qui me vint à l'esprit était Gabriel García Márquez – un romancier colombien qui a séjourné pendant deux années à Paris pour écrire *El coronel no tiene quien le escriba* dans une chambre de bonnes mal-illuminée. Ce n'était pas Baudelaire et ces flâneries, ni Apollinaire avec ces poèmes ivres, ni aucun des autres poètes français que j'ai étudié pendant une longue carrière universitaire en lettres françaises et francophones – mais plutôt un écrivain né à Aracataca, un petit village au milieu de la jungle, qui est à presque mort de froid pendant qu'il écrivait le roman qui le consacrerait en tant que barde de l'histoire quotidienne latino-américaine.

Et comme García Márquez, mes premières aventures à Paris se passaient entre ce terrible froid parisien qui corrode les os et la gelée majestueuse des bâtiments modernistes, à la recherche de cet art romantique que l'on ne peut trouver que dans les coins inopportuns de la ville la plus belle du monde.

Ce mémoire naît au carrefour de mes expériences, inspirées par mon désir du monde, et ma curiosité intellectuelle. Après avoir passé des nuits blanches à rêver sous les toits parisiens, j'ai trouvé dans mes recherches qu'il y a une longue tradition de écrivains latino-américains qui vont à Paris afin de se perdre dans la foule, sous le regard ferreux des Tours qui peuplent la ville. Cependant, j'essayais de les ignorer – je ne voulais pas tomber dans ce cliché du Latino-américain qui a longtemps étudié le français, amoureux des lettres françaises et de ces grands exposants. J'ai décidé alors d'étudier la littérature maghrébine d'expression française, en me focalisant sur l'œuvre de Rachid Boudjedra, qui aurait pu être écrite par Borges ou García Márquez s'ils étaient nés au Sud de la Méditerranée. En effectuant des recherches pour ce mémoire, qui me hantera pour les jours à venir, García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar et Mario Vargas Llosa, ce groupe d'écrivains latino-américains exilés en France par des raisons du cœur, continuaient à apparaître entre les essais que je lisais. Une comparaison entre *Les 1001 nuits de nostalgie* et *Cent ans de solitude* par ici, une mention des précédents littéraires du XXe siècle par-là, les Latino-américains trouvaient toujours la façon de s'insérer dans mon esprit. Mais, c'était en lisant l'essai *Desde París, con amor*, de García Márquez dans lequel il décrit ses expériences à Paris – où il fut incarcéré car il semblait être Algérien, ce qui l'amène à collaborer avec le Front de Libération Nationale – que j'ai décidé de faire face à cet appel à écrire sur ce groupe de Latino-américains qui voulaient changer le monde depuis Paris.

Il existe une centaine d'études qui cherchent à expliquer l'influence de Paris dans l'œuvre et la vie des écrivains du Boom latino-américain. Néanmoins, dans ce mémoire, je souhaiterais proposer une nouvelle approche : étudier le Boom latino-américain depuis Paris, encadrant la Guerre d'Algérie et Mai 68. Bien entendu, les écrivains du Boom s'engageaient à la lutte décoloniale et anticapitaliste, puisque l'Amérique Latine souffrait des forts ravages à cause de l'impérialisme caché derrière les entreprises et les gouvernements corrompus. Leurs critiques des systèmes répressifs deviennent une des raisons pour lesquelles ils s'exilent en France, involontairement ou volontairement. À Paris ils rencontrent une ville qui se couronnait la reine de la lutte anticoloniale, menée par les Algériens, et des années plus tard, de la lutte anticapitaliste, dirigée par les étudiants de la Sorbonne. Au milieu de ce désir de créer un nouveau monde qui commençait à Paris, les écrivains du Boom participaient à ces mouvements, mais en les comprenant comme des extensions de la lutte Latino-américaine des gauches qui a éclaté à Cuba en 1953.

Bien que les écrivains du Boom aient vécu à Paris pendant les décennies des années cinquante et soixante, ou ils participent directement aux mouvements sociaux, ils n'ont rédigé aucun texte littéraire sur ceux-ci. Par conséquent, afin de rédiger un mémoire dans la veine des études littéraires, d'après les méthodologies des études culturelles nourries par l'Histoire et la production intellectuelle, je prends comme objet d'étude les essais et mémoires des écrivains du Boom qui traitent de cette période. J'effectue des analyses littéraires, historiques et culturelles des textes, puisque la plupart d'entre eux mélangent l'autofiction, les récits de souvenirs et les actualités de leur époque, avec la poétique typique des écrivains du Boom. Il faut considérer que ce mémoire se limite aux textes rédigés par quatre des écrivains représentants du mouvement – Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes et Mario Vargas Llosa – puisqu'ils

figuraient le noyau du Boom et partageaient leurs projets littéraires, désirs de cosmopolitisme, engagements politiques et rapports interpersonnels.

Je divise ce mémoire qui cherche à dévoiler la place changeante de Paris dans la carte culturelle du Boom latino-américain en deux chapitres, qui sont par ailleurs subdivisés en deux parties. Le premier chapitre cherche à établir les deux valeurs de Paris dans le désir de cosmopolitisme des écrivains du Boom, l'Art et la Politique. Dans la première partie, je montre la façon dont Paris représente une ville de Beauté et d'Art pour les écrivains du Boom qui s'inspirent de la vision de Rubén Darío et dans les référents symbolistes pour construire une image de la ville depuis l'Amérique latine. J'exprime dans la deuxième partie la façon dont les mouvements politiques anticapitalistes, anticoloniaux à Paris leur permettent de devenir des intellectuels du Tiers Monde et d'approfondir leur luttes politiques de gauche. Le deuxième chapitre montre la façon dont les écrivains du Boom cultivent ces deux valeurs à travers leurs engagements avec la guerre d'Algérie et Mai 68. Je traite la guerre d'Algérie dans la première partie pour explorer la façon dont les écrivains du Boom, notamment Julio Cortázar et Gabriel García Márquez, s'engageaient avec la lutte des Algériens pour reconsidérer leur appartenance au Tiers Monde et leur rapport avec Paris. Je consacre la deuxième partie au mouvement de Mai 68, qui inspire les écrivains du Boom, notamment Carlos Fuentes, Julio Cortázar et Gabriel García Márquez, à réfléchir sur leur citoyenneté parisienne symbolique et qui bouleverse leur vision sur la capitale des Lumières.

Afin de montrer comment ces deux mouvements s'insèrent dans le Boom latino-américain, j'effectue mon analyse d'après les théories sur la ville et le cosmopolitisme proposés par Walter Benjamin et Homi K. Bhabha. Dans *Paris, capitale du XIXe siècle* Walter Benjamin constate que la ville ne se limite pas à une agglomération de personnes qui y habitent, mais représente plutôt un

discours nourri des mouvements artistiques, sociaux et historiques, manifestés dans les différents éléments culturels de la ville. Dans *The Location of Culture*, Homi K. Bhabha constate la façon dont l'intellectuel cosmopolite met de la distance d'avec son pays afin de reconsidérer sa citoyenneté symbolique, ses mythologies et géographies. Avec ces théories sur la ville et le cosmopolitisme, je cherche à décrire la façon dont le discours de Paris influence les écrivains du Boom et change à travers la décennie des années soixante. En outre, même si tous les textes que je présente dans ce mémoire n'étaient pas créés dans la décennie du Boom, ils tous abordent ces années quand, avant d'être les récipiendaires des honneurs littéraires les plus hauts, ce groupe d'écrivains n'étaient que des exilés en Europe qui partageaient un rêve de changer le monde.

Aujourd'hui, dans un de ces cafés du Boulevard Saint Michel qui comportent une odeur de cigarette, d'humidité et de bois usé, je ne suis qu'un autre Latino-américain qui se permet de rédiger un mémoire pour dévoiler les désirs, les actions et les pas inattendus de ces quatre écrivains dans une ville qui survit par la nostalgie de jours déjà oubliés.

Partie I : Paris, ville de l'art, Paris, ville de la politique

Chapitre I : Paris est un quartier symboliste

Chapitre I : Paris est un quartier symboliste

Paris devient la ville de l'art et de la beauté dans l'imaginaire latino-américain au XIXe siècle avec le voyage de Rubén Darío à la capitale française. En s'inspirant de la poésie symboliste, Darío attribue à la capitale française des valeurs *dariennes*, telles que la beauté, l'art, le rêve, la gloire, parmi tant d'autres. Héritiers de la vision *darienne* de Paris, les écrivains du Boom voient Paris à travers une optique qui appartient plutôt à la vision *darienne*. Au vu des objectifs du Boom comme mouvement littéraire qui cherche à faire éclater les normes esthétiques et linguistiques, les écrivains du Boom cultivent un désir de cosmopolitisme qui cherche à reconsidérer leur autorité dans le canon littéraire mondiale. À Paris, ils se permettent alors de déconstruire la vision *darienne* de Paris afin d'écouter les autres manières dont la ville leur parle, en leur montrant les ombres de la ville des lumières.

Quand Paris devient Paris

Depuis la fin du XIXe siècle, Paris est couronnée comme capitale artistique dans la géographie culturelle de l'Amérique Latine. Le rapport entre cette ville et les artistes et intellectuels venant d'Amérique latine s'est établi en 1898, quand Rubén Darío, le premier poète moderniste du monde Hispanique, arrive à la capitale française. Avant de connaître Paris, Darío rêve de la ville lumière et lui attribue des valeurs qui continueront à se manifester dans l'imaginaire

des écrivains latino-américains durant le XXe siècle. Dans son *Autobiographie*, il se rappelle les soirs enfantins quand il songeait à Paris.

Yo soñaba con París, desde niño, al punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño. E iba yo a conocer París, a realizar la mayor ansia de mi vida. Y cuando en la estación de Saint Lazare, pisé tierra parisiense, creí hallar suelo sagrado.¹ (Darío 96)

Tout au long du passage, Darío nous offre un regard de Paris marqué par ses souvenirs d'enfance. Dans l'optique du *deseo de mundo* (désir du Monde) que Mariano Siskind décrit dans *Cosmopolitan Desires*, le monde (dans ce contexte, la ville) sert de métonymie à des idées et à des désirs, souvent comportés par les objets culturels accessibles à l'écrivain depuis son propre milieu. S'insérer dans la ville représente pour l'écrivain « an escape from nationalist cultural formations and established a symbolic horizon for the realization of the translocal aesthetic potential of literature »² (Siskind 3). Les écrivains qui partagent un *deseo de mundo*, comme Darío, cherchent à se plonger dans la ville pour trouver une voix poétique construite par des éléments et des valeurs culturels, hors des conventions littéraires nationales. Dans ce processus d'initiation à la ville, l'écrivain accorde une valeur esthétique, politique et culturelle à des communautés qui

¹ Depuis que je suis enfant, je rêvais de Paris, si fortement que quand je faisais mes prières, je suppliais Dieux de ne pas me laisser mourir avant de connaître Paris. Paris était pour moi comme un paradis où l'on respirait l'essence du Bonheur sur la face de la terre. C'était la ville de l'Art, de la Beauté et de la Gloire ; et surtout, c'était la capitale de l'Amour, le royaume de la Rêve. Et j'allais connaître Paris, à apaiser la plus grande soif de ma vie. Et quand à la Gare de Saint Lazare j'ai foulé la terre parisienne, j'ai cru avoir trouvé la Terre Sainte. Traduction rédigée par moi-même.

² Une échappée des formations culturelles nationales et établit un horizon symbolique pour la réalisation du potentiel esthétique translocal de la littérature. Traduction rédigée par moi-même.

appartiennent à des géographies imaginaires, hors des limites nationales (Siskind 10). Ce passage de l'autobiographie de Rubén Darío nous dévoile les valeurs qu'il attribue à Paris : l'Amour, le Bonheur, les Arts, la Beauté, la Bohème, parmi tant d'autres. Les référents culturels parisiens qu'il avait consommés en Amérique Latine, notamment la poésie symboliste, expliquent cependant pourquoi il attribue ces valeurs précises à la capitale française.

Lors de son séjour à Paris, Darío rencontre des poètes symbolistes tel que Paul Verlaine, Maurice Duplessis et Charles Morice, qui lui donnent une nouvelle perspective de la ville, fondée sur leurs propres désirs de beauté, d'art et des valeurs qui deviendront les dariennes. Prenons, par exemple, la façon dont Paul Verlaine représente la capitale française dans le poème « Paris ».

Paris n'a de beauté qu'en son histoire,
Mais cette histoire est belle tellement !
La Seine est encaissée absurdement,
Mais son vert clair à lui seul vaut la gloire.

Paris n'a de gaîté que son bagout,
Mais ce bagout, encor qu'assez immonde,
Il fait le tour des langages du monde,
Salant un peu ce trop fade ragoût.

[...]

Vive Paris quand même et son histoire
Et son bagout et sa Fille, naïf
Produit d'un art pervers et primitif,
Et meure son poète expiatoire ! (Verlaine)

Dans le poème, Verlaine décrit la ville à travers différents aspects qui sont liés à des valeurs spécifiques. L'une des valeurs que Verlaine attribue à Paris c'est la beauté, qui selon Verlaine peut se mesurer dans l'histoire de la ville. La gloire est une autre des valeurs que Verlaine associe à Paris, qu'il présente dans le vers « la Seine est encaissée absurdement, / mais son vert clair à lui seul vaut la gloire ». Dans le mémoire de Darío, il décrit Paris comme une « ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria », ce qui fait écho à la valeur de la gloire introduite par Verlaine. En comparant *Autobiografía* de Darío avec « Paris » de Verlaine, nous pouvons percevoir que Darío attribue les mêmes valeurs à Paris : la beauté, la gloire, les arts, le bonheur, entre autres. Ce parallélisme entre les deux ouvrages nous dévoile que la vision qu'à Darío de Paris naît de la poésie symboliste, ce qui l'inspire à attribuer des valeurs symbolistes à la ville et à ses manifestations géographiques et imaginaires.

* * *

Comme nous l'avons vu, Mariano Siskind décrit la façon dont les écrivains de l'Amérique latine attribuent à Paris des valeurs comme la beauté, l'art, la culture. Selon Siskind, « cosmopolitan intellectuals invoked the world alternately as a signifier of abstract universality or concrete and finite trajectories traveled by writers and books » (Siskind 3)³. Pour Darío, son désir du monde le conduit à s'imaginer Paris d'après une perspective symboliste car en tant que « signifier of trajectories traveled by writers and books », Paris devient la manifestation urbaine des ouvrages symbolistes déplacées de Paris en Amérique latine. Bien que la perspective darienne de Paris se soit basée sur des poètes symbolistes, elle appartient à un imaginaire parisien global. Dans

³ Les intellectuels cosmopolites invoquent autrement le monde comme un référent d'universalité abstraite ou de trajectoires limitées et concrètes voyageées par des écrivains. Traduction rédigée par moi-même.

The World Republic of Letters, Pascale Casanova signale que, dans l’imaginaire collectif, la capitale française représente un référent de la culture et de la liberté.

As the capital of France, Paris combined two sets of apparently antithetical properties, in a curious way bringing together all the historical conceptions of freedom. On the one hand, it symbolized the Revolution, the overthrow of the monarchy, the invention of the rights of man [...] But it was also the capital of letters, the arts, luxurious living, and fashion. Paris was therefore at once the intellectual capital of the world, the arbiter of good taste, and [...] the source of political democracy: an idealized city where artistic freedom could be proclaimed and lived.⁴ (Casanova 24)

Pour tous, Paris représente une ville de liberté artistique grâce aux valeurs qui lui ont été historiquement attribuées. Dans « Paris » de Verlaine, ce dernier décrit la beauté de Paris à travers son histoire ; « Paris n'a de beauté qu'en son histoire, / Mais cette histoire est belle tellement ! ». En faisant allusion aux différentes notions symbolistes de liberté et de libertinage, Verlaine rédige ainsi un vers qui fait allusion aux deux versions de la liberté, artistique et politique, à laquelle Casanova fait référence. Rubén Darío s’approprie alors de cette perspective de Paris, en mettant l’accent sur l’aspect artistique. Darío décrit la ville lumière dans son autobiographie comme une « ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño » (Darío 96). Chez Darío, Paris est une ville qui détient les valeurs de l’art, de la beauté

⁴ Comme capitale de la France, Paris mélange deux ensembles de propriétés apparemment antithétiques. D’un côté, il représentait la Révolution, le renversement de la monarchie, l’invention des droits de l’homme [...]. Mais il est aussi la capitale des lettres, des arts, du bon vivre et de la mode. Paris était simultanément la capitale intellectuelle du monde, le référent du bon goût et [...] la source de la démocratie politique : c’était une ville idéalisée où la liberté artistique pourrait être proclamée et vécue. Traduction rédigée par moi-même.

et de l'amour. En adaptant des valeurs symbolistes de Paris, Darío importe en Amérique latine cette perspective de Paris que décrit Casanova.

