

Littérature, musique et émotions : entre l'art des mots et l'art des sons. La mésomusique dans la prose fictionnelle d'Alfredo Bryce Echenique

Nelly André

Volume 39, Number 2, 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1091841ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1091841ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

André, N. (2019). Littérature, musique et émotions : entre l'art des mots et l'art des sons. La mésomusique dans la prose fictionnelle d'Alfredo Bryce Echenique. *Intersections*, 39(2), 181–211. <https://doi.org/10.7202/1091841ar>

Article abstract

Music and literature: a score made of words. But what is this strange alchemy that occurs between a melody and a text? How do notes and words manage to dance together? The idea of this article is to study the influence of the music in literary works, to analyze the music notion as a creative element of meaning, as a dramatic speech within a literary text and a powerful vehicle for feelings. Reading the works of the Peruvian writer Alfredo Bryce Echenique, is to meet the music behind the words, and in the developed topics.

LITTÉRATURE, MUSIQUE ET ÉMOTIONS : ENTRE L'ART DES MOTS ET L'ART DES SONS. LA MÉSOMUSIQUE DANS LA PROSE FICTIONNELLE D'ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

Nelly André

La vie sans musique est tout simplement une erreur, une fatigue, un exil.
Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*

Je me demandais si la musique n'était pas
l'exemple unique de ce qu'aurait pu être
— s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots,
l'analyse des idées — la communication des âmes.

Marcel Proust, *La prisonnière*

De la musique avant toute chose [...]
Et tout le reste est littérature.
Paul Verlaine, *L'Art poétique*

INTRODUCTION

La relation entre la musique et la littérature est l'une des plus anciennes collaborations parmi les différentes manifestations de l'Art. Le Prix Nobel de littérature 2016, attribué à Bob Dylan, une première depuis la création du Prix en 1901, ne fait que confirmer ce lien étroit entre musique et littérature. Selon Sara Danius, secrétaire générale de l'Académie suédoise, Bob Dylan a été récompensé :

pour avoir créé dans le cadre de la grande tradition de la musique américaine de nouveaux modes d'expression poétique [...] Il est extrêmement doué pour la rime. C'est un sampleur littéraire qui convoque la grande tradition et peut marier de façon absolument novatrice des musiques de genres différents, des textes de genres différents. (Le Monde 2016)

Pour Horace Engdahl, il était important de récompenser « l'art de la parole » : « Dylan se nourrit de la littérature mondiale, et c'est ce qui fait la force de ses textes » (Pinguet 2016).

Mais, quelle est cette étrange alchimie qui se produit entre une mélodie et un texte ? Comment notes et mots parviennent-ils à danser ensemble ? L'idée de cet article est donc d'analyser l'influence de la musique dans les œuvres littéraires d'Alfredo Bryce Echenique, d'étudier la notion de musique non seulement comme élément créateur de sens, comme discours dramatique dans un texte littéraire, mais également comme puissant vecteur de sentiments. L'étude des relations entre la littérature et les autres formes d'expression artistique constitue une branche de l'intermédialité, dont « [l]e défi actuel est bien de construire l'espace d'intermédialité que requièrent les objets, nombreux, faisant fi des frontières (historiques, linguistiques, artistiques, disciplinaires) » (Reibel 2011). Nombre d'artistes ont en effet expérimenté et expérimentent encore aujourd'hui les différentes manières de mettre en relation la musique et la littérature. Toute littérature étant assaut contre la frontière selon Franz Kafka (*Journal*) et l'Art étant chose de l'âme selon Arthur Rimbaud, littérature et musique ne peuvent que se croiser pour expliquer les vicissitudes de l'existence.

En tant qu'œuvre d'art, le roman nous dévoile une manière d'habiter le monde et propose un éventail de possibilités existentielles. La littérature, la musique, la poésie, la peinture portent en elles une vérité et une compréhension du monde qui sont proprement humaines. Pablo Picasso a ainsi puisé son inspiration dans les arts et les traditions populaires afin de traduire une réalité. La toile *Guitare, partition et verre de vin* (1912) est un hommage à la musique. Cette toile utilise le collage d'un morceau d'une partition de Marcel Legay intitulée *Sonnet* (1892); une chanson populaire qui est elle-même composée à partir du texte du célèbre *Sonnet à Marie* (1555) de Pierre de Ronsard. L'intermédialité y est donc omniprésente puisque le peintre s'inspire de la musique qui s'est elle-même inspirée de la poésie.

Musique et littérature (1878), cette peinture de William Michael Harnett (1848–1892) est une représentation picturale de cette intermédialité (Fig. 1). Ce trompe-l'œil joue avec les perspectives pour donner un effet hyperréaliste, une illusion de la réalité. Harnett fixe ici un instant d'éternité. Les instruments de musique semblent sortir du livre ouvert, comme pour souligner la musicalité du texte. Cet enchevêtrement de livres, partitions, instruments de musique et encrier révèle qu'une note de musique est présente derrière chaque mot.

L'homme est ainsi une espèce musicale, comme l'affirme le neurologue Oliver Sacks qui, dans son ouvrage *Musicophilia: la musique, le cerveau et nous* (Sacks 2009), s'attache à explorer la dimension musicale de l'Homme, c'est-à-dire comment la musique nous habite, nous change, nous détruit ou nous guérit.

La prose fictionnelle de l'écrivain péruvien Alfredo Bryce Echenique en est une parfaite illustration puisque la musique explore et dévoile les émotions des personnages masculins. La présence de la musique se manifeste bien souvent de façon thématique et nourrit l'imaginaire. « J'ai souhaité que mes référents principaux soient la musique et les chansons » (Chaverri 2004, 123)¹. La présence de cet imaginaire musical concerne les personnages masculins bâtis

¹ Nous traduisons: « He querido que mis referentes preferidos sean la música ».

sur l'expérience de la séparation : séparation amoureuse, exil culturel et séparation « maternelle », c'est-à-dire rupture avec le pays d'origine. La phrase de Friedrich Nietzsche mise en exergue révèle l'importance de la musique dans le quotidien. Elle stimule, elle magnifie. La vie est musique. Il est donc nécessaire de « consoquer avec la respiration du monde » (Montebello 2001, § 12), puisque, comme le précise Nietzsche en reprenant à son compte une phrase d'Arthur Schopenhauer (dans *Le Monde comme volonté et représentation*), « la musique touche immédiatement le cœur, car elle est la véritable langue universelle, partout comprise » (Montebello 2001)². Ainsi, comment Alfredo Bryce Echenique utilise-t-il ces genres musicaux pour révéler des émotions cachées, pour synthétiser sa pensée, pour affirmer sa « péruanité » ? Comment Alfredo Bryce Echenique manie-t-il « la langue des affects »³, « l'aliment de l'amour »⁴ ?



Figure 1. William Michael Harnett, *Music and Literature*, 1878, huile sur toile, 24 x 32 1/8 inches (60,96 x 81,58 cm), collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, <https://www.albrightknox.org/artworks/194110-music-and-literature>.

MUSIQUE ET LITTÉRATURE : UNE PARTITION DE MOTS

La musique permet bien souvent à l'écrivain de décrire une multitude de choses, de transmettre des sensations, des émotions, en quelques mots. Pour le

² Nietzsche cite Schopenhauer, sans guillemets, et en le reformulant.

³ « La musique comme art des sons pratique cette langue [...] dans sa toute-puissance impressionnelle, c'est-à-dire comme langue des affects », Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris : GF Flammarion, 2000, § 53, CVIII.

⁴ « Si la musique est l'aliment de l'amour, jouez donc ; donnez-m'en jusqu'à ce que ma passion surchargée en soit malade et expire », Shakespeare, *La nuit des rois*, Edition Humanis, 2012-2018, p.11 [en ligne] : http://www.editions-humanis.com/illustrations/shakespeare/La_nuit_des_rois_opf_extraire.pdf

dire avec Honoré de Balzac, « la passion est toute l'humanité. Sans elle, la religion, l'histoire, le roman, l'art seraient inutiles » (Balzac 1976, 24). Les paroles de chansons renferment toute une symbolique, toute une mythologie.

[...] le langage symbolique a la force et la capacité inouïe et mystérieuse de dire autre chose que ce qu'il exprime littéralement ! Pour l'être humain, le monde des significations est aussi vital que le monde des choses : il lui est essentiel de donner du sens à la réalité. On peut parler à cet égard de la force de symbolisation du langage humain dans la mesure où le symbole est moins le mot que le mouvement même de la signification littérale qui offre le sens évoqué. Le symbole rend présent ce qui est impossible à percevoir. Il redécrit la réalité sous des aspects qui ne sont pas immédiatement perceptibles, il la recrée et l'invente. Il permet de décoller de l'univers des choses et de faire venir au langage ce que les êtres humains éprouvent, ressentent ou croient. (Videlaït 2003, 23-24)

Au-delà de son rôle social, la musique est vectrice d'émotions et sert la mémoire collective. En Amérique latine, par exemple, le poète colombien Darío Jaramillo, auteur de l'ouvrage *Poesía en la canción popular latinoamericana* (Jaramillo 2008), a affirmé que la chanson populaire latino-américaine a inventé l'amour, que les chansons sont l'alphabet de l'amour et dictent la manière de le ressentir. Elles parlent d'amour et de désamour. Avec elles, on aime et on oublie.

Ainsi, pour Darío Jaramillo, la formation de la sensibilité musicale populaire de la première moitié du XX^e siècle en Amérique latine s'est concentrée sur des genres musicaux bien précis : le boléro, la *ranchera*, le *vals criollo* et le tango. Ces derniers véhiculent des représentations, des manières de voir et de sentir le monde, propres aux contextes historiques : « En plus de raconter l'histoire qui en est à l'origine, chaque chanson finit par raconter l'histoire de celui qui l'écoute plus avec le cœur qu'avec l'ouïe. La chanson est cardiocentrique » (Jaramillo 2008, 65)⁵. Chœur et cœur vont donc de pair avec la musique.

Le musicologue argentin, Carlos Vega, trouvant la référence à la musique populaire bien souvent négative et ambiguë, a choisi de définir cette musique, « *aquella que es de todos* » (« celle qui appartient à tout le monde »), comme *mesomúsica* (mésomusique). Le musicologue uruguayen, Coriún Ahaorían, a repris ce terme « *mesomúsica* » pour définir précisément la musique populaire. Ana María Ochoa lui a préféré le terme de « *músicas locales* » (« musiques locales ») : « je l'emploie pour nommer des musiques qui, à un certain moment de l'histoire, furent clairement associées à un territoire et à un groupe culturel ou des groupes culturels spécifiques » (Ochoa 2003, 11)⁶.

Musique et littérature : ces seuls mots englobent donc toute une symbolique, tout un faisceau de croyances, toute une histoire.

La musique et la littérature sont deux langages différents, mais tout au long de l'histoire ils ont joui d'une symbiose de proportions magiques qui

⁵ Nous traduisons : « Cada canción, además de contar la historia que la origina, termina contando la historia del que la oye más con el corazón que con el oído. La canción es cardiocéntrica ».

⁶ Nous traduisons : « lo empleo para nombrar músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos ».

permettent au lecteur et usager d'avoir une vie plus agréable et plus belle. La première est témoin du passage du temps et est constamment présente dans notre devenir vital, à tel point qu'une note de musique peut ramener la personne à des époques lointaines de son existence. La seconde, soit la littérature, complète de manière théorico-pratique notre connaissance de la vie, à un niveau plus social et interpersonnel. Les textes, les écrits, les paroles de chanson, ont une mission professionnelle, transmettre et émouvoir. Aujourd'hui cela est possible non seulement en lisant mais également en écoutant. (Exlibrispedia 2009)⁷

L'utilisation de la musique a donc une fonction précise et exprime des faits concrets dans les nombreux romans et recueils de nouvelles d'Alfredo Bryce Echenique. Lire les œuvres de cet écrivain péruvien, c'est donc rencontrer la musique derrière les mots, et dans les thèmes développés. La musique offre une lecture nouvelle du texte accentue la dramaturgie et capte l'attention du lecteur. Elle enrobe le texte en proposant une illusion d'oralité, si chère à cet auteur, si caractéristique de ces œuvres, ce fameux « *tonito Bryce* » (la « touche Bryce Echenique »). Et, en Amérique latine, la chanson populaire fait partie du patrimoine intellectuel, de la tradition orale. Elle raconte des histoires d'amour, de désir, et laisse une large place à l'imagination. Paraphrasant le style shandéen, suivant les préceptes de Laurence Sterne, exprimés dans son œuvre *Vie et opinions de Tristram Shandy* (Sterne 2004), Bryce considère qu'écrire un livre, c'est comme fredonner une chanson. Un livre est ainsi une longue conversation, un air de musique.