À la suite de l'arrivée de Darío en Amérique Latine, le mythe de Paris s'insère dans l'esprit de ses contemporains. Ils développent progressivement leurs désirs de Paris, ou plutôt de l'image de Paris qu'élabore Darío. Comme nous l'avons établi, la ville représente pour les écrivains une trajectoire voyagés par des livres et des écrivains, le séjour de Darío à Paris devient alors une autre référence pour les écrivains en Amérique latine. Au vu des qualités accordées à la capitale française par Darío, Paris s'est transformé en une ville mythique où les écrivains latino-américains peuvent développer leur poétique. Inspirés par ce mythe, les écrivains latino-américains voyagent à Paris, en commençant le complexe de Paris, que Sylvia Molloy traite comme l'« épidémie de Paris » dans *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle* (Molloy 18). Le complexe de Paris se développe au début du XXe siècle, quand les écrivains latino-américains voyagent en masse dans la capitale française, motivés par une « soif de dépaysement, qui choisit Paris pour but » (Molloy 33). Dans sa thèse, Sylvia Molloy compare le voyage des Latino-américains à Paris avec celui des peintres français en Italie pendant le XVIIe siècle (Molloy 18). Mais, à la différence du voyage des Français en Italie, le complexe de Paris chez les Latino-américains permet que « pour la première fois dans l'histoire des échanges culturels entre la France et l'Amérique hispanique, on [puisse] parler d'une véritable colonie littéraire établie à Paris qui présente, pour ainsi dire, un front unique, celui du modernismo » (Molloy 18). Afin de cultiver leurs désirs de Paris, les écrivains latino-américains, qui dans cette époque étaient modernistes, voyaient la capitale française comme un espace pour s'établir en tant qu'écrivains transnationaux avec de nouveaux projets littéraires. Pour eux, cela devient incontournable de séjourner dans la

capitale française, puisque ce voyage leur permet de cultiver une nouvelle voix poétique cosmopolite qui sort des sensibilités, des références et des styles littéraires nationaux.

Les écrivains du Boom sont les héritiers du mythe et du complexe de Paris. Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes et Gabriel García Márquez, les quatre représentants du mouvement littéraire, tous séjournèrent à Paris entre les années cinquante et soixante motivés par le mythe. Julio Cortázar y arrive en 1951 et ne quitte pas la ville jusqu'à sa mort en 1984. Gabriel García Márquez y habite entre 1955 et 1957, mais visite Paris souvent pendant qu'il séjourne dans d'autres villes européennes telles que Barcelone et Rome. Mario Vargas Llosa visite Paris pendant six semaines en 1957, invité par *La Revue Française*, et y déménage entre 1960 et 1967. Carlos Fuentes visite Paris plusieurs fois pendant les années soixante, comme en 1968 où il participe directement à la révolte de Mai. Ces quatre écrivains cherchent à cultiver leur *deseo de mundo* dans Paris, une ville qui leur permettrait de cultiver leur propre poétique hors des formes esthétiques latino-américaines de l'époque. En arrivant à Paris, ils se permettent alors de s'approprier d'une optique symboliste pour se plonger dans la ville, en y attribuant les valeurs *dariennes*.

Traces du symbolisme dans les Champs Élysées

En 1957, Mario Vargas Llosa, le représentant péruvien du Boom, gagne un concours littéraire organisé par La Revue Française, qui l'amène à visiter Paris pour la première fois. Dans son autobiographie *El pez en el agua*, publiée en 1993, il décrit ses premières impressions de la capitale française, qui sont celles des Champs Élysées et de l'Arc de Triomphe :

A la mañana siguiente de llegar, apenas desperté, a eso del mediodía, salí a recorrer los Champs Élysées. Ahora sí estaba lleno de gente y de vehículos y, detrás de las lámparas de vidrio, las terrazas de los bistros se veían repletas de hombres y mujeres, fumando y conversando. Todo me pareció bello, incomparable, deslumbrante. Era un métèque desvergonzado. Sentía que ésta era mi ciudad: aquí viviría, aquí escribiría, aquí echaría raíces y me quedaría para siempre.⁵ (Vargas Llosa 460)

L'image de Paris que Vargas Llosa construit dans ses mémoires est fortement influencée par le mythe de Paris et les valeurs *dariennes*. Tout d'abord, Vargas Llosa décrit la ville avec des adjectifs comme « bello, incomparable, deslumbrante ». En utilisant ces adjectifs pour décrire Paris, Vargas Llosa fait écho à l'autobiographie de Darío où il présente Paris comme « la ciudad del Arte, de la Belleza ». Il s'approprie l'image mythique de Paris et l'adapte, en incluant les autres valeurs *dariennes* à travers des allusions faites à celles-ci. Pour faire référence à l'art, Vargas Llosa déclare « aquí escribiría ». Vargas Llosa place ainsi Paris, qui devient une ville mythique pour cultiver la littérature, dans le domaine de l'art. Certes, Mario Vargas Llosa pourrait cultiver son œuvre dans l'Amérique latine, puisque sa fiction cherche à rendre légitime la région dans le canon littéraire. Néanmoins, le statut mythique de Paris comme une ville qui possède la valeur de l'art l'inspire à voir la ville comme un endroit où il réussira.

Afin d'inclure la valeur symboliste de l'histoire parisienne dans ses mémoires, Vargas Llosa nous montre Paris au travers de la lumière. Il écrit, « detrás de las lámparas de vidrio, las

⁵ Le matin après mon arrivée, en me réveillant à peine à midi, je sors pour parcourir les Champs Élysées. Maintenant, la foule et des voitures ; derrière des cloisons de verre, les terrasses des bistros étaient remplies d'hommes et femmes qui fumaient et conversaient. Tout me semblait beau, incomparable, éblouissant. J'étais un métèque honteux. Je sentais que Paris m'appartenait et que j'y vivrais, ici j'écrirai, ici je m'enracinerai et j'y resterai pour toujours. Traduction rédigée par moi-même.

terrazas de los bistrots se veían repletas de hombres y mujeres, fumando y conversando ». Vargas Llosa présente un panorama de Paris, avec ses terrasses, bistrots et personnes qui conversent et fument, qui se voient derrière des lampes de verre. En considérant que les lampes sont des objets à allumer, il rend présente l'histoire de Paris marquée par les différents mouvements politiques de liberté, tel que les Lumières. Vargas Llosa nous permet alors de voir une scène qui tient les valeurs symbolistes à travers des valeurs historiques qui emportent la politique.

Dans le passage, Vargas Llosa s'inclut dans le panorama parisien, mais en gardant ses distances. Il souligne qu'il est un « métèque », en utilisant le terme pour nommer les personnes étrangères qui appartiennent à une ville. Dans l'âge hellénique, un métèque était quelqu'un qui habitait dans un poli, avec une fonction sociale déterminée, mais qui ne jouit pas de tous les bénéfices de la ville car il manque la citoyenneté. Mario Vargas Llosa se dénomme lui-même comme un « métèque », en gardant le mot en français, pour constater qu'il appartient à la communauté linguistique, sociale, géographique et mythologique de Paris. Il assume alors la place de l'écrivain latino-américain qui voyage à Paris inspiré par le complexe et le mythe. Néanmoins, nous devons considérer que c'est la première fois que Vargas Llosa visite la capitale française ; pour lui, Paris était « una ciudad mítica, que sólo conocía por fabulaciones literarias o chismografías » (Vargas Llosa 464). C'est-à-dire, tout ce qu'il connaît de Paris lui est parvenu à travers la littérature ou ce que les gens qui y voyageaient lui disaient. Il assume alors un rôle déterminé dans une ville qu'il ne connaît qu'à travers la littérature, ce qui suggère que ce voyage ne représente pas la première fois qu'il voit Paris, mais un moment où il se la rappelle, au sens platonique. Selon Platon dans *Phèdre*⁶, nous n'apprenons rien de nouveau ; en revanche, nous rappelons les connaissances que nous avons acquises avant. Cela s'est basé sur la notion platonique

⁶ Veuillez consulter <https://plato.stanford.edu/entries/plato-metaphysics/#11> pour en savoir plus.

des âmes, mais nous pourrions l'appliquer à cette analyse littéraire. En lisant des textes, tel que les poèmes symbolistes, Vargas Llosa et les écrivains latino-américains construisent une vision définitive de la ville qui considère les valeurs *dariennes*, qui seront projetées sur les espaces physiques de la ville, comme les Champs Élysées et les bistrot, au vu des références littéraires à la géographie de la ville. Vargas Llosa arrive à la ville avec une image établie de sa manifestation physique qui s'insérera dans ses premiers contacts avec la ville. En arrivant à Paris, il « se rappelle » la ville, ou plutôt ses manifestations littéraires dans son imaginaire, au lieu de la vivre pour la première fois. Il se représente lui-même alors comme un étranger à Paris, une ville qui n'est pas la sienne, mais à laquelle il appartient en raison du cœur, de la raison et du hasard. Néanmoins, à Paris, les écrivains du Boom cherchaient à bouleverser le rapport entre l'Europe et l'Amérique Latine, en reconsidérant les conventions littéraires esthétiques⁷ et linguistiques⁸, d'après leur désir du monde. Selon Homi K. Bhabha, le cosmopolitisme répond à l'absence de voix périphériques dans le canon européen (Bhabha XI). Alors, les écrivains de la périphérie,

In keeping with the spirit of the 'right to narrate' as a means of achieving our own national or communal identity in a global world demands that we revise our symbolic citizenship, our myths of belonging, by identifying ourselves with the 'starting points' of other national and international histories and geographies.⁹

(Bhabha XX)

⁷L'un des fondements esthétiques du Boom c'est le mouvement antropófago proposé par le poète brésilien Oswald de Andrade, qui invitait à commettre, depuis l'Amérique Latine, un acte de cannibalisme de la culture européenne afin de produire une esthétique autochtone des Arts. Veuillez consulter le *Manifesto Antropófago* pour y approfondir.

⁸ En concernant le langage, le Boom se base sur le style de Jorge Luis Borges, qui a proposé dans son essai « El escritor argentino y la tradición » que tout texte rédigé en espagnol, c'est de la littérature espagnole. Pour Borges, les formes de parler l'espagnol des Latino-américains sont également légitimes à celles des Espagnols, en invitant aux écrivains de l'Amérique Latine à écrire en utilisant leurs lexiques. Veuillez consulter « El escritor argentino y la tradición » pour y approfondir.

⁹ Pour cultiver l'esprit du droit à narrer comme le moyen pour achever notre identité nationale ou collective dans un monde globalisé, [nous devons] réviser notre sens de citoyenneté symbolique, nôtres mythes d'appartenance, en nous

Pour reconsidérer leur appartenance au canon, les écrivains se plongent dans d'autres mythologies et géographies où ils transforment leurs *deseo de mundo* en désirs de cosmopolitisme. Dans son autobiographie, Vargas Llosa exprime qu'il veut se plonger dans Paris, une ville qui se construit dans son imaginaire d'après des valeurs *dariennes*, pour écrire. Autrement dit, il veut s'identifier aux imaginaires de Paris pour cultiver son œuvre qui appartient au Boom, un mouvement qui cherche à établir l'autorité littéraire de l'Amérique latine dans le canon de la littérature européenne. Cela nous permet de comprendre que le cosmopolitisme des écrivains du Boom ne naît pas d'un désir de vivre en tant que métèque dans une ville mythique, mais plutôt d'un désir de reconsidérer leur appartenance à l'imaginaire littéraire.

Les chansons de Georges Brassens, la voix de Paris

Dans le récit « Georges Brassens », où il rend hommage au chanteur, Gabriel García Márquez nous offre une vision de Paris qui fait écho aux valeurs *dariennes* de la ville. Il écrit,

En 1955, cuando era imposible vivir sin las canciones de Brassens, París era distinto. Los parques públicos se llenaban por las tardes de ancianos solitarios, los más viejos del mundo; pero las parejas de enamorados eran dueñas de la ciudad. Se besaban en todas partes con besos interminables, en los cafés y en los trenes subterráneos, en el cine y en plena calle, y hasta paraban el tránsito para seguirse besando, como si no tuvieran conciencia de que la vida no les iba a alcanzar para tanto amor.¹⁰ (García Márquez 178)

identifiant aux points de départ d'autres histoires et géographies nationales et internationales. Traduction rédigée par moi-même.

¹⁰ En 1955, quand c'était impossible de vivre sans les chansons de Brassens, Paris avait un air différent. Les parcs publics se remplissaient les après midis de personnes âgées solitaires, les plus vieilles du monde; mais les couples

La description de García Márquez de Paris montre la façon dont il attribue les valeurs *dariennes* à la ville. Tout au long de son récit, García Márquez circonscrit Paris pour les chansons de Georges Brassens, en limitant la ville à des ouvrages musicaux. En évoquant Paris à travers les chansons de Brassens, García Márquez fait allusion à la valeur *darienne* de l'art, puisqu'il présente Paris à travers des référents artistiques. Mais, il avoue cependant qu'il ne comprenait pas le sens des chansons de Brassens jusqu'à ce qu'il commence à apprendre le français.

Ya para entonces, Georges Brassens había hecho su testamento cantado, que es uno de sus poemas más hermosos. Lo aprendí de memoria sin saber lo que significaban las palabras, y a medida que pasaba el tiempo y aprendía el francés iba descifrando poco a poco su sentido y su belleza, con el mismo asombro con que hubiera ido descubriendo, una tras otra, las estrellas del universo. (García Márquez 179)

En ignorant le sens des chansons, il se permet de projeter sur ces ouvrages musicaux ses propres désirs de la ville, qui sont basés dans les valeurs *dariennes*. Peu à peu, il commence à déchiffrer le sens des chansons de Brassens, qui continuaient à lui être belles, mais avec une beauté plus nuancée. Il décrit son apprentissage du sens des chansons de Brassens comme si « hubiera ido descubriendo, una tras otra, las estrellas del universo ». Notons que dans cette comparaison, il fait allusion à la valeur *darienne* de la beauté, et il va plus loin en incorporant les étoiles, qui sont un élément de la poésie moderniste, surtout chez Darío. Avec ce parallélisme, García Márquez suggère qu'en découvrant les paroles des chansons de Brassens, la ville se manifeste dans une vision plutôt *darienne*. Par ailleurs, en considérant la façon dont Cortázar exprime que le

d'amoureux étaient les maîtres de la ville. Ils s'embrassaient partout avec des embrasses éternelles, aux cafés et aux métros, aux cinémas et en pleine rue, ils même arrêtaient la circulation pour continuer à s'embrasser, comme s'ils n'avaient pas pris conscience qu'une vie ne suffisait pas pour tant d'amour. Traduction rédigée par moi-même.

« vocabulaire de la ville » se manifeste au voyageur à travers la voix de ses représentants, les chansons de Brassens deviennent alors une voix par laquelle Paris parle à García Márquez.

Dans l'introduction à *Paris: ritmos de una ciudad* d'Alecio de Andrade, Julio Cortázar exprime la façon dont l'étranger commence à distinguer le lexique de la ville.

Cada ciudad inventa su vocabulario, deja caer en el habla cotidiana esas expresiones que sólo pueden valer para ella, en ella. Es así cómo a lo largo del tiempo llega a tener una voz propia que el viajero irá reconociendo en las múltiples voces de la calle, del café, de las canciones, de la pelea en el mercado, de la propuesta galante, de la discusión y el regateo, de la cólera y la ternura y el saludo y la despedida. Como un nuevo profesor Higgins, Pigmalión no ya de acentos de barriada sino de correspondencias profundas entre piedra y palabra, entre masa urbana y repertorio mental, termina por reconocer y aislar el léxico de la ciudad, su otra manera de llevar a la gente por calles y plazas metafóricas, lugares comunes con monumentos mentales que perduran por repetición obstinada, clisés que son otras tantas estatuas ecuestres, jardines y fachadas, sentencias portera, dichos esquina, refranes mercado. ¹¹ (Cortázar 14).