Krakusin affirme que les chansons populaires latino-américaines comme la valse créole, la ranchera, le tango et le boléro permettent à Bryce d'établir un cadre de référence commun qui « donne vie et consolide des formes objectives permettant au lecteur de partager le monde des protagonistes, leurs aventures amoureuses et leurs mésaventures » (Krakusin, 40). Bourhan El-Dim Khalil partage ce point de vue tout en ajoutant que « la musique remplit les mêmes fonctions que celles que l'on voit dans un film : elle crée une atmosphère, symbolise une situation ou une époque passée » (116) et, par conséquent a recours à un type de mémoire collective qui tend à inclure le lecteur. Toutefois, la plus grande pertinence de ces réminiscences musicales réside dans ses conséquences narratives. Concrètement, sa mélodie et ses paroles familières conduisent les personnages à une introspection qui leur permet de « revivre encore et encore la même expérience — technique similaire à celle employée par les psychanalystes — jusqu'à ce qu'éventuellement le protagoniste parvienne à un équilibre émotionnel [...] » (Krakusin, 136-137). À la manière d'une

7 Nous traduisons: « La música y la literatura son dos lenguajes diferentes, pero que a lo largo de la historia han disfrutado de una simbiosis de mágicas proporciones que permiten al lector y usuario tener una vida más placentera y más hermosa. La primera es testigo del paso de nuestro tiempo y está presente permanentemente en nuestro devenir vital, hasta tal punto que una nota musical puede retrotraer al sujeto a épocas remotas de su trayectoria biográfica. La segunda, esto es la literatura, complementa de manera teórico-práctica nuestro conocimiento de la vida, a un nivel más social e interpersonal. Los textos, los escritos, las letras, tienen como misión vocacional, transmitir y emocionar y hoy día eso se consigue leyendo pero además escuchando ».

thérapie par la parole, les chansons populaires se présentent comme un «signifiant» qui «à partir de son non-sens [...] engendre la signification» (139). Par conséquent, elles fonctionnent comme des rêves réparateurs, comme «un moyen efficace pour guérir les problèmes mentaux» et propose aux héros un discours qui bien souvent les réconcilie avec la réalité (142). (Snauwaert 2015, § 2)⁸

Julio Ramón Ribeyro se perdait dans la musique ...

La musique, dis-je, nous emporte vers un état d'esprit semblable à l'ivresse. C'est pourquoi l'écrivain péruvien Julio Ramón Ribeyro, à la fin de ses journées d'écriture, avait l'habitude de rester dans son bureau à écouter du boléro. Après l'effort, le réconfort. Alfredo Bryce Echenique disait que Ribeyro était le seul être humain capable de mener une vie de bohème en solitaire et dans sa propre maison. Cela était possible parce qu'il était mélomane.

— La musique nous met en extase, mon ami!

— Santé, encore une fois! (Salcedo Ramos 2015)⁹

... tout comme Bryce s'y perdait pour mieux trouver l'inspiration:

[...] pour écrire, mon alcool c'est la musique, j'écoute de la musique la nuit et c'est ainsi que me viennent les idées pour mes livres, que naît l'amour pour certains personnages; la musique provoque en moi une profonde sentimentalité. (Ortega 1994, 66–67)¹⁰

⁸ Nous Traduisons: «Krakusin alega que las canciones populares latinoamericanas como el vals criollo, la ranchera, el tango y el bolero le valen a Bryce para establecer un cuadro de referencia común que “da vida y consolida formas objetivas que permiten al lector compartir el mundo de los protagonistas, sus aventuras amorosas y sus desventuras” (Krakusin, 40). Bourhan El-Dim Khalil comparte este punto de vista añadiendo que “la música realiza las mismas funciones que apreciamos en una película: crea un ambiente, simboliza una situación o una época pasada” (116) y, por lo tanto recurre a un tipo de memoria colectiva que tiende a involucrar al lector. No obstante, la mayor pertinencia de estas reminiscencias musicales está en sus consecuencias narrativas. Concretamente, su melodía y su letra familiares llevan a los personajes a una introspección que les permite “revivir una y muchas veces la misma experiencia, que [...] es semejante a la técnica usada por el psicoanálisis, hasta que eventualmente el protagonista llega a un equilibrio emocional [...]” (Krakusin, 136–137). Igual que lo hace una cura por la palabra, las canciones populares se presentan como un “significante” que “a partir de su sin-sentido [...] engendra la significación” (139). Por lo tanto, funcionan como sueños reparadores, como si fueran “un medio eficaz para la curación de los problemas mentales” y les brindan a los héroes un discurso que muchas veces los reconcilia con la realidad (142)»

⁹ Nous Traduisons: «La música, digo, nos conduce a un estado anímico muy parecido a la embriaguez. Por eso el escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, tras terminar sus jornadas de escritura, solía quedarse en el estudio oyendo boleros. Así se regalaba una fiesta después del esfuerzo. Alfredo Bryce Echenique decía que Ribeyro era el único ser humano capaz de llevar una vida bohemia en solitario y al interior de su propia casa. Eso era posible por su condición de melómano.

—La música nos extasía, compadre.

—¡Salud otra vez!»

¹⁰ Nous traduisons: «[...] para escribir mi alcohol es la música, yo escucho música de noche y allí nacen las ideas para mis libros, nace el amor hacia determinado personaje; la música me produce una sentimentalidad profunda.»

Tout comme la musique, l'alcool devient symbole d'inspiration créatrice. Bryce a toujours avoué écrire selon ses affects, écrire pour qu'on l'aime un peu plus. Insérer des titres et paroles de chansons permet d'établir une communication, de créer un lien avec le lecteur, un sentiment d'appartenance à une communauté grâce à des expériences et des sentiments partagés.

Par ses références musicales, Bryce entend ainsi s'adresser à nous lecteurs personnellement, c'est-à-dire parler intimement. Comme le dit Søren Kierkegaard, « Mon cher lecteur! [...] Bien que tu sois, en effet, une personne poétique, pourtant tu n'es en aucune façon plusieurs êtres pour moi, mais un seul; nous sommes donc ainsi rien que toi et moi » (Kierkegaard 1990, 89).

L'universalité des thèmes abordés dans la musique y contribue fortement: le jeu entre réalité et fiction, l'enfance et l'adolescence, l'amour, la mort, etc. La musique permet d'ancrer le texte dans la réalité en utilisant des thèmes qui parlent à tous et des références artistiques de tous Latino-américains. Selon l'écrivain portoricain Luis Rafael Sanchez, l'identité latino-américaine se manifeste dans sa musique: « la musique populaire a écrit la biographie sentimentale de notre continent américain [et] je crois vraiment que la musique populaire nous rassemble, effaçant les différences sociales, culturelles, religieuses. C'est notre Bible universelle » (Andina 2014)¹¹, affirme-t-il. La musique serait la Bible latino-américaine.

La chanson populaire révèle ainsi le sentiment amoureux caché derrière la timidité du protagoniste masculin; et plus particulièrement, la chanson hispano-américaine: le « *vals criollo* », la *ranchera*, le tango, le boléro ... Mon analyse se concentrera sur la présence du boléro dans la *narrativa* brycéenne, car, comme le signale Eloy Jáuregui, « c'est de la poésie pure parce que son écriture fait l'économie des mots » (Jauregui 2000, 65)¹², et celle du *vals criollo*, de la valse créole puisque les personnages brycéens « passent leur journée à écouter des valses créoles, des boléros, quelques chansons américaines, soudain on se surprend à écouter très attentivement les paroles d'amour et de peine » (Bryce Echenique 2002, 39)¹³.

Nombreux sont les écrivains latino-américains qui font l'éloge de ces genres musicaux. Sebastián Salazar Bondy a affirmé que seuls peuvent comprendre la valse créole ceux qui appartiennent à Lima (comme seuls les porténiens comprennent le tango). La musique fait ainsi référence aux sons et aux couleurs de l'enfance et de l'adolescence, avec les bals de quartier et les premiers amours, les expériences à la fois subjectives et partagées que la langue portugaise évoque sous le terme de « *saudade* ». La valse créole est donc le symbole de Lima et par extension, à partir des années 1950, le symbole de tout le Pérou, même au-delà de ses frontières. Cette musique fait ainsi partie du patrimoine

¹¹ Nous traduisons: « la música popular se ha construido la biografía sentimental de nuestro continente americano [...] Yo creo que realmente en la música popular hemos encontrado por fin un lugar donde todos cabemos, más allá de las diferencias sociales, culturales, religiosas. Es nuestra Biblia universal ».

¹² Nous traduisons: « es poesía pura porque su escritura tiene de la economía de las palabras ».

¹³ Nous traduisons: « se pasa[n] el día oyendo valses criollos, boleros, alguna canción americana, todas hablan de amor y de pena, de pronto se descubre escuchando muy atentamente las letras de amor y de pena ».

culturel péruvien; elle est une représentation de la mémoire collective du Péruvien « exilé ».

En ce qui concerne le boléro, Rafael Castillo, dans son ouvrage *Fenomenología del bolero*, parle des pouvoirs du discours « boléristique », de son réalisme, de son efficacité dramatique et définit ce genre musical comme :

un glossaire collectif qui compile et met à disposition de l'amoureux hispano-américain pour qu'il vive et dise, médite et comprenne plus aisément la difficile expérience de l'amour [Le boléro] est un dispositif élaboré dont les instances discursives servent à organiser symboliquement l'expérience amoureuse de celui qui tombe amoureux sur ce continent. (Castillo 1990, 18)¹⁴

Bryce affectionne tout particulièrement ce genre musical. Il fait partie de sa vie et surtout de celle de ses personnages de fiction :

Le boléro les accompagne et jusqu'à présent il leur a servi à exprimer leurs sentiments lors de moments de tendresse ou de déception. C'est un genre que j'écoute, auquel j'ai recours, qui me permet de me situer dans une époque précise et une manière de comprendre les relations personnelles. (La Jornada 1999)¹⁵

Le boléro est ainsi une particularité culturelle, un processus de recherche identitaire latino-américaine, à l'image de tous les personnages masculins des romans de Bryce.

Ces genres musicaux sont donc indispensables aux yeux de Bryce. La musique est un pont spatio-temporel qui lui permet de revivre avec nostalgie—le temps d'un roman—dans le Lima des années cinquante, le Lima de son adolescence, de ses souvenirs ... Le boléro étant défini également comme un hymne des années 1940–1950 au Pérou.

À l'image de Soares, protagoniste du roman *Le livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa, les personnages brycéens pourraient ainsi affirmer « mon âme est un orchestre caché » (Pessoa 1999, 228).

LA VALSE CRÉOLE OU VALS CRIOLLO

Sous ses différentes appellations, « valse créole » (« *vals criollo* »), « valse péruvienne » (« *vals peruano* »), « valse liménienne » (« *vals limeño* ») ou encore « *valsecito* », la valse révèle « un être-au-monde à la péruvienne » (Christian Giudicelli 1997, 484) et se veut représentative d'une culture dite populaire.

¹⁴ Nous traduisons: « un glosario colectivo que registra y pone a disposición del enamorado hispanoamericano para que viva y diga, cavile y comprenda menos dificultosamente la enrevesada experiencia de su amor [El bolero] es un elaborado dispositivo cuyas instancias discursivas sirven para organizar simbólicamente la experiencia amorosa del que se enamora en este continente ».

¹⁵ Nous traduisons: « A ellos los acompaña [el bolero] y hasta ahora les ha servido muy bien para expresar sus sentimientos en ocasiones de cariño y en otras de decepción. Es un género que escucho, al que acudo, el que me permite ubicarme en una época y una manera de entender las relaciones personales ».

Consolidée au cœur des quartiers populaires de Lima au milieu du XIX^e siècle, seul un Liménien peut comprendre cette musique selon Sebastián Salazar Bondy. Elle devient alors une expression de la nostalgie romantique d'une Lima qui s'éloigne (*Una Lima que se va*).

Fruit d'un métissage, la valse oscille entre un rythme mi-européen, mi-péruvien. Elle devient une parfaite représentation, voire une « musicalisation », d'Alfredo Bryce Echenique et de ses personnages qui naviguent entre l'Europe et le Pérou en perpétuelle quête identitaire.

La valse créole est amour et nostalgie

Les paroles de chansons populaires habitent tous les textes littéraires de Bryce Echenique, notamment ses recueils de nouvelles, véritables laboratoires d'expérimentations de thèmes développés par la suite dans ses romans. Dans tous ses écrits, « avec nostalgie et contre la nostalgie, cette dernière est dénudée, et les souvenirs, les émotions et les rêves personnels comme ceux des autres sont caressés et mis à nu » (Fernandez Poncela 2004, 195)¹⁶.

Dans la nouvelle « *Un poco a la limeña* » (« Un peu à la liménienne ») du recueil *La felicidad ja, ja* (*La joie Ah! Ah!*) (Alfredo Bryce Echenique 2003), Ezequiel séduit deux jeunes filles en leur chantant une valse créole « *Cuando llora mi guitarra* » (« Quand ma guitare pleure »)¹⁷ d'Augusto Armando Polo Campos qui parodie les sentiments et comportements du personnage masculin :

<i>Llora guitarra porque eres mi voz de dolor</i>	Pleure Guitare parce que tu es la voix de ma douleur
<i>Grita su nombre de nuevo si no te escuchó</i>	Crie de nouveau son prénom si elle ne t'a pas entendu
<i>Y dile que aún la quiero que aún espero que vuelva</i>	Et dis-lui que je l'aime encore, que je continue d'espérer son retour
<i>Que si no viene mi amor no tiene consuelo</i>	et que, si elle ne revient pas, mon amour ne trouvera pas de consolation
<i>Que solitario sin su cariño me muero</i>	qu'esseulé sans son affection, je me meurs ...
...	