Selon Cortázar, le vocabulaire de la ville se présente aux voyageurs à travers des conversations dans la rue, des chansons, des galanteries et d'autres manifestations parlées. Le voyageur, en apprenant à distinguer le vocabulaire de la ville, change la façon dont il la conçoit, puisqu'elle lui

¹¹ Chaque ville invente son propre vocabulaire, en insérant dans le parler quotidien ces expressions vénérées par elle, dedans elle. Ainsi, graduellement, elle commence à posséder une voix distinctive que le voyageur reconnaîtrait dans les multiples voix du marché, de la rue, du café, des chansons, des galanteries, des discussions et des marchandes, de la colère et tendresse et les salut et adieux. Comme un nouveau professeur Higgins, le Pygmalion non plus d'accent paysan, mais plutôt de profondes correspondances entre les carreaux et les mots, entre la masse urbaine et le répertoire mental, il arrive à distinguer le lexique de la ville, qui est une autre façon d'amener les gens à travers les rues et places métaphoriques, les lieux communs comme des monuments mentaux qui perdurent par de répétitions têtues, des clichés qui sont d'autres milliers de statues-équestres, des jardins et des façades, sentences-portières, phrases-coins, refrains-marchés... Traduction rédigée par moi-même.

parle directement à travers ses sonorités. Quand le voyageur déchiffre le langage de la ville, il arrive à la comprendre authentique. En analysant le récit de García Márquez à travers l'optique de la langue de la ville, les chansons de Brassens deviennent une voix par laquelle s'exprime Paris. Pendant qu'il commence à distinguer les significations des paroles, il voit la façon dont la ville elle-même lui parle. Cependant, en découvrant la voix de Paris à travers les chansons de Brassens, la ville lui montre d'autres façades qui n'appartiennent pas à la perspective romantique de la ville.

Le récit Georges Brassens de García Márquez montre la façon dont un autre côté de la voix de Paris lui est rendu visible à cause de la guerre d'Algérie. Il écrit,

[P]asamos la noche juntos, embutidos como sardinas en una jaula de la comisaría más cercana, mientras los policías, en mangas de camisa, hablaban de sus hijos y comían barras de pan ensopadas en vino. Los argelinos y yo, para amargarles la fiesta, estuvimos toda la noche en vela, cantando las canciones de Brassens contra los desmanes y la imbecilidad de la fuerza pública.¹² (García Márquez 179)

Gabriel García Márquez inclut deux réalités de Paris, qui pourraient paraître opposées, dans « Georges Brassens ». Les paroles des chansons de Georges Brassens deviennent la voix de Paris qui se construit d'après les valeurs *dariennes*. Cependant, la voix de Paris commence aussi à se manifester à travers des Algériens qui étaient envoyés en garde à vue avec lui dans le commissariat de Saint-Germain-des-Prés. Cette autre voix de Paris l'introduit à une autre perspective de Paris marquée par la violence stupide et excessive des gendarmes envers ceux qui occupent dans le rang de l'Autre de la société française. Selon les conceptions qu'à Cortázar du vocabulaire de la ville, ceci se manifeste à la fois à travers des chansons, qui seraient celles de Georges Brassens, et les

¹² Nous passons le soir ensemble, serrés comme des sardines dans une cage du commissariat le plus proche, pendant que les policiers, en bras de chemise, parlaient de leurs enfants et mangeaient des baguettes trempées de vin. Les Algériens et moi, pour pourrir leur soirée, avons passé la nuit blanche, chantant les chansons de Brassens contre les abus et les imbécilités de la force publique. Traduction rédigée par moi-même.

conversations, qui seraient celles des Algériens mis en prison. Paris se manifeste alors à travers deux voix, l'une, en se focalisant sur la vision symboliste et *darienne* de la ville, et l'autre, en montrant les façons dont cette vision symboliste de Paris est anéantie à cause des systèmes d'oppression. García Márquez décrit, par ailleurs, la façon dont lui et les Algériens « estuvimos toda la noche en vela, cantando las canciones de Brassens contra los desmanes y la imbecilidad de la fuerza pública ». La voix de Paris montrant l'oppression de la ville inclut celle des valeurs *dariennes*. Avec les chansons de Brassens en la prison, García Márquez suggère qu'il y a une double vision de Paris qui se nourrit l'une de l'autre. Avec cette voix hybride, le politique devient esthétique et l'esthétique, politique.

Chapitre II : Paris, ville où vivre pour devenir intellectuel du Sud

Tout au long de ce chapitre, nous analyserons le rôle de Paris en renforçant la légitimité intellectuelle et les engagements des écrivains du Boom avec le Tiers Monde. Nous commencerons par explorer la façon dont l'élite intellectuelle parisienne communiste à cette époque rend légitime leur lutte anticoloniale et leur donne la parole en tant qu'intellectuels du Tiers Monde. Ensuite, nous analyserons la façon dont Paris permet à García Márquez de cultiver une vision unifiant de l'Amérique latine, en comparant son discours avec celui des poètes de la Négritude. Nous finirons par conclure que cette nouvelle vision de Paris en tant que ville politique chez les écrivains du Boom les inspire à reconsidérer leurs appartenances avec l'Amérique latine à travers la politique en plus de l'esthétique.

Paris, ville intellectuelle

Paris représente depuis le XIXe siècle pour les écrivains latino-américains une ville où ils peuvent se plonger afin de recevoir une instruction littéraire et culturelle. Pour les écrivains du Boom, cette vision se problématise à cause de leurs désirs de cosmopolitisme, par lesquels ils cherchent à redéfinir le canon littéraire hispanique. Bien entendu, à Paris ils se plongent dans une ville qui leur permet de cultiver différentes formes esthétiques et littéraires. Cependant, puisque leurs désirs de cosmopolitisme tiennent une base politique, Paris devient une ville qui leur permet de développer leurs engagements avec le communisme.

Après la Seconde Guerre mondiale, les mouvements de gauche jouissent d'une position sociale privilégiée. Selon Tony Judt dans *Past Imperfect : French Intellectuals, 1944-1956* (1992),

There was the myth of the Communist Resistance. This was not only a myth, of course – Communists and the French Communist party really did play an important part in the anti-Nazi Resistance from 1941 on. But the fact that the Communists participated in the domestic Resistance in such an organized and prominent manner helped inflate their role into one of near-mythical status.¹³ (Judt 159)

Les communistes disposaient d'un statut privilégié dans la société française post-guerre puisqu'ils ont participé activement à la Résistance. Pendant les années parisiennes du Boom, les années cinquante et soixante, les communistes qui disposaient de ce statut mythique appartenaient à l'élite intellectuelle, artistique, politique et sociale. Dans *Past Imperfect*, Judt constate aussi la façon dont le statut de l'intellectuel communiste parisien ne se limite pas à la France, mais s'étend au monde entier. Il décrit,

For Parisian writers, it consisted of the duty and the right to speak in the name of humanity, to pronounce upon the human condition and to be understood in this sense even when engaging in apparently local debates. For outsiders, it meant that choices made or refused in Paris would have an impact and receive an echo in far-away places and be read, quoted, and misquoted[.]¹⁴ (Judt 275)

¹³Il y avait le mythe de la Résistance communiste. Ceci n'était pas seulement un mythe, bien sûr – les communistes et le Parti Communiste Français a vraiment joué un rôle important dans la Résistance depuis 1941. Mais, le fait que les communistes ont participé à la Résistance dans une manière si organisée et si proéminente a aidé à leur attribuer un statut quasi mythique. Traduction rédigée par moi-même.

¹⁴Pour les écrivains parisiens, [leur privilège] consistait à leur responsabilité et leur droit de parler au nom de l'humanité, à se déclarer sur la condition humaine et à être compris de ce sens même en s'engageant avec des débats locaux. Pour les étrangers, il signifie que les choix faits ou refusés à Paris auront un impact et seront appliqués par une audience lointaine qui les lira, les citera et les déformera. Traduction rédigée par moi-même.

Les intellectuels communistes parisiens se plaçaient comme les référents politiques et moraux en France et ailleurs. Leur discours « soviétophile » cherchait à délégitimer la bourgeoisie, le système capitaliste et leurs imaginaires. Pendant les années soixante, les intellectuels communistes parisiens sont attirés vers les luttes anti-coloniales car r « the colonial question [posed] seemingly straightforward moral choices ¹⁵ (Judt 284). Leurs engagements avec la question anticoloniale et la Révolution cubaine permettent alors aux écrivains du Boom de devenir des intellectuels communistes légitimes dans la lutte communiste latino-américaine.

En 1960, Simone de Beauvoir visite Cuba et en rentrant en France, elle s'exprime en faveur de la Révolution dans un entretien avec « France Observateur » en 1960¹⁶.

Elle est beaucoup plus riche, plus complexe, plus passionnante que je ne m'imaginai. D'après les témoignages que j'avais recueillis, je m'étais fait de la Révolution cubaine une idée extrêmement favorable ; mais au bout de huit jours, au bout d'un mois, mon jugement était plus favorable encore. La presse française et étrangère a beaucoup insisté sur le caractère romantique, improvisé, désordonné qu'elle prêtait à cette révolution ; elle m'apparaissait de loin comme très sympathique, mais pas très sérieuse. Or j'ai rencontré à la Havane des gens très réfléchis, très compétents, très avertis des problèmes qui se posent à eux ; ils sont jeunes, c'est vrai, mais ils en ont conscience [...] (de Beauvoir)

De Beauvoir se positionne favorable à la Révolution cubaine en constatant qu'elle est sérieuse et réfléchie. De plus, elle critique les médias du monde capitaliste qui présentent la Révolution d'une façon infantine, prête à l'échec. Elle rend la Révolution cubaine légitime avec ses paroles, comme

¹⁵ La question coloniale posait des choix moraux assez directs. Traduction rédigée par moi-même.

¹⁶ <https://www.nouvelobs.com/monde/20161130.OBS1973/archives-1960-simone-de-beauvoir-parle-de-fidel-castro-et-de-la-jeune-revolution-cubaine.html>

Judt le décrit, car elle fait partie d'une communauté mythique d'intellectuels parisiens qui sont devenus les référents moraux et intellectuels du monde entier. Le fait que de Beauvoir et Sartre visitent Cuba et soutiennent la Révolution permet aux écrivains du Boom de s'exprimer sur la lutte, puisque celle-ci était légitimée par les référents mondiaux de la moralité et de l'intellectualité.

Jean Paul Sartre dans sa préface aux *damnés de la terre* de Frantz Fanon décrit la façon dont il y a des écrivains qui cherchent à représenter aux Européens les effets de la colonisation. Il écrit, « ses écrivains, ses poètes, avec une incroyable patience, essayèrent de nous expliquer que nos valeurs collaient mal avec la vérité de leur vie, qu'ils ne pouvaient ni tout à fait les rejeter ni les assimiler » (Fanon 18). En faisant référence aux écrivains qui essaient de s'exprimer à propos du colonialisme, Sartre présente le personnage de l'intellectuel du Tiers Monde. Selon Sartre, ce personnage est un écrivain ou un poète qui cherche à s'exprimer à propos de son peuple pour montrer aux Européens la façon dont le colonialisme les brise. En plus de présenter l'intellectuel du Tiers Monde, Sartre rend légitime sa voix.

Bref, le tiers monde se découvre et se parle par cette voix. On sait qu'il n'est pas homogène et qu'on y trouve encore des peuples asservis, d'autres qui ont acquis une fausse indépendance, d'autres qui se battent pour conquérir la souveraineté, d'autres enfin qui ont gagné la liberté plénière mais qui vivent sous la menace constante d'une agression impérialiste. (Fanon 20)

L'intellectuel représente un intermédiaire pour que le Tiers Monde s'exprime, en devenant un « porte-parole » qui lutte contre le système colonialiste. De la même manière que de Beauvoir, Sartre jouit du privilège d'être un référent intellectuel pour le monde entier, ce qui lui permet de devenir l'arbitre de moralité et de la validité des luttes. Dans la préface des *damnés de la terre*, Sartre rend

légitime le personnage et le discours de l'intellectuel du Tiers Monde, ce qui permettra aux écrivains du Boom de devenir les intellectuels légitimes d'une lutte anticoloniale valide.

Au vu de leur projet littéraire, qui au sein est un projet politique, les écrivains du Boom assument le rôle d'intellectuels du Tiers Monde. Ils se voient alors eux-mêmes comme les « porte-parole » de la Révolution cubaine et des mouvements révolutionnaires du Tiers Monde. Par conséquent, puisqu'ils cultivent une apologie *tiersmondiste* et communiste, ils se comprennent eux-mêmes comme légitimés par les intellectuels parisiens communistes et commencent à s'exprimer avec autorité.

Tout au long de sa carrière en tant qu'écrivain politiquement engagé, Julio Cortázar développe l'autorité que Sartre lui attribue, comme intellectuel du Tiers Monde. Par exemple, dans « Lo que sigue se basa en una serie de preguntas que Rita Guibert me formuló por escrito » publié en 1974, Cortázar assume sa position d'intellectuel du Tiers Monde pour critiquer le néo-colonialisme américain.

Y cuando me pregunta en base a qué he desarrollado mi sentimiento antiyanqui, le contesto que si cualquier sistema imperialista me es odioso, el neocolonialismo norteamericano disfrazado de ayuda al tercer mundo, alianza para el progreso, decenio para el desarrollo y otras boinas verdes de esa calaña me es todavía más odioso porque miente en cada etapa, finge la democracia que niega cotidianamente a sus ciudadanos negros, gasta millones en una política cultural y artística destinada a fabricar una imagen paternal y generosa en la imaginación de las masas desposeídas e ingenuas.¹⁷ (Cortázar 232)

¹⁷ Et quand Life me demande où j'ai cultivé mes sentiments anti-yanqui, je leur réponds que si je haïs tout système impérialiste, le néocolonialisme américain masqué de l'aide au Tiers Monde, de l'alliance pour le progrès, du décennie pour le développement et d'autres bérets verts de ce genre me semble plus odieux, puisqu'il ment à chaque échelle, il prétend donner la démocratie qu'il renie tous les jours à ces citoyens Noirs, il gaspille des millions de dollars dans une

Cortázar, en tant qu'intellectuel du Tiers Monde, critique les systèmes coloniaux et critique le néocolonialisme. Il décrit les outils du système néocolonial qu'il possède pour assurer sa dominance sur le Tiers Monde, comme l'« alianza para el progreso », « [fingir] la democracia » et « [gastar] millones en una política cultural y artística ». Certes, les critiques de Cortázar sur le colonialisme au Tiers Monde sont valables de par elles-mêmes. Cependant, puisque Sartre soutient les intellectuels du Tiers Monde qui développent des politiques qui contestent le monde capitaliste, elles comportent une validité qui dépasse les limites de l'Amérique latine, ce qui lui permet de devenir un référent transnational de l'intellectuel du Tiers Monde.

De la même façon que Simone de Beauvoir l'a fait après son voyage au Cuba, Julio Cortázar cherche à travers l'essai de démentir les fausses conceptions de la Révolution cubaine et à présenter ses fondements intellectuels. Selon Cortázar,

Así, mi solidaridad con la Revolución Cubana se basó desde un comienzo en la evidencia de que tanto sus dirigentes como la inmensa mayoría del pueblo aspiraban a sentar las bases de un marxismo centrado en lo que por falta de mejor nombre seguiré llamando humanismo. [...] Para un intelectual que poco sabe de economía y de política esa coincidencia entre hombres como Fidel, el Che, y la enorme mayoría de los escritores cubanos (para no hablar de los intelectuales extranjeros) era el signo más seguro de la buena vía [...] ¹⁸ (Cortázar 230)

politique culturelle et artistique destinée à fabriquer une image paternelle et généreuse dans l'imagination des masses démunies et naïves. Traduction rédigée par moi-même.

¹⁸ Ainsi, ma solidarité avec la Révolution cubaine s'est basée depuis le début dans l'évidence que ses dirigeants et la plupart du peuple visait à édifier les fondements d'un marxisme centré dans ce que je nommerai humanisme, en manque d'un meilleur nom. [...] Pour un intellectuel qui ne sait guère d'économie et de politique, cette coïncidence entre des hommes comme Fidel, Che Guevara et la majorité des écrivains cubains (pour ne pas parler des écrivains étrangers) était le signe le plus sûr que la Révolution se dirigeait sur le bon chemin. Traduction rédigée par moi-même.

La Révolution cubaine s'est fondée sur un marxisme humaniste qui considère les connaissances de l'humanité pour assurer le développement social et non pas économique. La Révolution comporte une essence intellectuelle, qui se manifeste dans son soutien par des écrivains cubains et étrangers. Cortázar se base sur sa position en tant qu'intellectuel du Tiers Monde pour attribuer des valeurs philosophiques à la Révolution, de la même façon que Simone de Beauvoir l'a fait quatorze ans auparavant. Cela le conduit à décrire la Révolution en termes logiques et à assumer une position morale qui ne serait pas contestée, parce qu'il jouit d'une position privilégiée en tant qu'intermédiaire intellectuel entre l'Amérique latine et l'Europe.