L'instrument de musique devient ici le prolongement de l'homme, le symbole des émotions humaines, le messager de l'amour. Cet instrument populaire, la guitare, est personnifié; son trou central est une bouche qui pleure, qui exprime des émotions, des sentiments privés, inavouables : « *eres mi voz de dolor* » (« tu es la voix de ma douleur »). La mélancolie, la douleur et la tristesse qu'elle évoque se manifestent à travers la musique qui représente sa voix. La musique n'est donc pas une distraction, un exercice technique, mais une activité vitale pour exprimer des valeurs humaines importantes; elle se transforme en fidèle amie de la douleur : « *que si no viene mi amor no tiene consuelo* » (« que si elle ne revient pas, mon amour ne trouvera pas de consolation »). La chanson n'est pas un ornement, mais véhicule un message, le complète : l'imaginaire adolescent

¹⁶ Nous traduisons : « con nostalgia y contra la nostalgia se desnuda a la nostalgia, y se acarician y destapan recuerdos, emociones y sueños propios y ajenos ».

¹⁷ Chanson dédiée à sa mère lors de son décès. Il s'agit d'un hymne à l'amour maternelle.

est déterminé par la musique qui parle de l'amour. L'homme est ainsi présenté comme un romantique, comme un être de désirs qui aime, qui souffre, qui est seul, comme un être guidé par la passion. Cela nous fait penser à une autre valse péruvienne « *Nunca me faltas* » (« Ne me quitte jamais »), écrite par Miguel Correa Suárez et dédiée à sa femme Felicia Chinchay :

<i>Nunca me faltas, amor</i>	Ne me quitte jamais, mon amour,
<i>a mi Dios yo se lo ruego.</i>	je prie le seigneur
<i>Que nunca me falte el calor de tus</i>	que jamais ne me quitte la chaleur de
<i>besos,</i>	tes baisers
<i>porque sin ti, yo me muero.</i>	parce que, sans toi, je me meurs.

Dans ces deux chansons, la frontière entre l'amour et la mort est mince, puisque le chagrin d'amour semble conduire à la mort. Rien ne sert de vivre sans l'être aimé. L'amour a toujours été une source d'inspiration pour l'homme et est souvent associé à la mélancolie dans les œuvres de Bryce Echenique. Comme l'affirme André Breton, dans *L'amour fou*, « ce que j'ai aimé un jour, que je l'aie gardé ou non, je l'aimerai toujours » (Breton 1937, 169).

Pourtant dans la nouvelle « *Un poco a la limeña* » (« Un peu à la liménienne »), les sentiments purs sont détournés pour tromper la femme. Son ami, protagoniste principal anonyme, connaît par cœur le stratagème utilisé par son ami Ezequiel, personnage prévisible qui utilise et réutilise une même stratégie qui fonctionne sur les adolescentes, les femmes; stratagème que cet ami ne comprend pas, notamment ce besoin de simuler une souffrance pour obtenir la compassion, l'empathie des autres (« *que solitario sin su cariño me muero* » / « qu'esseulé sans son affection, je me meurs »). Néanmoins, soumis au bon vouloir de son ami qui l'utilise pour tromper les femmes qu'il séduit, le protagoniste n'a qu'un rôle secondaire et marginal dans ce récit : Ezequiel occupe tout l'espace. Dans ce récit, Ezequiel utilise tous les codes amoureux qu'il détourne dans le seul but de séduire. Cette nouvelle se révèle être la chronique d'une tromperie :

Ezequiel est sous le balcon de Terry avec le trio créole, et j'imagine qu'il va continuer à faire de même jusqu'en mai, lorsqu'il demandera la main de la *contessina* et quand nous pourrons aussi sortir le soir. Il va continuer à faire de même et nous, nous l'attendrons, assis ici.

Chaque soir, il arrive plus tard parce qu'il insiste chaque soir davantage sous le balcon. Je crois que j'entends la valse qu'il lui chante. (Bryce Echenique 2003, 269)¹⁸

¹⁸ Nous traduisons : « Ezequiel está parado bajo el balcón de Terry con el trío criollo, y me imagino que va a seguir con lo mismo hasta mayo, cuando pida la mano de la *contessina* y cuando también podamos salir de noche. Va a seguir con lo mismo y nosotros dos aquí sentados, esperándolo siempre. Cada noche llega más tarde porque cada noche insiste más bajo el balcón de Terry. Me parece estar oyendo el vals que le está cantando ».

La valse est patriote

La nouvelle « *Una tajada de vida* » (« Une tranche de vie ») du recueil *Magdalena peruana y otros cuentos* (*Une Lettre à Martín Romana et autres nouvelles*) nous offre un autre thème omniprésent dans les valse créoles : le patriotisme. Dès les premières lignes apparaît la figure de Micaela Villegas Hurtado (1748–1819), la « Perricholi », cette femme qui fit perdre la tête au vice-roi Amat (qui l'appelait lorsqu'il était en colère « *perra chola* » : « chienne de métisse »). La *perrichole* est omniprésente dans l'imaginaire des Liméniens prisonniers du mythe arcaïque. Associée à la ville de Lima, elle lui donne tout son sens : Lima est dévote et voluptueuse, belle et érotique comme la mythique *perrichole* :

Laisse-moi te raconter, Liménien, laisse-moi te parler du palais de la vice-reine de Barcelone, on l'appelait la Pompadour péruvienne, liménienne, merde, Micaela Villegas, la Pompadour liménienne. (Bryce Echenique 1988, 223)¹⁹

La nouvelle dans son intégralité est une idéalisation du passé en réponse aux changements sociaux que doivent affronter les Liméniens des années 1950. La seule évocation de la valse « *La flor de la Canela* » (« La fleur de cannelle ») de Chabuca Granda, considérée comme le deuxième hymne national du Pérou et connue dans le monde entier, confirme ce patriotisme. Même si elle n'est pas née à Lima, Chabuca Granda chante son attirance pour la capitale péruvienne et écrit sur Lima et ses changements, sur cette ville en pleine mutation. Elle souhaitait faire ressusciter la beauté de Lima à travers ses chansons et raconter aux Liméniens la magie de leur ville :

*Déjame que te cuente, limeño,
déjame que te diga la gloria
del ensueño que evoca la memoria
del viejo puente, del río y la alameda ...*

Laisse-moi te raconter, Liménien,
laisse-moi te dire le plaisir
de la rêverie qu'évoque la mémoire
du vieux pont, du fleuve et de la promenade ...

Chabuca Granda fut très impressionnée par la description de Lima faite par l'historien Raúl Porras Barrenechea : « *Piedad para el río, el puente y la alameda* » (« compassion pour le fleuve, le pont et la promenade »). Cette phrase resta gravée dans sa mémoire et servit de représentation symbolique de la ville de Lima dans la valse « *La flor de la Canela* » (« la fleur de cannelle »). Dans l'imaginaire national, la capitale péruvienne c'est à la fois la Lima de Ricardo Palma dans ses traditions péruviennes, la Lima que Chabuca Granda idolâtrait et qu'elle a immortalisé dans ses chansons, la Lima du « *Señor de los Milagros* » de San Martín de Porres, la Lima traversée par la rivière Rimac, cette Lima qu'ils chérissent et portent dans leur cœur ; ou pour le dire avec une autre valse de Chabuca Granda « *Lima de veras* » (« La vraie Lima ») :

¹⁹ Nous traduisons : « déjame que te cuente limeño, déjame que te diga del palacio de la virreyna de Barcelona, la llamaban la Pompadour peruana, limeña, carajo, Micaela Villegas, la Pompadour limeña ».

*Así es la Lima que quiero
y esa es la Lima que lloro,
la ciudad de mil quimeras,
la del trapío que adoro,
la que dio la marinera,
la que sabe a resbalosa,
¡a qué volverla modosa
si esa es la Lima de veras!*

C'est la Lima que j'aime
et c'est la Lima que je pleure,
la ville aux mille chimères,
celle de l'élégance que j'adore,
celle qui a offert la marinera²⁰,
celle qui connaît la refalosa²¹,
pourquoi la rendre sage
si c'est la vraie Lima!

«*La flor de la Canela*» («La fleur de cannelle») est également un hommage à la beauté de la femme liménienne, à l'image de Victoria Angulo de Loyola²² muse et inspiratrice de cette valse, à la *perrichole*. Dans les valse, les Liméniennes sont souvent décrites comme des femmes belles, gracieuses, intelligentes et souriantes. Nous pensons alors immédiatement à la valse péruvienne «*Limeña*» («Liménienne») de Augusto Polo Campos :

*Limeña que tienes alma de tradición,
repican las castañuelas de tu tacón
pasito a paso vas caminando,
por la vereda que va entonando,
como si fuera un bordón
compases de marinera con tu tacón.
Boquita de caramelo cutis de seda
magnolia que se ha escapado de la
alameda
en tu sonrisa hay un pañuelo
que enamorado llega hasta el cielo
perfumado de Jazmín,
para bailar marinera con San Martín.*

Liménienne, toi qui portes l'âme de
la tradition
résonnent les castagnettes de tes
talons,
pas à pas tu talonnes,
sur le trottoir qui entonne,
comme si c'était un bourdon,
des mesures de marinera avec tes
talons.
Petite bouche à croquer, peau douce
comme la soie
du magnolia qui s'est échappé de la
Alameda
sur ton sourire, il y a un lange
qui amoureux atteint les anges
parfumé de jasmin,
pour danser la marinera avec San
Martin.

Alfredo Bryce Echenique réutilise la référence à la valse «*La flor de la Canela*» dans d'autres ouvrages comme *No me esperen en abril* (*Ne m'attendez pas en avril*): «*Déjame que te cuente limeño*» («Laisse-moi te raconter, Liménien») est le titre d'un chapitre de ce roman centré sur l'histoire du Pérou. Lors d'une interview réalisée par Marina Navasal au Chili en 1959, Chabuca a expliqué l'intérêt de cette phrase ou expression :

²⁰ La *marinera* est une danse typique péruvienne.

²¹ La *refalosa* est une danse sud-américaine (Chili et Argentine).

²² Victoria Angulo de Loyola : femme péruvienne née le 21 juillet 1891 à Barranco et décédée le 18 décembre 1981. Selon Chabuca Granda, cette chanson représente également «*una bonita canción de protesta. Sin buscarlo, protesté a favor de mi gente, de los negros que están tan relegados*» («une belle chanson de protestation. Sans le vouloir, j'ai protesté pour mon peuple, pour les noirs si relégués») (Clarín 2000).

La phrase «Laisse-moi te raconter, Liménien!» est une expression qui nous est propre et que nous utilisons dans toutes les conversations. C'est une manière d'interpeller l'interlocuteur qui ne cesse de parler, de montrer son impatience et sa volonté de lui répondre, parce que, tous les Liméniens, nous parlons en même temps. (Barrios 2001)²³

L'oralité des écrits de Bryce est donc une marque identitaire, l'affirmation de sa péruanité, de son amour nostalgique pour son pays. Elle explique également le but de cette chanson :

J'ai écrit un appel au Liménien moderne afin qu'il préserve ce qu'il reste de la capitale, afin qu'il s'oppose à la destruction de ses ponts, de ses maisons, de ses souvenirs et qu'il chérisse l'ancien et le respecte. (Clarin 2000)²⁴

La valse est une histoire politique et sociale

Le roman *No me esperen en abril* (*Ne m'attendez pas en avril*) englobe une période qui va de 1952 à 1995 et reproduit ainsi l'histoire du Pérou, illustrée par la vie politique et notamment les présidences de Belaúnde Terry, d'Odría, de Velasco Alvarado, de nouveau celle de Belaúnde Terry, d'Alan García et d'Alberto Fujimori. Alfredo Bryce Echenique dépeint un Pérou :

qui soutient une oligarchie endormie dans ses rêves de grands seigneurs aux débuts des années 1950 et qui progressivement va s'adapter pour devenir une économie subsidiaire des États-Unis et survivre même avec des Indiens désormais qualifiés de travailleurs. (Bryce Echenique 1977, 49)²⁵

Le chapitre «*Déjame que te cuente, limeño*» («Laisse-moi te raconter, Liménien») s'ouvre sur la victoire de Manuel Prado Ugarteche à la présidence de la République. «Il se déplaçait en calèche, demandant qu'on l'applaudisse, et tout Lima le reconnut en le regardant. C'était Manuel Prado Ugarteche et il avait déjà gouverné le Pérou entre 1939 et 1945» (Bryce Echenique 2002, 429)²⁶ et s'achève sur la victoire d'Alan García Pérez aux élections présidentielles de 1985. Ce chapitre décrit donc plus de quarante ans d'histoire politique du Pérou—par l'allusion au premier mandat présidentiel de Manuel Prado Ugarteche—et nous informe sur les conséquences culturelles et sociales de ces différentes politiques.