Devenir intellectuel du Tiers Monde en Europe permet à Julio Cortázar de reconsidérer d'après une perspective critique ses désirs de cosmopolitisme et sa relation avec l'Europe. Dans « Lo que sigue se basa en una serie de preguntas que Rita Guibert me formuló por escrito », en exprimant sa position vers la littérature latino-américaine, il décrit,

De alguna manera hemos logrado una soberanía en el campo de las letras, lo que multiplica a la vez nuestra responsabilidad como creadores, críticos y lectores ; cortando el falso cordón umbilical que nos ataba a Europa [...], empezamos a vivir nuestra vida propia ; pero el niño es todavía muy pequeño, [...] ; tomarlo por un ente maduro sería una nueva ilusión, no menos nefasta que la de seguir atados a las diversas madres patrias del espíritu.¹⁹ (Cortázar 244)

Cortázar constate que les écrivains et les intellectuels d'Amérique latine devraient se détacher de l'Europe pour cultiver leur propre poétique. Cet appel à reconsidérer leur rapport avec l'Europe

¹⁹ En quelque sorte, nous avons réussi à achever la souveraineté dans le champ des lettres, ce qui étend notre responsabilité comme des créateurs, des critiques et des lecteurs ; en coupant le faux cordon ombilical qui nous liait à Europe [...], nous commençons à vivre notre propre vie ; mais l'enfant est encore trop petit [...] ; le prendre pour un adulte serait une nouvelle illusion, non pas moins néfaste que celle de continuer à être liés à nos patries de l'esprit. Traduction rédigée par moi-même.

est lié avec la mission des intellectuels du Tiers Monde, selon Sartre, de cultiver leur propre poétique pour casser l'hégémonie culturelle de l'Europe. Cependant, Cortázar n'est pas aveugle à la réalité politique, économique et sociale du Tiers Monde, et il exhorte les autres intellectuels et les écrivains du Tiers Monde à ne pas prétendre qu'il est « un ente maduro ». Cette opinion montre la façon dont Cortázar invite les autres intellectuels à reconsidérer leur appartenance symbolique à des géographies et des mythologies à travers un processus analogue au cosmopolitisme. Cependant, à la différence du cosmopolitisme, Cortázar les invite à reconsidérer, depuis leur propre contexte, ce que les écrivains du Boom réussirent depuis Paris en raison de leur exil.

Paris : l'exil le plus généralisé d'Amérique Latine

Paris, la ville politique, permet aux écrivains du Boom de s'exprimer avec autorité à propos des événements en Amérique latine. Cependant, à Paris, les écrivains du Boom ne visent pas seulement à devenir des intellectuels du Tiers Monde, mais aussi à comprendre leurs homologues latino-américains en tant qu'exilés de gauche.

Pendant les années cinquante et soixante, Paris accueille les écrivains, intellectuels et politiciens latino-américains de gauche en ce que García Márquez nomme « el exilio más generalizado [de] Latinoamérica » (García Márquez 354) dans « Desde París con amor ». Il décrit,

Sin embargo, el París de entonces no era sólo el de la guerra de Argelia. Era también el del exilio más generalizado que ha tenido Latinoamérica en mucho tiempo. [...] Éramos tantos los fugitivos, de tantos patriarcas simultáneos, que el poeta Nicolás Guillén se asomaba todas las madrugadas a su balcón del hotel Grand Saint Michel, en la calle Cujas, y gritaba en castellano las noticias de Latinoamérica que acababa de leer en los periódicos. Una madrugada gritó: « se cayó el hombre ». El que se

había caído era sólo uno, por supuesto, pero todos nos despertamos ilusionados con la idea de que el caído fuera el de nuestro propio país.²⁰ (García Márquez 354)

Aux années cinquante, Paris débordait de Latino-américains de gauche qui s’y exilaient. Selon García Márquez, ils étaient si nombreux que la ville semblait un microcosme de la région. Tous, depuis Paris, attendaient le jour où le dictateur de leur pays meure, et chaque jour, Nicolás Guillén, le fondateur du mouvement poétique noir cubain, lisait les nouvelles en espagnol pour que tous puissent les écouter.

García Márquez continue son récit en avouant que Paris lui a permis de développer une vision plus unifiante de l’Amérique Latine. Il écrit,

Cuando llegué a París yo no era más que un *caribe* crudo. Lo que más le agradezco a esta ciudad, con la cual he tenido tantos pleitos viejos, y tantos amores todavía más viejos, es que me hubiera dado una perspectiva nueva y resuelta de Latinoamérica. La visión de conjunto, que no teníamos en ninguno de nuestros países, se volvía muy clara aquí en torno a una mesa de café, y uno termina por darse cuenta de que, a pesar de ser de muy distintos países, todos éramos tripulantes de un mismo barco. Era posible hacer un viaje por todo el continente [...] con solo hacer un recorrido por los cafetines populosos de Saint-Germain-des-Prés.²¹

(García Márquez 354)

²⁰ Nonobstant, le Paris de cette époque n’était pas seulement celui de la guerre d’Algérie. C’était aussi le Paris de l’exil le plus généralisé d’Amérique Latine. Car Juan Perón, qui était différent de celui des années suivantes, était au pouvoir en Argentine; le général Odría, au Pérou; le général Rojas Pinilla, en Colombie; le général Pérez Jiménez, au Venezuela; le général Anastasio Somoza, au Nicaragua; le général Rafael Leónidas Trujillo, à Santo Domingo; le général Fulgencio Batista, à Cuba. Nous, les fugitifs de tous ces patriarches, étions simultanément si nombreux qu’aux matins, le poète Nicolás Guillén se penchait au-dehors de son balcon à l’hôtel Grand Saint Michel dans la Rue Cujas, et hurlait en espagnol les nouvelles de l’Amérique Latine qu’il lisait aux journaux. Un matin, il cria: « l’homme est tombé ». Le tombé n’était qu’un, effectivement, mais nous tous nous sommes réveillés enthousiastes ayant l’espoir que le défunt serait de notre pays. Traduction rédigée par moi-même.

²¹ Arrivant à Paris, je n’étais qu’un *caribe* cru. Ma reconnaissance à cette ville, parmi nos nombreux conflits anciens et amours encore plus antiques, naît de la perspective nouvelle et résolue qu’elle m’a offerte de l’Amérique Latine.

À Paris, Gabriel García Márquez développe une vision de l'unité de l'Amérique latine en cultivant ses désirs de cosmopolitisme. Loin de l'Amérique latine, il peut apprécier les liens entre des communautés qui partagent une base linguistique et continentale, mais qui possèdent des mythologies et des géographies diverses qui les divisent. Cette prise de conscience lui permettra d'assumer son rôle en tant qu'intellectuel du Tiers Monde qui défend et décrit les luttes communistes de l'Amérique latine, notamment la Révolution cubaine. En comprenant que les Latino-américains exilés partagent tous la même lutte contre le néo-colonialisme, García Márquez et les autres écrivains du Boom à Paris consolident des discours similaires *tiersmondistes* contre le système capitaliste néocoloniale qui les a forcés à s'exiler.

La façon dont Paris permet aux exilés latino-américains, les écrivains du Boom y compris, à développer une conscience uniforme de leurs politiques montre un parallélisme avec le mouvement de la Négritude qui s'est cultivé à Paris pendant les années trente. La Négritude naît de la rencontre entre trois poètes noirs : Aimé Césaire, Martiniquais, Léopold Sédar Senghor, Sénégalais, et Léon Damas, Guyanais. À Paris, ils prennent une conscience de la lutte transnationale Noire contre les apologues de la civilisation basée dans l'esclavage et le colonialisme. Dans « Culture et colonisation », Aimé Césaire décrit la façon dont tous les Noirs souffrent de ce système,

On s'est demandé en particulier quel est le commun dénominateur d'une assemblée qui unit des hommes aussi divers que des Africains de l'Afrique Noire et des Américains du Nord, des Antillais et des Malgaches. La réponse me paraît évidente

La vision de collectivité, qui nous manquait à tous dans nos pays d'origine, devenait si claire là, autour d'une table du café, que nous arrivions à nous rendre compte, quoique tous venus de pays différents, que nous étions tous les membres d'équipe du même bateau. C'était possible de faire un tour du continent [...] qu'en parcourant les cafés peuplés de Saint-Germain-des-Prés. Traduction rédigée par moi-même.

: ce commun dénominateur, c'est la situation coloniale. [...] [O]n ne peut pas poser actuellement le problème de la culture noire sans poser en même temps le problème du colonialisme, car toutes les cultures noires se développent à l'heure actuelle dans ce conditionnement particulier qu'est la situation coloniale ou semi-coloniale ou para-coloniale. (Césaire 17)

L'expérience coloniale unit tous les Noirs, venant de l'Amérique, du Caraïbe, de l'Afrique et d'autres parties du monde. Mais, l'expérience coloniale se manifeste désormais de différentes manières, selon l'endroit où la personne se trouve ; par exemple, en Haïti, ce système se dans le néocolonialisme, pendant qu'au Congo, à travers le colonialisme d'extraction. Tous les Noirs souffrent de ce système à cause de l'oppression et cela les unit en termes spirituels. Dans l'essai de García Márquez, il décrit qu'à Paris, il se rend compte que les Latino-américains tous sont victimes du même système d'oppression, bien que celui-ci se développe de diverses manières. Cette reconnaissance l'inspire à cultiver une vision plus unifiante de la région, qui fait écho aux propositions de la Négritude. Nous devons noter que tous les deux intellectuels du Tiers Monde, Césaire et García Márquez, ont développé leurs visions de leurs communautés géographiques et mythologiques à Paris et, plus précisément, au Quartier latin.

Comme Michael Goebel le décrit dans *Paris : capitale du tiers monde*, « les 'âmes errantes' venues d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine ont dressé les contours d'un nouvel ordre mondial post impérial » (Goebel 6). Paris devient alors une ville où séjournent les intellectuels des différentes communautés géographiques et imaginaires afin de contester leurs mythes d'appartenance à travers leurs désirs de cosmopolitisme. Le Boom et la Négritude se conçoivent par des « âmes errantes » attirées par Paris pour développer leurs politiques et poétiques. La géographie de Paris, la ville choisie pour cultiver les désirs de cosmopolitisme, devient aussi un

élément en commun entre ces deux mouvements. Comme Michael Goebel le décrit, « Paris est petit, dirait plus tard Léopold Sédar Senghor, du moins pour les intellectuels nègres qui finissent toujours par se rencontrer au Quartier latin ou à Saint-Germain-des-Prés » (Goebel 152). Dans « Desde París con amor », Gabriel García Márquez raconte aussi que « era posible hacer un viaje por todo el continente [...] con solo hacer un recorrido por los cafetines populosos de Saint-Germain-des-Prés »²² (García Márquez 354). Léopold Sédar Senghor et Gabriel García Márquez montrent explicitement que Saint-Germain-des-Prés et le Quartier Latin sont des référents géographiques de Paris importants pour le développement de leurs mouvements. La géographie des mouvements politico-littéraires devient alors précisément Saint-Germain-des-Prés et le Quartier Latin, ce qui nous permet de comprendre que la rive gauche représente un centre de résistance anticoloniale et anticapitaliste dans l'imaginaire culturel des deux mouvements

* * *

García Márquez commence son récit en montrant sa construction imaginaire de Paris à travers des « pleitos viejos » et des « tantos amores todavía más antiguos ». Dans le chapitre suivant, nous étudierons en profondeur comment les manifestations opposées à la guerre d'Algérie à Paris influencent García Márquez. En considérant la façon dont il s'engageait avec la lutte anticoloniale du côté des Algériens, nous pouvons déduire que ces « pleitos viejos » font partie de sa lutte anti-hégémonique. Par ailleurs, en partant de la vision *darienne* de Paris qui persistait chez les écrivains du Boom, nous pouvons dire que ses « tantos amores todavía más antiguos » sont liées à l'optique symboliste de Paris comme la ville d'Art, de Beauté et d'autres valeurs *dariennes*. Ces deux perspectives de Paris montrent les deux discours qui appartiennent à la construction imaginaire de la ville chez les écrivains du Boom. D'une part, il y avait le Paris des « amores

²² C'était possible de parcourir tout le continent [...] qu'en faisant un tour des cafés peuples de Saint-Germain-des-Prés. Traduction rédigée par moi-même.

todavía más antiguos », c'est-à-dire le Paris *darien* qui leur permet de cultiver une poétique et des référents esthétiques différents grâce au discours artistique de la ville pendant les années parisiennes des écrivains. De l'autre côté, il y avait le Paris des « pleitos viejos », ou le Paris politique qui leur permet de développer leur légitimité et leurs engagements avec le Tiers Monde. Mais, c'est Paris dans ces deux manifestations, l'esthétique et la politique, qui leur permet de reconsidérer leur appartenance à leurs géographies et à leurs mythologies d'après leurs désirs de cosmopolitisme, pour trouver que l'Amérique latine est une région hétérogène, avec un imaginaire complexe, pluriel, mais en même temps, unique.

Partie II : Les années 60, en brisant le mythe de Paris

Chapitre I : Le Boom et la guerre d'Algérie, regards croisés sur Paris

La guerre d'Algérie (1954-1962), s'est déroulée tout au long du séjour des écrivains du Boom à Paris. Au vu de leur désir de cosmopolitisme s'est basé sur des politiques *tiersmondistes*, anticapitalistes et anticoloniales, les écrivains du Boom s'engagent avec la guerre de manière directe ou indirecte. Dans ce chapitre, nous analyserons la façon dont la guerre d'Algérie influence les écrivains du Boom, notamment Gabriel García Márquez et Julio Cortázar, d'une manière *lévinassienne*, pour qu'ils réagissent au visage algérien.

Pourquoi la guerre d'Algérie et le cosmopolitisme latino-américain ?

En pensant aux années parisiennes des écrivains du Boom latino-américain, notamment Julio Cortázar et Gabriel García Márquez, la guerre d'Algérie ne vient pas à l'esprit, même si Julio Cortázar arriva à Paris en 1951 et Gabriel García Márquez, en 1955. C'est-à-dire, ces deux écrivains qui s'engageaient avec les luttes des gauches habitaient à Paris pendant les années de la guerre d'Algérie qui éclata en 1954. Il pourrait y avoir deux raisons pour lesquelles nous ignorons les façons dont la guerre d'Algérie influence ces deux écrivains : la mémoire de la guerre en France pendant la décennie du mouvement littéraire et la vision symboliste de Paris chez les deux écrivains.

Dans *La gangrène et l'oubli*, Benjamin Stora décrit les différentes façons dont la société française des années soixante mémorialisait la guerre d'Algérie. Il écrit que « la mémoire gaulliste, ou plutôt gaullienne [...] met plus l'accent sur le thème du rassemblement que sur celui de l'opposition, de la distinction ». Pendant la décennie des années soixante, l'État français cherche

à construire une narration nationale qui se focalise sur l'unanimité de la France basée sur les valeurs, les géographies et les mythologies appartenant à une vision métropolitaine française. Dans celle-ci, il y a un intérêt pour rendre hommage à la mémoire de la première et la deuxième guerre mondiale, mais dans ce processus, la guerre d'Algérie est oubliée. En 1968, quand la société française se révèle opposée à la narration proposée par le gouvernement de Gaulle, la guerre d'Algérie n'y est pas incluse car

Pour la majorité de ceux qui composent la « génération algérienne », la guerre a détruit l'idée d'une société harmonieuse. La brutalité des comportements individuels, le cynisme de l'État, l'absence de morale ont entamé sérieusement la volonté de porter un projet de « société idéale ».

Dans le chapitre suivant, nous étudierons en profondeur l'impact de la révolution de Mai 68 sur les écrivains du Boom, notamment sur Carlos Fuentes ; mais, nous devons considérer que la révolution de mai représentait pour la société française la possibilité de bouleverser la narration nationale, en unissant tous. Néanmoins, la violence de la guerre explique le fait qu'elle ne soit pas comprise dans la reconstitution de la narration nationale. Alors ceux qui ont vécu les années de la guerre d'Algérie considéraient que celle-ci représentait la division dans la société à cause de la violence. La génération du Boom était concernée par les années de la reconstruction de la mémoire nationale en plus de la guerre d'Algérie. Cependant, puisque la mémoire de la guerre d'Algérie n'arrive pas jusqu'à la décennie quatre-vingts (Stora 279), les écrivains du Boom ne focalisent pas leur ouvrage sur la guerre d'Algérie ni sur leurs expériences, car cela ne formait pas partie du discours national français. En revanche, la guerre d'Algérie ne représentait pas pour les écrivains du Boom la possibilité de s'engager avec l'Algérie, mais plutôt, la chance de reconsidérer leur position politique vis-à-vis de l'Amérique Latine et Paris.