Tout cela pour parvenir à conclure que, à l'heure actuelle, les Péruviens ne se demandent plus «*¿En qué momento se jodió el Perú?*» («Depuis quand le Pérou

²³ Nous traduisons: «En cuanto al comienzo, la frase “¡Déjame que te cuente limeño!”, es una expresión muy nuestra que se usa en todos los diálogos. El “¡Déjame que te cuente!”, es una llamada impaciente al interlocutor que no deja de hablar, porque todos los limeños hablamos al mismo tiempo».

²⁴ Nous traduisons: «Yo escribí un llamado al limeño moderno para que proteja lo que queda de la capital, para que no permita que se destruyan sus puentes, sus casas, sus recuerdos; que atesore lo antiguo y lo respete».

²⁵ Nous traduisons: «que soporta una oligarquía dormida en sus sueños de grandes señores a principios de la década de los cincuenta y que progresivamente va adaptándose a ser una economía subsidiaria de los Estados Unidos y a sobrevivir incluso con cholos calificados ya como trabajadores».

²⁶ Nous traduisons: «Iba en calea, pidiendo aplausos, y Lima entera lo reconoció al mirarlo. Era don Manuel Prado Ugarteche y ya había gobernado el Perú entre 1939 y 1945».

est-il foutu ? »), comme le personnage Zavalita dans le roman *Conversación en la Catedral* (*Conversation dans la Cathédrale*) de Mario Vargas Llosa, mais ils affirment que « ¡El Perú se sigue jodiendo, carajo! » (« Le Pérou continue à se foutre en l'air, bordel ! »).

Les allusions au contexte sociopolitique complètent cette description du Pérou. La dévaluation de la monnaie dans les années soixante, le scandale de la perte d'une page d'un contrat pétrolier, le coup d'État du général Velasco Alvarado, ainsi que les différentes tentatives de modernisation du pays, entre autres, confèrent au récit un réalisme, même si cela ne préoccupe guère un groupe d'adolescents de la haute société liménienne, plus intéressés par leurs propres expériences que par la politique.

Le contexte social et l'histoire principale trouveront un intérêt commun au moment de décrire la décadence économique de l'élite sociale à partir des années soixante-dix, en d'autres termes, la classe sociale à laquelle appartiennent ces adolescents encore insoucians quelques années auparavant.

La trame narrative du roman est ainsi insérée dans l'histoire du Pérou, celle des régimes militaires et des pseudo-démocraties qui ont dirigé le pays des années cinquante jusqu'aux années quatre-vingt-dix. Le narrateur fictif devient ainsi un narrateur historique lorsqu'il fait référence, avec humour, à des thèmes tels que la corruption politique et financière, l'économie néo-libérale et informelle, la migration de la population andine, le terrorisme, le narcotrafic, entre autres.

Les personnages vivent dans une société, basée sur une tradition héritée du temps de la colonie, qui leur donne une identité et une raison d'être dans le présent, comme dans le futur. Les enfants ont ainsi un destin tout tracé, ils sont prédestinés à être comme leurs parents : « Et ils l'étaient bien sûr, parce qu'ils se savaient presque tous héritiers de ce dont leurs parents avaient hérité et que leurs enfants hériteraient, de vraies traditions péruviennes à la Ricardo Palma » (Bryce Echenique 2002, 288)²⁷.

La nouvelle *Una tajada de vida* (*Une tranche de vie*) relate le passé historique de Lima, les beaux quartiers, la haute société, mais également la nouvelle société liménienne née des transformations, de cet exode vers la ville. C'est pourquoi Lima devient sale, horrible : « era el sol sucio de Lima [...] » (« c'était le soleil sale de Lima »), « Lima la horrible » (« Lima l'horrible »), etc.

La nouvelle s'achève sur une ultime référence, une dernière valse « *El canto a Luis Pardo* » (« Le chant pour Luis Pardo »). La musique populaire a également transformé en légende des brigands, Luis Pardo (1874–1909) étant le *Robin-des-bois* du banditisme péruvien qui se rebella contre les abus et les injustices commis envers le peuple. Pour cette raison, le légendaire *bandolero* est considéré au Pérou comme le bienfaiteur des pauvres et des opprimés.

Nous retrouvons cette revendication nationale, cet hymne au pays natal dans le recueil *Guía triste de París* (*Guide triste de Paris*). Le narrateur revendique

²⁷ Nous traduisons : « Y por supuesto que lo eran, porque se sabía casi todos herederos de lo mismo que habían heredado sus padres y de lo mismo que heredarían sus hijos, verdaderas tradiciones peruanas Ricardo Palma ».

de nouveau ses origines: «Sentant et fredonnant la fierté et le bonheur d'être Péruvien, d'être né dans cette belle terre de soleil, où l'indomptable inca préférant mourir, a légué à une race le grand héritage de son courage» (Bryce Echenique 2001, 16)²⁸. Il cite ici la valse créole «*Mi Perú*» («Mon Pérou») chantée par Remigio Gonzalez et écrite par Manuel Raygada qui décrit et clame la fierté d'être Péruvien. La valse créole devient un symbole culturel et national, notamment à partir des années 1950 lorsque les élites liméniennes adoptèrent une attitude plus populiste pour trouver des symboles culturels. Le président du Pérou de l'époque Manuel Prado Ugarteche a fortement contribué à la promotion de la valse créole comme musique populaire symbole de tout le Pérou. Il décréta le 31 octobre 1944 jour de la chanson créole, en ces temps de revendication de la Lima arcadique, qui peu après se transformera à cause de l'exode rural. Dans les romans d'Alfredo Bryce Echenique, cette valse créole permet aux personnages masculins de revendiquer leur «péruanité», d'aborder la nostalgie du pays natal. Ainsi, «*Mi Perú*» («Mon Pérou») est cité dans *Tantas veces Pedro (La passion selon san Pedro Balbuena)*, lorsque le personnage masculin ne souhaite pas répondre aux curiosités déplacées de ses convives sur sa vie amoureuse:

[...] dans la salle à manger restèrent seuls Céline, toute petite et complètement maîtresse de la situation, et Pedro chantant *Je suis fier d'être Péruvien et je suis heureux* ...

— Tout va bien avec Claudine, Pedro ?

— ... *d'être né dans cette belle terre du soleil* ...

— Pedro ...

— ... *où l'indomptable inca préférant mourir* ...