En arrivant en France, les écrivains du Boom prennent la perspective *darienne* de Paris comme base pour solidifier leur vision imaginaire de Paris. Pour ce groupe d'écrivains, Paris représentait une ville d'arts, de culture, de beauté et d'autres valeurs *dariennes*. Dans cette vision de Paris, le rôle de la ville est omis en tant que capitale de l'empire français. Cela ne signifie pas que les écrivains du Boom ne soient pas conscients de l'existence d'un tel empire ni du fait que Paris représente la métropole des différentes communautés imaginaires hors la latino-américaine. Pour eux, Paris représentait une ville où ils avaient la liberté de se développer artistiquement et politiquement, perspective qui naît des expériences qu'ont eue les générations précédentes de Paris. Néanmoins, à la différence de ces trois générations d'écrivains latino-américains à Paris qui basaient leurs perspectives de Paris sur des référents culturels du XIXe siècle, Gabriel García Márquez et Julio Cortázar, les deux représentants du Boom qui s'engageaient le plus avec la guerre d'Algérie, se trouvaient dans une ville différente où il n'y avait pas de flâneurs, mais plutôt des Algériens noyés par la police française. Alors, la guerre d'Algérie leur a permis de reconsidérer leur rapport avec Paris, capitale de l'empire français, à travers leurs positions comme intellectuels du Tiers Monde, engagés avec les luttes latino-américaines de gauche.

García Márquez sur le pont Saint Michel

« La revolución argelina es la única por la cual he estado preso »²³ (García Márquez 354). Dans le récit « Desde París, con amor », Gabriel García Márquez avoue, depuis un festival à Alger, qu'il était emprisonné plusieurs fois à la préfecture de Saint Germain-des-Près à cause de la guerre où il collabore avec le Front National de Libération Algérienne. Tout au long de l'essai, García

²³ La révolution algérienne est la seule pour laquelle je fus emprisonné. Traduction rédigée par moi-même.

Márquez intercale ses expériences en tant qu'exilé d'Amérique Latine et collaborateur avec le Front de Libération Nationale, ce qui nous permet de comprendre la façon dont ces deux groupes de subalternes tenaient des relations avec le pouvoir hégémonique et des revendications politiques similaires.

Évidemment, García Márquez commence à collaborer avec le Front de Libération Nationale après avoir été mis en prison plusieurs fois, sous l'inspiration d'Ahmed Tebal, l'un des gendarmes à la préfecture qui deviendra un des amis de García Márquez pendant ses années parisiennes, qui lui avoue « para ser preso inocente era mejor serlo culpable »²⁴ (García Márquez 354). Cependant, à la fin du récit, García Márquez décrit un épisode qui lui est arrivé en marchant sur le pont Saint Michel, où il croise un homme qui lui ressemble et se reconnaît dans son « visage ».

Quando atravesaba el puente de Saint Michel, sentí que no estaba solo entre la niebla, porque alcancé a percibir los pasos nítidos de alguien que se acercaba en sentido contrario. Lo vi perfilarse en la niebla, por la misma acera y con el mismo ritmo que yo, y vi muy cerca su chaqueta escocesa de cuadros rojos y negros, y en el instante en que nos cruzamos en medio del puente vi su cabello alborotado, su bigote de turco, su semblante triste de hambres atrasadas y mal dormir, y vi sus ojos anegados de lágrimas. Se me heló el corazón, porque aquel hombre parecía ser yo mismo que ya venía de regreso.²⁵ (García Márquez 355)

²⁴ Il vaut mieux être prisonnier coupable qu'innocent. Traduction rédigée par moi-même

²⁵ En traversant le pont Saint Michel, j'ai ressenti que je n'étais pas seul dans ce brouillard - je suis arrivé à percevoir les pas inattendus de quelqu'un qui s'approchait du sens contraire. J'ai vu sa figure se profiler dans le trottoir au même rythme que la mienne. J'ai vu sa veste écossaise à carreaux rouges et noirs. À l'instant que nous nous sommes creusés, au centre du pont, j'ai vu ses cheveux ébouriffés, sa moustache turque, son triste air de faim ralenti et mauvais sommeil et ses yeux inondés de larmes. Mon cœur s'est gelé, car cet homme semblait être moi-même, en allant de retour. Traduction rédigée par moi-même.

La description que donne García Márquez de l'épisode nous permet de voir comment il s'identifie avec l'autre homme, en croisant le pont Saint Michel. Tout d'abord, García Márquez dessine une atmosphère mystérieuse en faisant référence au brouillard qui couvrait le pont Saint Michel et aux rythmes des pas de la figure qui s'approchait de lui. À travers ces deux éléments, García Márquez décrit un environnement qui pourrait annoncer une image fantasmagorique, celle qui serait l'homme inconnu. Ensuite, il décrit le physique de cet homme qu'il croise ; il porte une veste écossaise, les cheveux ébouriffés et la moustache au style turc. Selon García Márquez, cet homme avait l'air de « hambres atrazadas » et du « mal dormir », encadré par les larmes qui posaient sur ces yeux. Ce qui l'étonne le plus fortement c'est la façon dont lui et l'homme inconnu qui « parecía ser [él] mismo que venía de regreso », c'est-à-dire, il lui ressemble. Cette anecdote pourrait appartenir à l'optique de l'absurde et de la fantaisie représentative de l'œuvre de García Márquez. Cependant, en la considérant à travers les commentaires de Judith Butler sur la notion du « visage » chez Emmanuel Levinas, nous pouvons mieux comprendre les raisons pour lesquelles un écrivain colombien exilé à Paris décide de collaborer avec le Front de Libération Nationale, en rendant plus complexe la place de Paris dans son imaginaire.

Dans l'essai « Precarious Life », Judith Butler décrit les façons dont le « visage » de l'Autre nous demande de réagir en le regardant aux yeux. Elle écrit :

It seems to be that the « face » of what he calls « Other » makes an ethical demand upon me, and yet we do not know which demand it makes. The « face » of the other cannot be read for a secret meaning, and the imperative it delivers is not immediately translatable into a prescription that might be linguistically formulated and followed.²⁶ (Butler 131)

²⁶ Il semble que « le visage » de ce qu'il appelle « l'Autre » insuffle chez moi une réclamation éthique, mais je ne sais pas de quelle réclamation il s'agit. « Le visage » de l'autre ne peut pas être examiné pour trouver une signification

Pour Butler, et Levinas, c'est à travers son « visage » que l'Autre implore celui qui le regarde de répondre à une demande que l'observateur ne peut pas comprendre ou à laquelle il ne peut pas réagir par le langage. Il semblerait que cette imploration soit inconnue, mais, selon Levinas, elle consiste à ne pas tuer.

So the face, strictly speaking, does not speak, but what the face means is nevertheless conveyed by the commandment , « Thou shall not kill. » It conveys this commandment without precisely speaking it.²⁷ (Butler 32)

L'acte de tuer, chez Butler et Levinas, signifie exterminer physiquement ; néanmoins, pour cette analyse, nous prendrons l'acte de tuer dans ses manifestations métaphysiques. Tuer deviendra l'acte de forcer l'oubli ou d'ignorer en plus d'assassiner car ces actes produisent une mort plus définitive, dans le contexte de la mémoire. Il s'ensuit de tout ceci que,

To respond to the face, to understand its meaning, means to be awake to what is precarious in another life or, rather the precariousness of life itself.²⁸ (Butler 134)

En répondant au « visage » qui fait un appel à la moralité, selon Butler et Levinas, on arrive à concevoir la fragilité de la vie et à réagir au commandement à travers des actions précises. Lorsque s'établit la façon dont le « visage » de l'autre fait un appel à réagir, nous pouvons effectuer une analyse de l'épisode chez García Márquez au pont Saint Michel d'après les théories de Levinas et Butler.

En marchant sur le pont Saint Michel, García Márquez croise un homme inconnu qui, selon lui, lui ressemble. Il offre une description physique de l'homme et indique qu'en regardant ses

secrète et ce qu'il m'exige n'est pas immédiatement traduit à une réalité qui peut être linguistiquement formulée et suivie. Traduction rédigée par moi-même

²⁷ Bien que le visage, incontestablement, ne parle pas, mais ce que le visage révèle est cependant transmis par le commandement « Tu ne tueras pas ». Il révèle ce commandement sans le dire précisément. Traduction rédigée par moi-même.

²⁸ En répondant au visage, en comprenant ces significations, nous nous permettons de comprendre ce qu'est précaire dans une autre vie, ou plutôt la précarité de la vie elle-même. Traduction rédigée par moi-même.

yeux, il se reconnaît. En considérant les théories proposées par Levinas et Butler, le visage de l'homme représente le visage de l'Autre qui demande à García Márquez de réagir par des actions. Selon ce qu'il nous décrit, l'interaction entre les deux hommes est muette, ce qui renforce l'imploration silencieuse, sinon impérative, à ne pas tuer que Butler et Lévinas décrivent. En se reconnaissant dans les yeux larmoyants de l'homme, García Márquez comprend que la vie de l'Autre est délicate et aussi importante que la sienne, en l'inspirant à réagir au supplice de l'homme.

En considérant que l'imaginaire de Paris se base chez García Márquez sur des référents littéraires, nous pouvons prendre cette anecdote comme une réinterprétation *levinassienne* du meurtre de l'Arabe dans *L'étranger* d'Albert Camus, l'une des œuvres les plus importants pour l'existentialisme du XX siècle. Dans le roman, Camus présente des éléments *levinassiens* dans le meurtre de l'Arabe, mais Meursault, le personnage principal finit par tuer l'Arabe. Camus décrit la façon dont l'Arabe poignarde Meursault qui avait les « yeux [...] aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel » (Camus 87). Meursault, enragé, « [tire] encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût » (Camus 87). En tuant l'Arabe, Meursault ne voit pas le visage de l'Arabe à cause des larmes, en montrant qu'il ne reconnaît pas son humanité. Gabriel García Márquez reprend ces éléments et les adopte afin de créer une nouvelle narration où même avec les larmes, le symbole d'aveuglement que García Márquez présente à travers le brouillard, l'Arabe conserve sa dignité. À la différence de Meursault dans *L'étranger* de Camus, García Márquez réussit à apercevoir le visage *levinassien* de l'Arabe et y réagit. Ainsi, García Márquez non seulement comprend la fragilité et l'humanité chez l'Arabe, mais démontre aussi la façon dont les référents littéraires parisiens contribuent au colonialisme français. Alors, avec cette réinterprétation d'un classique de l'existentialisme français nous pouvons constater que García

Márquez commence à collaborer avec le Front de Libération Nationale comme une réponse à la demande du visage de l'homme colonisé par le système colonial français.

Passons à présent à l'exigence « tu ne tueras pas » représenté par l'homme sur le pont et ses implications dans la relation entre Gabriel García Márquez et Paris. Dans le premier chapitre, nous avons exploré la façon dont Paris représente pour les écrivains latino-américains, y compris García Márquez, une ville construite d'après les valeurs *dariennes* de l'Art, de la Beauté, parmi d'autres. Cependant, en réfléchissant vingt ans après la fin de la guerre d'Algérie sur le Paris de l'exil des Latino-Américains et de la guerre, il décrit : « Lo que más agradezco a esta ciudad, con la cual tengo tantos pleitos viejos, y tantos amores todavía más viejos [...] »²⁹ (García Márquez 354). Dans le récit où il dévoile ses expériences pendant les années de la guerre d'Algérie, García Márquez propose « pleitos viejos » qui accompagnent les « amores todavía más viejos ». Incontestablement, ces amours antiques chez García Márquez représentent sa vision *darienne* de la ville et les expériences à lui qui font partie d'une telle perspective. Néanmoins, nous devons nous demander quels pourraient être ces « conflits anciens » et à partir d'où pourraient-ils surgir ? En considérant que l'exigence « tu ne tueras pas » fait appel à la mémoire et l'aveu en plus des expériences en prison chez García Márquez, nous pouvons comprendre qu'il s'agit d'une reconsidération du discours de Paris à travers la reconnaissance de la douleur chez les Algériens pendant la guerre.

Gabriel García Márquez fut emprisonné plusieurs fois par les gendarmes français. Dans le récit, il nous montre la violence qu'ils dirigent envers les Algériens.

De pronto, la policía bloqueaba la salida de un café o de uno de los bares de árabes del Boulevard Saint Michel y se llevaban a golpes a todo el que no tenía cara de

²⁹ Ma reconnaissance à cette ville, parmi nos nombreux conflits anciens et nos amours encore plus antiques, naît de la perspective nouvelle et résolue qu'elle m'a offerte de l'Amérique Latine. Traduction rédigée par moi-même.

cristiano. Uno de ellos, sin remedio, era yo. No valían las explicaciones : no sólo la cara, sino también el acento con que hablábamos el francés, eran motivo de peridición.³⁰ (García Márquez 353)

García Márquez nous montre la façon dont les gendarmes français frappaient tous ceux qui sortaient des cafés arabes du Boulevard Saint Michel, quelles que fussent leurs vraies identités. Il révèle qu'il était l'un de ceux frappés et que la police a arrêté car il ne semblait pas français et parlait avec un fort accent. C'est-à-dire, les gendarmes le forçaient dans le rang de l'Autre, même s'il n'y appartenait pas. À partir de là, il réussit à s'identifier avec l'homme au pont Saint Michel en plus de répondre à la demande de son « visage », car il voit comment ce même « visage », qui appartient à l'Autre, fait la même demande « tu ne tueras pas » aux gendarmes français, mais en considérant qu'ils ne le comprennent pas comme un « visage » humain, ils ignorent l'appel. En portant témoignage de la façon dont les gendarmes parisiens ont recours à une violence extrême, le mettant lui et les Algériens dans des « cages », en les frappant, il reconsidère sa relation avec Paris et sa vision de la ville, dans un processus qui cherche à faire éclater les mythologies *dariennes* de la ville.

Bien entendu, la perception *darienne* de Paris se base sur une vision romantique de la ville qui ne considère pas la politique de la ville dans un contexte d'hégémonie coloniale. À partir des années quarante, avec la révolution d'Indochine, la décolonisation commence à former une partie du discours du monde francophone et à partir des années cinquante, celle-ci se matérialise grâce à la guerre d'Algérie. Cependant, les écrivains latino-américains qui séjournèrent à Paris pendant cette période, la plupart d'entre eux s'engageant avec la politique de gauche, ne critiquaient pas ce

³⁰ Soudain, la police obstruait la sortie d'un café ou d'un des bars arabes du Boulevard Saint Michel, en battant tous ceux dont le visage ne semble pas d'origine chrétienne. L'un parmi eux, sans remède, c'était moi. Les explications ne valaient rien : seul le visage et l'accent dont nous parlions le français semblaient des motifs pour la perdition. Traduction rédigée par moi-même.

système hégémonique même si leur voyage à Paris représentait pour eux la possibilité de reconsidérer les façons dont les systèmes d'hégémonie dans leurs contextes faisaient d'eux l'Autre et les marginalisait. García Márquez se voit obligé d'évaluer sa relation avec Paris à partir du moment qu'il est mis dans la position de l'Autre à Paris, la ville où il habite, afin de reconsidérer sa place en tant qu'Autre, et que le « visage » du vrai Autre du contexte parisien, dit français, lui demande de réagir. Ainsi, il fait éclater le mythe *darien* de la ville, car il reconnaît dans l'imploration du « visage » de l'Autre et dans ses propres expériences que la réalité parisienne n'e s'accorde pas avec son imaginaire de la ville. Cela veut dire que pour lui, Paris symboliserait une ville qui appartient à un ordre colonial violent en plus d'une ville littéraire qui fait partie d'une vision imaginaire symboliste.

Chez García Márquez, la guerre d'Algérie représente la possibilité de réfléchir sur sa propre relation avec Paris. Passons à présent à la question de la guerre d'Algérie chez Julio Cortázar, un autre écrivain latino-américain engagé davantage avec les gauches.

Julio Cortázar : l'Algérie pour arriver à Cuba

Chez Cortázar, la guerre d'Algérie l'aide à s'engager avec la lutte socialiste cubaine depuis Paris. Dans *Último Round*, Cortázar décrit,

De mi país se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro ; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad. Ese proceso comportó muchas batallas, derrotas, traiciones y logros parciales. Empecé por tener conciencia de mi prójimo, en un plano sentimental y por decirlo así antropológico ; un día desperté en Francia a la

evidencia de la abominable guerra de Argelia, yo que de muchacho había seguido la guerra de España y más tarde la guerra mundial como una cuestión en la que lo fundamental eran principios e ideas en lucha.³¹ (Cortázar 271)

Tout au long du commentaire, nous pouvons comprendre la façon dont la perspective qu'a Cortázar de Paris se base sur les éléments de la production culturelle matérielle et littéraire du XIXe siècle. Cortázar suggère que selon sa vision de la réalité, la réalité n'était composée que du littéraire ; cependant, à Paris, il s'est rendu compte que la littérature devrait servir les causes humaines. Plus important encore, cette prise de conscience commence chez Cortázar au moment où il voit le « visage » de l'Autre, qui est l'Algérien. Cela signifie que le « visage » d'un Autre lui demande de réagir ; mais, à la différence de García Márquez qui a directement collaboré avec le Front de Libération Nationale, les actions de Cortázar sont dirigées vers la lutte socialiste, notamment celle de Cuba. Mais, pourquoi collaborer avec la lutte socialiste cubaine quand il répond aux demandes d'un « visage » algérien ? Rappelons que chez les écrivains latino-américains, une ville représente une communauté qui possède des idées et désirs, souvent emportés par les matériaux culturels accessibles à l'Écrivain depuis son propre contexte (Siskind 3). L'Écrivain se déplace à d'autres villes afin de reconsidérer leur rapport avec le canon et l'Histoire de son propre contexte, en s'identifiant avec les mythologies et géographies des communautés étrangères (Bhabha XI). En considérant le processus de redéfinition de soi-même à travers le cosmopolitisme, nous pourrions constater que chez Cortázar, le « visage » de l'Algérien l'inspire à prendre une position politique sur sa propre communauté imaginaire, par laquelle il pourra transformer les enjeux d'hégémonie

³¹ De mon pays s'est allongé un écrivain pour qui la réalité devrait culminer dans un livre, comme imaginé par Mallarmé ; à Paris, un homme est né, pour lequel les livres devront finir dans la réalité. Ce processus implique beaucoup de batailles, de défaites, de trahisons et de succès partiels. J'ai commencé en ayant la conscience de mon prochain, dans un plan sentimental ou anthropologique, si vous voulez ; un jour je me suis réveillé en France à l'évidence de l'abominable guerre d'Algérie, moi qui d'enfant avait suivi la guerre d'Espagne et plus tard la guerre Mondiale comme une question dont le plus fondamental c'étaient les principes et les idées en lutte.

chez elle. Ainsi, Cortázar commence à collaborer avec la révolution cubaine, qui cherche à décoloniser les géographies et mythologies en Amérique Latine par la voie au socialisme, dans une lutte similaire à celle d'Algérie.

Nous reviendrons plus loin sur ce que représente la guerre d'Algérie chez Cortázar ; passons à présent à la question du socialisme dans la révolution algérienne. A ses débuts, le socialisme est un des modèles proposés après la guerre d'Algérie et celui qui est adopté après que l'Algérie devient indépendante. Selon l'historien Bruno Étienne dans *Algérie, cultures et révolutions*, le socialisme est établi en Algérie

par le président Ben Bella dès que celui-ci accède au pouvoir ; l'analyse économique scientifique est empruntée au marxisme-léninisme, mais ce socialisme plonge dans les tréfonds arabo-islamiques qui préservent la personnalité algérienne. [...] La prise de Pouvoir par A. Ben Bella marque incontestablement l'adoption par l'Algérie d'un système de « gouvernement socialiste ». (Étienne 199)

En gagnant l'indépendance, l'Algérie sous Ahmed Ben Bella, le premier président de la République algérienne, adopte un système économique et politique basé sur les sensibilités et les valeurs de la culture algérienne. En outre, le compromis social de l'Algérie socialiste indépendante ne se limite pas aux frontières géographiques ; c'est-à-dire, ce modèle est transnational et soutient toutes les luttes des gauches au monde entier. Selon Elaine Mokhtefi, ancienne collaboratrice du Front de Libération Nationale,

L'Algérie a adopté une politique de portes ouvertes, d'aide aux opprimés, d'accueil des mouvements de libération et d'opposition, et de personnalités persécutées : le Front national de libération du Sud Vietnam, les organisations de libération

palestiniennes, des exilés politiques du Brésil, d'Argentine, d'Espagne, du Portugal
[...]. (Mokhtefi 114)

L'Algérie comme présentée par Mokhtefi représente un pays ouvert à toutes les personnes opprimées par des pouvoirs hégémoniques. En Algérie, il y avait des personnes venant du Vietnam, de Palestine et des pays latino-américains tel que l'Argentine et le Brésil. Alors, l'Algérie est devenue un centre cosmopolite pour les personnes de gauche qui cherchaient à lutter contre leurs oppresseurs. Étant un pays qui réunit toutes les luttes des gauches, l'Algérie représente, pour Cortázar, un pays qui adopte des valeurs similaires à celles de la Révolution cubaine, ce qui le permet de devenir un reflet maghrébin de Cuba. Ainsi, nous pouvons comprendre que Cortázar répond au « visage » algérien en collaborant avec la révolution cubaine, car celle-ci ne représente pas une lutte encadrée géographiquement, mais plutôt une lutte transnationale.

En faisant suite à sa réflexion sur la guerre d'Algérie, Cortázar nous montre la façon dont il arrive à soutenir la révolution cubaine.

En 1957 empecé a tomar conciencia de lo que pasaba en Cuba [...] de pronto sentí otra cosa, una encarnación de la causa del hombre como por fin había llegado a conebirla y desearla. Comprendí que el socialismo, que hasta entonces me había parecido una corriente histórica aceptable e incluso necesaria, era la única corriente de los tiempos modernos que se basaba en el hecho humano esencial[.]³² (Cortázar 271)

³² En 1957, j'ai commencé à prendre conscience de ce qui se déroulait au Cuba [...] soudain, j'ai senti une autre chose, l'incarnation de la cause de l'homme qui, enfin, était arrivée à la concevoir et la désirer. J'ai compris que le socialisme, que jusqu'à ce moment me semblait une courante pensée historique acceptable et même nécessaire, c'était la seule courante des temps moderne qui s'est basée essentiellement dans l'humanité [.] Traduction rédigée par moi-même.

Cortázar indique qu'en 1957, il commence à prendre conscience de la révolution cubaine qui cherche à redéfinir la narration nationale d'après le socialisme. Il exprime que pour lui, le socialisme est le seul système politique qui se considère comme une « incarnation de la cause de l'homme » qui « s'est basée essentiellement dans l'humanité ». Tout au long du commentaire sur son soutien de la révolution cubaine, il tient à exprimer son soutien d socialisme comme système. Cela nous permet de comprendre les façons dont la lutte de gauche chez Cortázar qui répondent au « visage » algérien prennent la révolution cubaine comme base, car il s'agit d'une lutte transnationale qui cherche à élever l'humanité entière.

La guerre d'Algérie a permis à Julio Cortázar et à Gabriel García Márquez de reconsidérer leur rapport avec l'Amérique Latine pendant qu'ils reconfigurent leur vision *darienne* de Paris. Néanmoins, il y a un autre mouvement social à Paris pendant les années du Boom qui leur permet à eux et à d'autres écrivains, tel que Carlos Fuentes, à faire éclater le mythe *darien* parisien, celui-ci étant la révolution de Mai 1968.

Chapitre II : La révolte dans le cimetière de l'humanisme

Le mouvement de Mai 68 marque une convergence des revendications des étudiants et des ouvriers luttant contre le capitalisme afin de faire éclater le système capitaliste à travers la révolution de l'imaginaire. Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, la culture s'est dirigée vers la marchandisation à cause de la montée du système capitaliste. Mai 68 cherchait à faire éclater le capitalisme dès son sein, en bouleversant l'imaginaire capitaliste-bourgeois afin de créer une nouvelle société plus équitable. Dans ce chapitre, nous analyserons la façon dont Mai 68 peut être vu comme le successeur de la Révolution cubaine, les Français prenant les intellectuels latino-américains de gauche comme référents pour le mouvement. Ensuite, nous explorerons la façon dont Mai 68 peut être envisagé comme la manifestation du droit à la ville, en tant que centre de philosophie et d'humanisme, à l'opposé de l'idée de la ville comme marchandise. Nous finirons par étudier « l'échec » de Mai 68, en analysant la façon dont celui-ci force les écrivains du Boom à reconsidérer les valeurs qu'ils ont attribuées à la ville.

Sous le pavé, Cuba

Mai 68 commence comme un mouvement étudiant qui s'allie bientôt avec le milieu ouvrier, créant le mouvement social de gauche le plus impactant d'Europe dans les années soixante. Mais, ce mouvement va plus loin que d'exprimer des revendications marxistes à l'Université et au monde du Travail. Selon Michael Seidman dans *The Imaginary Revolution*,

Young French radicals went beyond the quantitative demands of trade-union movements to challenge social hierarchy and property. They defied sexual,

educational, and political constraints. The student movement wished to synthesize movements for personal liberation with social justice.^[1] (XXX 9)

Mai 68, qui commence par un mouvement social, permet aux Français de défier les institutions, le capitalisme et lois sociales établies par la bourgeoisie. Par ailleurs, inspirés par les discours des intellectuels de gauche tel que Sartre, Beauvoir, Césaire, Aragon, parmi d'autres, qui appliquent des méthodologies marxistes au phénomènes sociaux, les étudiants mélangent la lutte ouvrière avec des revendications féministe, tiermondiste et de la jeunesse. Selon Jean Marc Coudray dans « La révolution anticipée »,

[Le mouvement des étudiants] met en question, non pas des détails, mais les fondements et la substance de la 'civilisation' contemporaine : la société de consommation, le cloisonnement entre manuels et intellectuels, le caractère sacrosaint de l'Université et des autres hauts lieux de la culture capitaliste bureaucratique. Ce sont là les présuppositions nécessaires d'une reconstruction révolutionnaire de la société. Ce sont là les conditions nécessaires et suffisantes pour une rupture radicale avec le monde capitaliste bureaucratique. (Coudray 92)

Pour Coudray, Mai 68 pousse les Français à reconsidérer les fondements de leur société. Leur révolte devient alors une révolution de l'imaginaire qui cherche à bouleverser les mythologies, les institutions et les systèmes mis en place par la bourgeoisie pour accélérer la chute du capitalisme.

Durant cette période mouvementée, certains intellectuels latino-américains comme Carlos Fuentes à Paris s'engageaient directement avec la lutte qui fait rage à Paris. Quand le mouvement éclate, Julio Cortázar rend visite à Octavio Paz en Inde, mais il s'incorpore à la révolte dès son retour en France. Gabriel García Márquez séjourne alors à Barcelone et ne se rend à Paris que quelques mois après la fin du mouvement, ce qui lui permet de comparer la société pré- et post-

Mai 68. Mario Vargas Llosa, était rentré en Amérique latine en 1967, et ne s'intéresse pas à cette époque à Paris en raison des complications financières causées par son séjour de sept ans dans la capitale française. Pour Julio Cortázar, Gabriel García Márquez et Carlos Fuentes, Mai 68 représente plutôt une refonte de leur imaginaire parisien, ce qu'ils montrent en incluant des slogans révolutionnaires dans leurs œuvres. Dans « Noticias del mes de mayo », Julio Cortázar inclut les refrains qu'il voit sur les murs de Paris comme « Cuanto más hago el amor más ganas tengo de hacer la revolución. Cuanto más hago la revolución más ganas tengo de hacer el amor »³³ (106), « La poesía está en la calle »³⁴ (107) et « ¡Abajo el realismo socialista! ¡Viva el surrealismo! »³⁵ (105). La vaste majorité des slogans abordent la vision poétique de Mai 68 et le changement de mentalité qui l'accompagne. De manière similaire, Carlos Fuentes donne aux sections de son essai « París: la revolución de mayo » des titres qui représentent des slogans qu'il voit sur les murs de Paris, comme « Parlez à vos voisins » (28), « Merde au bonheur » (48) et « Il est interdit d'interdire » (97). Les expressions que Fuentes ajoute dans son essai montrent la façon dont Mai 68 représente pour lui un bouleversement de l'imaginaire plutôt qu'une révolte ouvrière. Cependant, bien que pour les Français ce mouvement soit le premier de ce genre, nous devons considérer que les Latino-américains et les écrivains du Boom ont déjà participé à la Révolution cubaine dans la décennie des années cinquante.

En 1953, quinze ans avant Mai 68, commence la révolution cubaine qui cherchait à décoloniser la nation et elle est victorieuse en 1959.³⁶ Les intellectuels parisiens proéminents, tels

³³ Plus je fais l'amour, plus j'ai envie de faire la révolution. Plus je fais la révolution, plus j'ai envie de faire l'amour.

³⁴ La poésie est dans la rue.

³⁵ À bas le réalisme socialiste ! Vive le surréalisme !

³⁶ Le mot décoloniser dans ce contexte ne signifie pas renverser le système colonial direct dans la même veine que l'Algérie ou le Vietnam, par exemple. Ici, décoloniser désigne un mouvement qui cherche à éliminer les traces coloniales et bourgeoises dans les structures et l'imaginaire de la société contemporaine. Au cas de la France et Mai 68, décoloniser représenterait quitter le pouvoir économique, social et culturel de la bourgeoisie qui désigne les réalités et imaginaires de la société française.

que Beauvoir et Sartre, soutiennent la révolution et visitent même Cuba. De retour en France, ils s'expriment en faveur de la révolution et la décrivent comme victorieuse, sage et exemplaire, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre. Les écrivains du Boom collaborent avec la Révolution cubaine depuis Paris, car la plupart d'entre eux y séjournèrent pendant cette période. Pour eux, Mai 68 n'est pas leur premier engagement dans une lutte qui cherche à bouleverser l'imaginaire. Dans une certaine mesure, il existe une conscience explicite de cette généalogie révolutionnaire. Fuentes décrit son interaction avec un étudiant qui avoue, en tant qu'écrivain, que Mai 1968 se fait par et pour les Latino-américains.

Dígale a sus lectores y a sus amigos en Hispanoamérica que no se dejen desorientar, que esta lucha de los jóvenes europeos es a favor de ustedes, conscientemente. Estamos continuando, por otros medios, la lucha de Zapata y Guevara, de Camilo Torres y Frantz Fanon. Luchamos contra el mismo mundo de la opresión centralizada.³⁷ (Fuentes 44)

Dans le premier chapitre, nous avons vu que les écrivains latino-américains recevaient en Amérique latine des ouvrages parisiens, leur montrant la ville à travers une perspective littéraire. Cela leur permet de cultiver une perspective symboliste de Paris, en y attribuant des valeurs *dariennes*. Les Latino-américains, dans leurs pays respectifs, possèdent alors une banque des référents culturels de Paris qui leur inspire la création d'une ville imaginaire marquée par son propre discours (Benjamin) et langage (Cortázar). Cependant, nous voyons ici l'inverse de cette relation, puisque Mai 68 crée à son tour une construction imaginaire de l'Amérique latine fondée

³⁷ Prévenez vos amis et vos lecteurs en Amérique Latine de ne pas se désorienter, que cette lutte des jeunes européens est pour vous aussi, consciemment. Nous continuons, à travers d'autres moyens, la lutte de Zapata et Guevara, de Camilo Torres et Frantz Fanon. Nous luttons contre le même monde de l'oppression centralisée. Traduction rédigée par moi-même.

sur des référents culturels et dans un discours précis.³⁸ Avec la réussite de la Révolution cubaine et l'affleurement de mouvements révolutionnaires de gauche en Amérique Latine, les Parisiens attribuent des valeurs nouvelles à cette région, comme la révolution, le socialisme, la liberté, parmi d'autres qui devraient être attribuées plus spécifiquement à Cuba puisque la révolution socialiste qui y a lieu est la seule à se terminer par un succès.

L'étudiant de Fuentes fait allusion à Emiliano Zapata, un révolutionnaire mexicain qui inspira un mouvement socialiste autochtone demandant la redistribution des terres, à Ernesto « Che » Guevara, un Argentin qui mena des révolutions socialistes au Cuba, au Congo et en Bolivie, à Camilo Torres, un prêtre colombien luttant pour la théologie de la libération et à Frantz Fanon³⁹, un psychiatre martiniquais ayant rédigé des textes pour soutenir la libération du Tiers Monde. Les allusions à ces figures montrent la façon dont, pendant Mai 68, les Parisiens se voient attirés, à cause de leurs désirs, aux discours de l'Amérique latine qu'ils consomment alors afin de mener leur propre révolte. Les allusions de l'étudiant à ces quatre personnages de l'Amérique latine confirment que les valeurs attribuées à la région sont bien celles de la révolution socialiste, puisqu'ils sont tous des figures de lutte pour la gauche à travers la révolution armée. En considérant la façon dont ces quatre figures sont devenues des symboles socialistes pendant les années

³⁸ Bien entendu, pendant le période d'entre les guerres il y avait une génération d'écrivains latino-américains, tel que Victoria et Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges, parmi d'autres, qui cherchaient à inscrire l'Amérique latine dans l'imaginaire parisien. Mais, ils cultivent des formes esthétiques européennes, ils appartiennent à une élite transnationale basée à Paris d'écrivains bourgeois et ils n'incluent pas des éléments culturels latino-américains au-delà de ceux qui sont d'une perspective euro centrique de la région. Leur ouvrage représentait alors une vision de la région européenne de la région qui s'intéresse à montrer la façon dont sa littérature appartenait au *weltliteratur*. En revanche, le Boom littéraire et les mouvements politiques mentionnés s'intéressent plutôt à cultiver l'identité de l'Amérique latine à partir des éléments culturels propres. À la différence des générations antérieures qui comprennent qu'ils appartiennent au canon et à l'histoire car ils tiennent les référents européens, ils partent d'une vision marxiste comprennent que leur autorité naît de leur désir d'écrire et de leurs actions.

³⁹ Pour les francophonistes et autres académiciens, Frantz Fanon n'est pas latino-américain puisqu'il est Martiniquais, ce qui fait de lui un Français. Néanmoins, si nous considérons que la Martinique dispose des mêmes référents culturels et géographiques que l'Amérique latine (si nous considérons l'Amérique latine comme les pays hispanophones et lusophones) et que Fanon faisait suite à la tradition anticoloniale de Césaire (indépendantiste martiniquais) nous pouvons l'inclure dans la même géographie imaginaire des autres personnages mentionnés.

soixante, nous pouvons comprendre que Fuentes essaie de créer un panthéon d'intellectuels latino-américains de gauche qui seraient des référents pour la révolte des Français. Ils deviennent tous des figures mythiques politiques qui pourraient être mis au même statut que les figures littéraires mythologiques du canon français du XIXe siècle, comme Baudelaire, Mallarmé et Verlaine, qui ont tellement marqué la conception imaginaire de Paris chez les écrivains du Boom.

Notons que Fuentes inclut Frantz Fanon dans le panthéon des intellectuels latino-américains. Dans le monde francophone, Fanon n'est pas latino-américain parce qu'en tant de Martiniquais, il est Français. Néanmoins, vu que la Martinique tient des référents historiques, culturels et géographiques comme le Caraïbe (Cuba) et d'autres parties de l'Amérique latine, Fuentes se permet de le reconquérir. L'ajout de Fanon à ce groupe mythologique d'intellectuels latino-américains du Tiers Monde est clé, car dans son apologie il mélange la lutte anticapitaliste avec les revendications anticoloniales. Il devient alors le lien entre l'engagement des écrivains du Boom avec la guerre d'Algérie et Mai 68, car son apologie exprime la façon dont ces deux luttes sont vraiment une même lutte contre l'« *opresión centralizada* », celle que les Français essaient de combattre dans Mai 68, les Algériens dans la guerre d'Indépendance et les Latino-américains dans la Révolution cubaine.

Comme la vision littéraire de l'Amérique latine de Paris, la vision Parisienne de l'Amérique latine devient alors disloquée puisqu'elle se fonde sur des éléments qui ne représentent pas l'intégrité de la région. En outre, puisque les écrivains du Boom sont des intellectuels *tiersmondistes* latino-américains à la fois à Paris et en Amérique Latine, ils deviennent les meneurs du discours parisien de l'Amérique latine. L'étudiant demande à Fuentes de faire parvenir son message sur les inspirations intellectuelles de Mai 68 aux Latino-américains car pour lui, Fuentes est une figure d'autorité en matière révolutionnaire puisqu'il est un écrivain latino-américain de

gauche. Nous devons aussi considérer que cet étudiant peut être imaginaire. Dans ce cas, cela signifie que Carlos Fuentes prend l'autorité que lui attribue l'élite intellectuelle communiste parisienne pour établir l'Amérique latine comme un référent révolutionnaire. Cela nous montre la façon dont Mai 68 met l'Amérique latine et Paris sur un pied d'égalité, puisque les deux lieux sont recodés en fonction de valeurs culturelles et de désirs disloqués.

Au début de la citation, l'interlocuteur de Fuentes lui explique que la lutte des étudiants parisiens est menée aussi pour les Latino-américains et il suggère qu'ils continuent ainsi la lutte que les Latino-américains ont commencée. Plus tard dans l'essai Fuentes note : « Pienso en mí mismo, en mis amigos españoles y latinoamericanos, en todos los que desde un principio comprendimos que ésta no era una revolución privativa de Francia, sino un movimiento nuestro, sin nacionalidad y sin fronteras »⁴⁰ (Fuentes 101). Selon Fuentes, Mai 68 appartenait à tous les mouvements de gauche de l'Amérique latine et d'Espagne, non seulement à ceux de la France. En faisant allusion au côté international « sin nacionalidad y sin fronteras » du Mai 68, Fuentes suggère que Mai 68 fait suite à un mouvement global révolutionnaire qui se développe pendant les années soixante, dès San Francisco à Tokyo, qui peut être envisagé comme une réponse à l'oppression centralisée. La Révolution cubaine et Mai 68 naissent tous deux de cette colère face à l'oppression centralisée marqué par l'exploitation et la consommation ; les manifestations de ce système sont variées selon les contextes, mais en essence, partagent ce noyau. Toutes deux cherchent à faire éclater ce système et à renouveler la société afin de créer une structure plus démocratique, égalitaire, juste et harmonieuse. Les deux mouvements peuvent alors être vus comme des révolutions de l'imaginaire qui cherchent à le décoloniser et décapitaliser. En dernier

⁴⁰ Je réfléchis en moi-même, à mes amis espagnols et latino-américains, à nous tous qui dès le début avons compris que celle-ci n'était pas une révolution propre de la France, mais plutôt un mouvement à nous, sans nationalités et sans frontières. Traduction rédigée par moi-même.

lieu, les deux mouvements se sont approvisionnés du soutien des intellectuels étrangers qui y participaient, ce qui montre le côté international des deux. La révolte de Mai 68 ne peut pas alors être « una revolución privativa de Francia » car il ne s'agit pas d'un mouvement essentiellement français ; Mai 68 tient comme berceau la révolte de la Sierra Maestra qui a commencé en 1953 dans les montagnes cubaines.⁴¹

Pour Fuentes, Mai 68 représente la continuation chez les Parisiens de la révolution cubaine. Cependant, chez les Latino-américains, Mai 68 sert à montrer la façon dont les Parisiens « reconnaissent » le visage de l'Autre.

En París, en las barricadas, en las manifestaciones, en el diálogo maravilloso que ha sido el triunfo mayor de la revolución, nos hemos encontrado y nos hemos reconocido: chilenos y españoles, argentinos y mexicanos, brasileños y peruanos, portugueses y centroamericanos... Hemos discutido el destino probable, los imposibles sueños y las pesadas condenas de nuestros países: en el espejo de los sucesos franceses, era posible discernir la imagen mutilada de la comunidad de habla española y portuguesa [...]⁴² (Fuentes 101)

⁴¹ L'histoire de la France est marquée par des mouvements révolutionnaires en commençant par la Révolution française qui a complètement fait éclater la plupart des systèmes monarchistes de l'Europe, en renouvelant la démocratie, ce qui montre une révolution politique. Un autre mouvement notable c'est la Commune de Paris, où les ouvriers ont barricadé Paris pour établir une ville égalitaire, ce qui suggère une révolution de l'imaginaire. Cependant, de tous les mouvements révolutionnaires en France, Mai 68 est le seul qui cherche à faire éclater la classe dominante et renouveler l'imaginaire en considérant l'intersection des luttes féministes, tiersmondistes, marxistes, parmi d'autres. Dans l'histoire contemporaine, le premier mouvement à lutter contre tous ces injustices en même temps, en établissant une nouvelle société, c'est la Révolution cubaine qui en revanche devient le modèle pour la Révolution algérienne, vietnamienne, parmi d'autres. Je me permets alors d'avouer que Mai 68 fait suite à la révolution cubaine car il tient les mêmes objectifs de la Révolution cubaine de à la fois renouveler l'imaginaire et la politique pour créer une société juste pour tous.

⁴² À Paris, dans les barricades, dans les manifestations, dans le beau dialogue qui a été le triomphe le plus grand de la révolution, nous nous sommes retrouvés et reconnus : Chiliens et Espagnols, Argentins et Mexicains, Brésiliens et Péruviens, Portugais et Centraméricains... Nous avons discuté de l'avenir probable, des rêves impossibles et des lourdes peines de nôtres pays : dans le miroir des événements français, il était possible de distinguer l'image mutilée de la communauté hispanophone et lusophone. Traduction rédigée par moi-même.

Fuentes montre la façon dont les Latino-américains, Espagnols et Portugais se « reconnaissent » dans leurs luttes de gauche en Mai 68. Ils sont l' « imagen mutilada de la comunidad de habla española y portuguesa » à travers « un espejo de los sucesos franceses ». Pour comprendre la façon dont les Latino-américains, Espagnols et Portugais se reconnaissent dans Mai 68, considérons la notion *lévinassienne* du visage. Comme nous l'avons vu avec Butler, c'est en faisant front au visage de l'Autre que l'on se voit obligé de réagir (Butler 131). Pour les Latino-américains, Mai 68 permet de comprendre la façon dont les Parisiens réagissent à leur visage. Il se trouvent face à une révolte qui reprend les désirs et les rêves de leurs luttes contre l'oppression centralisée. Ils voient la façon dont Mai 68 représente une extension de leur lutte et comprennent qu'il s'agit d'une réponse à leur visage. À travers cet « espejo de los sucesos franceses », ils réussissent à se voir eux-mêmes dans le regard de l'Autre et en s'identifiant avec la lutte, ils comprennent qu'elle est plus qu'une simple continuation à la Révolution cubaine. Menée dans la capitale des lettres, Mai 68 devient un effort de récupérer le Paris symboliste perdu après la Seconde Guerre mondiale.

Le droit à la ville

Mai 68 représente un prolongement de la Révolution cubaine contre *l'objectivation* de la culture, la montée du capitalisme et la société bourgeoise de consommation. Cependant, puisque Mai 68 s'est développé à Paris, le mouvement va plus loin et cherche à décoloniser l'imaginaire et la cité, devenant une révolte pour renouveler une vision humaniste de Paris basée sur les valeurs *dariennes*. Selon Pascale Casanova dans *The World Republic of Letters*, Paris représente « the Revolution, the overthrow of the monarchy, the invention of the rights of man »⁴³ et en même

⁴³ La Révolution, le renversement de la monarchie, l'invention des droits de l'homme.

temps « the capital of letters, the arts, luxurious living, and fashion. Paris was therefore at once the intellectual capital of the world, the arbiter of good taste, and the source of political democracy »⁴⁴ (Casanova 24). D'après cette perspective, Paris est une ville construite par l'humanisme et la philosophie. Comme le décrit Henri Lefebvre dans *Le droit à la ville*, « à la ville incombe le travail intellectuel : fonctions d'organisation et de direction, activités politiques et militaires, élaboration de la connaissance théorique (philosophie et sciences) » (Lefebvre 34). Mai 68 à Paris posséderait ainsi l'autorité de la révolte contre le système capitaliste pour rechercher la liberté et l'humanisme que la ville devrait posséder, mais a perdues après la Seconde Guerre mondiale. Selon Lefebvre dans *La vie quotidienne dans le monde moderne*, la bourgeoisie remplace la culture humaniste avec une culture de consommation, où

Elle [efface] l'image de "l'homme" actif en lui substituant l'image du consommateur comme raison de bonheur, comme rationalité suprême, comme identité du réel et de l'idéal [...]. Ce n'est pas le consommateur ni même l'objet consommé qui est important dans cette imagerie, c'est la représentation du consommateur et de l'acte du consommer, devenu art de consommer. (Lefebvre 109,10)

La bourgeoisie élimine l'image de « l'homme » actif, qui serait l'ouvrier, l'étudiant, l'intellectuel, et tous ceux qui s'intéressent à l'humanisme, en la remplaçant par celle du consommateur. Le rôle de Paris comme berceau de l'innovation politique et artistique changera alors dans l'imaginaire culturel collectif. Paris devient alors une ville qui crée des objets à consommer, dans laquelle les anciens ouvrages deviendraient symboles d'une société passée. Selon Lefebvre, cette ancienne société humaniste, est morte pendant la Seconde Guerre mondiale,

⁴⁴ La capitale des lettres, des arts, du bien vivre et de la mode. Paris était alors simultanément la capitale intellectuelle du monde, l'arbitre du bon goût et la source de la démocratie politique.

Le vieil humanisme classique a terminé [...] et mal terminé sa carrière. Il est mort. Son cadavre momifié, embaumé, pèse lourd et ne sent pas bon. Il occupe beaucoup de lieux publics ou non, transformés ainsi en cimetières culturels sous les apparences de l'humain : musées, universités, publications diverses. (Lefebvre 117)

Ce « vieil humanisme classique » auquel il fait allusion est lié à la notion des valeurs culturelles qui appartiennent à Paris selon Pascale Casanova. Lefebvre suggère que la culture est morte et les espaces urbains qui la représentent deviennent ses cimetières. Paris ne représente plus une ville *darienne* dans laquelle les écrivains du Boom ont la possibilité de cultiver leur littérature et leur politique. Les vestiges de ce Paris sont le cimetière du Paris de l'Art et la Beauté...

Au-dessous du squelette de ce Paris, naît une ville où, comme le signale Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIXe siècle* :

La création imaginaire se prépare à prendre un tour pratique sous la forme du graphisme publicitaire. Dans les pages culturelles des journaux, la création littéraire se soumet au montage. Tous ces produits sont en train de s'acheminer vers le marché, pour y servir des marchandises. (Benjamin 200)

Cependant, après la Seconde Guerre mondiale et avec le surgissement du capitalisme, la ville elle-même devient un objet à consommer. Comme l'avoue Henri Lefebvre dans *Le droit à la ville*, elle est « un objet de consommation culturelle pour les touristes, pour l'esthétisme avides de spectacles et de pittoresque. Même pour ceux qui cherchent à la comprendre chaleureusement, la ville est morte » (Lefebvre 117). Avec la montée du capitalisme, selon Lefebvre, la ville ne représente plus un espace pour que les gens puissent développer leur intellectualité ; elle devient plutôt une marchandise elle-même.

Notons que Lefebvre exprime que « même pour ceux qui cherchent à la comprendre, la ville est morte » ; d'après l'engagement des écrivains du Boom, ils font partie de ce groupe qui veut comprendre la ville dans son authenticité. Dans le premier et deuxième chapitre, nous avons exploré la façon dont les écrivains du Boom s'engagent avec le discours de Paris à travers son côté artistique et politique. Dans le chapitre précédent, nous avons exploré la façon dont ils s'intéressent à une autre dimension de Paris qui leur était méconnue depuis l'Amérique latine, celle de la colonisation et ils y réagissent. Tout au long de ce chapitre, nous analysons l'engagement des écrivains du Boom avec Mai 68. Les écrivains du Boom se sont intéressés à tous ces mouvements et perspectives de Paris, en montrant qu'ils cherchaient à déconstruire leur vision symboliste de Paris et de rencontrer la ville. Néanmoins, cette ville qu'ils cherchent à Paris est morte avant qu'ils n'y arrivent à cause du capitalisme. Ils décident de protester pendant Mai 68 pour essayer non pas de ressusciter la ville mais de reconstruire ses fondements.

Comme l'indique Lefebvre, il est « impossible d'envisager la reconstitution de la ville ancienne, mais seulement la construction d'une autre échelle, dans d'autres conditions, dans une autre société » (Lefebvre 117). Mai 68 deviendrait la brèche avec la société de consommation pour créer une nouvelle ville dans une société plus égalitaire, dirigée par le socialisme. Cette révolte naît alors du droit à la ville qui « s'annonce comme appel, comme exigence » (Lefebvre 32). Selon Lefebvre, le droit à la ville

Il ne peut se formuler que comme droit à la vie urbaine, transformée, renouvelée.
[...] "L'urbain" [serait un] lieu de rencontre, priorité de la valeur d'usage, inscription dans l'espace d'un temps promu au rang de bien suprême parmi les biens [et trouverait] sa base morphologique, sa réalisation pratico-sensible. Ce qui suppose une théorie intégrale de la ville et de la société urbaine, utilisant les

ressources de la science et de l'art. Seule la classe ouvrière peut devenir l'agent porteur ou support social de cette réalisation. (Lefebvre 32)

Le droit à la ville représente le droit à un Paris imbu des valeurs humanistes et symbolistes qui lui appartenaient avant la Seconde Guerre mondiale. Dans cette perspective, Paris serait un espace où tout le monde peut se rencontrer et débattre un espace soutenu par une économie saine, un bien dont tous peuvent profiter. En outre, la ville emploierait les sciences et les arts, elle ne serait pas une marchandise mais plutôt une célébration de l'humanité. Les écrivains du Boom possèdent un droit à la ville similaire non seulement car ils ont collaboré avec les mouvements sociaux, artistiques et politiques à Paris pendant les années cinquante et soixante, mais aussi parce qu'en arrivant à Paris, ils avaient une vision de la ville basée sur le discours authentique de Paris. Pour ce groupe d'écrivains, la ville leur appartenait, comme le dit Cortázar dans une conversation avec Mario Vargas Llosa « Nosotros elegimos a París y París nos eligió »⁴⁵ (Vargas Llosa 464). Paris représentait alors une ville qu'ils cultivaient à la fois dans leur imaginaire depuis leur jeune âge en Amérique latine et dans leurs actions quand ils y séjournent. Les écrivains du Boom auraient donc l'autorité d'appartenir aussi à ceux qui peuvent employer leur droit à la ville pour mener la révolution contre un système qui l'a détruit.

Le mouvement de Mai 68 cherchait alors à employer le droit à la ville pour créer un nouveau Paris et faire éclater la société capitaliste. Il s'agit d'une révolution de l'imaginaire pour reconstruire Paris comme une ville symboliste des Arts et de la Culture et comme la ville politique de la révolution algérienne et des intellectuels de gauche.

⁴⁵ Nous avons choisi Paris et Paris nous a choisis. Traduction rédigée par moi-même.

Paris : le cimetière de l'humanisme

Le mouvement de Mai 68 prend fin après que Charles de Gaulle dissolve l'Assemblée nationale le 30 mai et organise de nouvelles élections le 23 juin. Comme Michael Seidman le dit dans *The Imaginary Revolution*,

The May movement also failed in its main political goal. Despite the optimism of much of the extreme left, May was not the beginning of a worker's revolution. [...] May was not a contemporary Bastille Day, an event that much of educated opinion in France views as the foundation of its supposedly hedonistic culture.⁴⁶ (Seidman 12)

Jugé par les objectifs de Mai 68, cette révolution a échoué. Mai 68 n'a pas réussi à accomplir ce que le mouvement souhaitait : une rupture avec l'ancien système et le capitalisme, une révolution sexuelle et ouvrière, pour obtenir la liberté de soi et de la société. Seidman ajoute,

If the May events were important, it is not because of what they altered. Instead, they are remarkable by virtue of the transformative power that much of the media, many scholars, and ordinary French people have attributed to them. Whatever the historical truth, they have become a symbol of youthful, renewed, and freer France.⁴⁷ (Seidman 12)

Seidman constate que comme Mai 68 a échoué, son importance se trouve dans les valeurs que la société française lui attribue. Pour les Français Mai 68 représente une France nouvelle, jeune,

⁴⁶ Le mouvement de Mai 68 a aussi échoué son but politique primordiale. Malgré l'optimisme de la gauche extrême, Mai 68 n'était pas le début d'une révolution ouvrière. [...] Mai 68 n'était pas une Bastille contemporaine, un événement qui la plupart des opinions éduquées prenaient comme la fondation de son culture apparemment hédonistique.

⁴⁷ Si les événements de Mai 68 étaient importants, ce n'est pas à cause de ce qu'ils ont altéré. Par ailleurs, ils sont notables en vertu du pouvoir transformatif que la plupart des médias, les intellectuels et les gens ordinaires françaises l'ont attribués. Quoique soit la vérité historique, ils sont devenus un symbole d'une France plus jeune, renouvelée et libre.

révolutionnaire et résistante. Par ailleurs, pour les écrivains du Boom, Mai 68 représente la chute du mythe et de leurs désirs vis-à-vis de Paris.

Gabriel García Márquez finit « Desde París, con amor » en se rappelant ce qu'il a trouvé en visitant Paris après Mai 68.

En 1968, cuando me trajo la curiosidad de ver qué había pasado después de la maravillosa explosión de mayo, encontré que los enamorados no se besaban en público, y habían puesto los adoquines en aquellas calles, y habían borrado los letreros más bellos que se escribieron jamás en las paredes : *La imaginación, al poder ; Debajo del pavimento está la playa ; Amaos los unos encima de los otros.*⁴⁸

(García Márquez 355)

D'après cette perspective de Mai 68, les écrivains du Boom n'attribuaient pas les mêmes valeurs au mouvement que les Français. À Paris García Márquez voit que « los enamorados no se besaban en público », les amoureux et la liberté sexuelle étant des manifestations normalement associées à la jeunesse, qui est l'une des valeurs que les Français accordent à Mai 68. Il exprime que « habían puesto los adoquines en aquellas calles », avec le remplacement du pavé qui, comme le décrit Fuentes dans son essai, pendant Mai 68 « ha[n] adquirido hoy un rango casi fetichístico »⁴⁹ (Fuentes 32), Paris ne représente pas la révolution car les traces de Mai 68 ont été éliminées. En outre, tous les slogans révolutionnaires sont effacés des murs ; l'imaginaire n'a pas pris le pouvoir, Paris n'a pas changé dans le « bon sens ». La description que García Márquez nous offre dévoile la façon dont Mai 68 a changé le discours de la ville, mais négativement car le but de Mai 68 de

⁴⁸ En 1968, quand la curiosité d'envisager les ricochets de la merveilleuse explosion de mai m'a emporté à Paris, les amoureux ne s'embrassaient plus au public. Ils avaient remplacé le pavé aux rues et effacé les plus beaux panneaux jamais écrits : *l'imagination prend le pouvoir ; sous le pavé, la plage ; aimez les uns sur les autres...* Traduction rédigée par moi-même.

⁴⁹ Est devenu presque un fétiche. Traduction rédigée par moi-même.

faire éclater la culture bourgeoise n'a pas été accompli. En revanche, García Márquez arrive à Paris et se trouve dans une ville qui est même plus réservée, avec un imaginaire encore plus limité que le Paris qu'il avait quitté en 1957.

Il continue en indiquant,

Ayer, después de recorrer los sitios que alguna vez fueron míos, solo pude percibir una novedad, unos hombres del municipio vestidos de verde, que recorren las calles en motocicletas verdes y llevan unas manos mecánicas de exploradores siderales para recoger en la calle la caca que un millón de perros expulsan cada veinticuatro horas en la ciudad más bella del mundo.⁵⁰ (García Márquez 355)

À travers cette image, García Márquez exprime que Paris s'est transformé en une ville capitaliste après l'échec du Mai 68. Il montre les « hommes del municipio vestidos de verde, que recorren las calles en motocicletas verdes », en faisant référence aux éboueurs. En traitant les éboueurs travaillants, qui ont historiquement été les premiers ouvriers à faire la grève, il montre que Mai 68 n'a pas accompli son but. Avec cette allusion, García Márquez nous insère dans le domaine du déchet et de la consommation sans mesure, ce qui est le but de la société capitaliste que Mai 68 cherchait à détruire. Il finit en faisant allusion à « la caca que un millón de perros expulsan cada veinticuatro horas en la ciudad más bella del mundo ». Avec la merde d'un milliard de chiens, García Márquez désacralise la société capitaliste qui se développe à Paris, ville marchandise. Néanmoins, il rappelle par un ton nostalgique que bien que Paris soit une ville salie par la merde des chiens, elle continuera à être la ville la plus belle du monde.

⁵⁰ Hier, après avoir parcouru les coins que dans un instant éphémère m'appartenait, je n'ai pu qu'apprécier une nouveauté : des hommes de la municipalité habillés en vert sillonnent les rues aux motos vertes, en portant des mains mécaniques d'explorateurs sidéraux qui collectent la merde qu'un milliard de chiens captifs expulsent chaque vingt-quatre heures dans la ville la plus belle du monde.

À la différence de García Márquez, qui voit Mai 68 comme un échec total, Carlos Fuentes reste optimiste. Il finit son essai « París : la revolución de mayo » :

Esta revolución también es la nuestra.

Es sólo el comienzo. La lucha continúa.

París, mayo-junio de 1968 (Fuentes 104)⁵¹

Pour Fuentes, l'échec de Mai 68 peut être vu comme le début d'une lutte qui continuera. Cependant, cette lutte ne sera plus menée à Paris, car comme García Márquez l'a illustré, elle a échoué. Ainsi, les écrivains du Boom se voient obligés de reconsidérer les valeurs qu'ils attribuent à Paris comme ville de l'Art et de la Beauté, ville de Politique et des Intellectuels, ville de la Révolution du Tiers Monde. Paris ne peut plus représenter ces valeurs car Mai 68 a constaté que Paris n'est que le cimetière de l'humanisme et de leurs désirs de cosmopolitisme.

⁵¹ Cette révolution est aussi la nôtre.
C'est seulement le début. La lutte continue.
Paris, mai-juin 1968. Traduction rédigée par moi-même.

Conclusion

Dans cette analyse nous avons exploré la façon dont l’imaginaire de Paris s’est développé chez les écrivains du Boom qui y séjournent inspirés par leur désir du monde et de cosmopolitisme. Paris existait déjà pour ce groupe d’écrivains - et pour nous tous les Latino-américains - dans la forme de livres de poche avec leurs pages jaunies, de chansons qui décrivent avec un accordéon les pas inattendus d’un poète anonyme à Montmartre, de cartes postales avec dessins d’enfants qui tournent dans un carrousel désormais abandonné. Ce discours de Paris, ville de « l’art pour l’art » s’est gravé dans les veines des écrivains du Boom, en dirigeant leurs cœurs à la ville de Lettres. Mais pour les écrivains du Boom, Paris était plus qu’un mythe ou un livre.

En arrivant à Paris, les écrivains du Boom se trouvent dans une ville qui ne se manifeste pas à travers des vers vagabondes ; cet autre Paris comme un poumon s’étend et se contracte avec le flux de la foule. Certes, c’était le Paris de Sartre et de Beauvoir dans le Café de Flore, de Godard avec son caméra-arme, de la violence subtile de Duras et Sarraute, de la géométrie de Picasso, des bibliothèques de Malraux, de la danse javanaise de Gainsbourg. C’était également le Paris des Algériens noyés sous le Pont Saint Michel, de la nucléarisation, de l’indépendance du Sénégal, de la poésie dans la rue et de la grève ouvrière la plus grande que la France n’ait jamais vue. Les écrivains arrivent à Paris pour se plonger dans la ville des Lumières, où l’art existe pour l’art, mais ils se voient obligés d’affronter une réalité politique. Et au milieu de ce tourbillon d’idées d’innovation et de rêves de libération, les écrivains du Boom ont connu les Lumières et les Ombres de la capitale française.

À Paris, les écrivains cultivent leurs désirs de cosmopolitisme pour redéfinir leur appartenance à l’Amérique latine. Il ne faudrait que lire quelques pages de *Rayuela* de Julio Cortázar ou de “El rastro de tu sangre en la nieve” de Gabriel García Márquez pour le constater.

Mais l'impact de ce Paris polyphonique chez les écrivains du Boom va plus loin que les nouveautés littéraires. Il se voit dans la façon dont ils s'engagent à des mouvements internationaux de gauche, dans leurs apologies anticapitalistes, ou dans leur vision de Cuba comme la patrie spirituelle de l'Amérique latine. Surtout, la contribution la plus importante de Paris chez ces écrivains c'est la façon dont il leur offre une vision unifiante de l'Amérique latine, puisque comme García Márquez le décrit dans « París : la revolución de mayo », « en París, hemos visto desnudo al emperador ».⁵²

Tout au long de la décennie des années soixante, les écrivains du Boom réussissent à cultiver un discours de Paris, basé dans des désirs disloqués, qui leur permet de développer leur littérature et leur politique. Pendant ces années, ils arrivent à comprendre que la littérature est la politique et la politique est la littérature. Arrive Mai 68, ce mois où les murs de Paris sont devenus des poèmes sans auteur, car tout Paris était son auteur, pour consolider les désirs de cosmopolitisme des écrivains du Boom. Les barricades, ces nostalgiques collines urbaines de bois, auraient dû arrêter les vents néfastes du capitalisme d'extraction. Le pavé, une hirondelle de pierre, aurait dû devenir un vers contre le réalisme capitaliste. Mai 68 aurait dû être l'incarnation des luttes anticapitalistes, anticoloniales des écrivains du Boom. Mais, le 30 mai 1968, les murs se sont nettoyés ; les barricades, démontées ; le pavé, remplacé. Avec l'échec de Mai 68, les écrivains du Boom sont forcés de déplacer leurs désirs de cosmopolitisme de Paris à d'autres villes.

En automne 1966, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes et Mario Vargas Llosa boivent un café dans le Café Zurich, juste à côté de la Plaça Catalunya à Barcelonne, la ville où ils se reconnaissent en tant qu'écrivains. En décembre 1968, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez et Carlos Fuentes Boom vont avec Milan Kundera à des bains turcs à Prague, une ville qui représentera la lutte anti-hégémonique et le socialisme humaniste. En février 1976, Gabriel García

⁵² À Paris, nous avons vu nu l'empereur. Traduction rédigée par moi-même.

Márquez et Mario Vargas Llosa sortent du cinéma à la Ciudad de México et avec un poignard le Boom finit. Et entre toutes ces autres villes, Paris ne représentait plus le centre d'idées et d'arts, mais plutôt un cimetière de nostalgies abandonnées.

Bibliographie

- Andrade, Alécio de., et Julio. Cortázar. París : ritmos de una ciudad. Edhasa, 1981.
- Benjamin, Walter. « Paris : capitale du XIXe siècle ». Oeuvres, traduit par Cédric Cohen Skalli, Frédéric Joly et Olivier Mannoni, Éditions Payot & Rivages, 2022, pp. 173-200.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. 2e éd., Routledge, 2004.
- Butler, Judith. “Precarious Life”. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso, 2004.
- Camus, Albert. *L'étranger*. Gallimard, 1954.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Traduit par M. B. DeBevoise, Harvard University Press, 2004.
- Césaire, Aimé. « Culture et colonisation ». *Liberté*, vol. 5, num. 1, 1963, pp. 15-35.
- Cortázar, Julio. *Último round*. 3eme éd., Siglo XXI Veintiuno Editores, 1972.
- “Lo que sigue se basa en una serie de preguntas que Rita guibert me formuló por Escrito...”. *Papeles inesperados*, Édité par Aurora Bernárdez et Carles Álvarez Garriga, Alfaguara, 2009, pp. 226- 248.
- Coudray, Jean-Marc. “La révolution anticipée”. *Mai 1968: la Brèche: premières réflexions sur les événements*, Fayard, 1968, pp. 89-141.
- Darío, Rubén. *Autobiografía*. Ministerio de Educación de El Salvador, Dirección General de Publicaciones, 1962.
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Éditions La Découverte, 2002.
- Fuentes, Carlos. “París: la revolución de mayo”. *Los 68 : París, Praga, México*, Debate, 2005, pp. 23-105.
- García Márquez, Gabriel. “Desde París, con amor”. *Notas de prensa, 1980-1984*, Mondadori,

- 1991, pp. 353-355.
- Goebel, Michael. *Paris, capitale du tiers monde: comment est née la révolution anticoloniale (1919-1939)*. Traduit par Pauline Stockman, Éditions La Découverte, 2015.
- Judt, Tony. *Past Imperfect : French Intellectuals, 1944-1956*. University of California Press, 1992.
- Lefebvre, Henri. *Le droit à la ville*. Anthropos, 1968.
- , *La vie quotidienne dans le monde moderne*. Gallimard, 1968.
- Mokhtefi, Elaine. *Alger capitale de la révolution : de Fanon aux Black Panthers*. Éditions La Fabrique, 2019.
- Molloy, Sylvia. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Presses universitaires de France, 1972.
- Morin, Edgar. "La Commune étudiante". *Mai 1968: la Brèche; premières réflexions sur les événements*, Fayard, 1968, pp. 1-33.
- Seidman, Michael. *The Imaginary Revolution : Parisian Students and Workers in 1968*. Berghahn Books, 2004.
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires : Global Modernity and World Literature in Latin America*. Northwestern University Press, 2014.
- Stora, Benjamin. *La gangrène et l'oubli: La mémoire de la guerre d'Algérie*. Éditions La Découverte, 1998.
- Ramos-Izquierdo, Eduardo. "Algunas trazas y efectos de París en la obra de Paz, Cortázar y García Márquez." *Escritores de América latina en París*, édité par Milagros Palma, Indigo & côté-femmes, 2006, pp. 123-133.
- Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua : memorias*. Seix Barral, 1993.