— Tu as des nouvelles de Sophie, Pedro ? (Bryce Echenique 1993, 106)²⁹

Nous ne pouvons pas parler de la valse créole sans citer Felipe Pinglo, un des représentants historiques dans la mémoire collective des Péruviens. José María Arguedas affirmait ainsi que «*Felipe Pinglo les enseñó a los limeños a querer su música*» («Felipe Pinglo apprit aux Liméniens à aimer leur musique») (Toledo 1990). Dans le roman *No me esperen en abril (Ne m'attendez pas en avril)*, il s'agit d'amours adolescents de jeunes au collège, la découverte des émois amoureux, ainsi que la découverte d'un Nouveau Monde avec l'arrivée massive des

²⁸ Nous traduisons: «Sintiendo y tarareando el orgullo y la felicidad de ser peruano, de haber nacido en esta hermosa tierra del sol, donde el indómito inca prefiriendo morir, legó a mi raza la gran herencia de su valor [...]».

²⁹ Nous traduisons: «[...] en el comedor quedaron solos Céline, chiquitita y completamente dueña de la situación, y Pedro cantando *Tengo el orgullo de ser peruano y soy feliz* ...

—¿Van bien las cosas con Claudine, Pedro?

—... *de haber nacido en esta hermosa tierra del sol* ...

—Pedro ...

—... *donde el indómito Inca prefiriendo morir* ...

—¿Has tenido noticias de Sophie, Pedro?»

«*cholos*»³⁰. Les références à la valse créole sont nombreuses dans l'économie du roman, et notamment les références à la célèbre valse «*El Plebeyo*» («*Le Plébéien*») de ce philosophe de la chanson créole Felipe Pinglo, dont les vers sont insérés dans le récit en italique pour illustrer les propos du narrateur et souligner le caractère populaire et social de ses propos, notamment la différence de classe sociale, véritable barrière à l'amour, à la liberté d'aimer.

UN GENRE POÉTIQUE-MUSICAL : LE BOLÉRO

Le roman *No me esperen en abril* (*Ne m'attendez pas en avril*) est le reflet par excellence de l'importance de la musique dans les œuvres de Bryce. Bryce y confronte les genres musicaux, reflet de la société liménienne de l'époque qui assiste à l'arrivée de l'influence nord-américaine dans l'économie, révélée ici par la musique et la confrontation entre le boléro et la musique nord-américaine, entre Lucho Gatica et Nat King Cole, pour paraphraser le titre d'un chapitre de la première partie du roman :

Parce que Nat King Cole chantait *Inoubliable*, parce que Lucho Gatica lui répondait avec un *Tout l'amour du monde, L'horloge, Avec toi au loin, Le bateau, tu m'as habitué, Ma saveur*, et, à son tour, Nat King Cole lui répondait avec *La femme au gardenia* et *Diner seul, s'il te plait James* et Lucho Gatica lui répondait avec un *Je vends des yeux noirs* [...] et Nat King Cole lui répondait en espagnol, rien de moins que *Mon petit cachito, Adelita, Moi aussi je vends des yeux noirs*, oui, Nat King Cole lui répondait avec *Anxiété*. (Bryce Echenique 2002, 57)³¹

Le lecteur lit alors un catalogue de chansons qui permet une interprétation du roman à la lumière des paroles de ces chansons, c'est-à-dire ces constantes références à l'amour, à la solitude, à la douleur, à la nostalgie, à la peur, etc. Bryce Echenique oppose les genres musicaux en utilisant le motif du tourne-disque, véritable symbole métaphorique. Il représente l'incarnation de l'obsession du personnage qui répète en boucle dans sa tête les mêmes morceaux de sa vie, comme s'il était bloqué, les images de son passé étant rayées inlassablement par l'aiguille : «*La musique finit par faire peur, fait mal, cache tant de choses dans cet appartement*» (Bryce Echenique 2002, 45)³².

De plus, les paroles des boléros semblent définir parfaitement certaines œuvres de Bryce. Par exemple, le plus ancien boléro reconnu comme tel, «*Tristeszas*» («*Tristesses*») de José Sanchez composé en 1883 à Cuba et rendu public en 1886, résume l'œuvre *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (*L'homme qui parlait d'Octavia de Cádiz*):

³⁰ Un *Cholo* est un paysan andin ayant migré vers la ville.

³¹ Nous traduisons : «*Porque Nat King Cole cantaba Unforgettable, porque Lucho Gatica le respondía con Todo el amor del mundo, El reloj, Contigo en la distancia, La barca, Tú me acostumbraste y Sabor a mí y, a su vez, Nat King Cole le respondía con Blue gardenia y Dinner for one, please James y Lucho Gatica le respondía con Yo vendo unos ojos negros [...] y Nat King Cole le respondía en castellano, nada menos que con Cachito mío, Adelita, Yo también vendo unos ojos negros, sí, Nat King Cole le respondía con Ansiedad*».

³² Nous traduisons : «*La música llega a dar miedo, duele tanto, esconde tanto en ese departamento*».

*Tristezas me dan tus quejas, mujer,
profundo dolor que dudes de mí no
hay prueba de amor que deje entrever
cuánto sufro y padezco por ti. La
suerte es adversa conmigo, no deja
ensanchar mi pasión, un beso me
diste un día y lo guardo en el corazón*

Tes plaintes me rendent tristes, tes
doutes me font souffrir, aucune
preuve d'amour ne peut montrer
combien je souffre et me morfonds
pour toi. La chance me joue des
tours, elle ne laisse pas s'épanouir ma
passion, tu m'as un jour donné un
baiser et je le garde dans mon cœur

Second volet du diptyque *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire* (*Cahier de navigation dans un fauteuil Voltaire*), ce roman est l'expression d'un nouvel échec amoureux: Martín Romaña est en effet abandonné et rejeté par Octavia de Cádiz qui se plie aux exigences familiales et épouse un homme de sa classe sociale, c'est-à-dire appartenant à l'aristocratie française. Bryce requiert alors l'intervention du lecteur, invitant ce dernier à apporter à la compréhension son vécu personnel à travers les paroles des chansons «*Ódiame*» («*Déteste-moi*») et «*Tu retrato*» («*Ton portrait*»). Puisque tout mot est créateur d'images pour le lecteur ou l'auditeur, la présence de la musique permet au récepteur d'imaginer la suite du récit.

Arrêtons-nous un instant sur la figure d'Agustín Lara, compositeur du boléro «*Tu retrato*» («*Ton portrait*») : à l'image des personnages brycéens, il a mené une vie de bohème qui l'a conduit à expérimenter des mésaventures, qu'il a par ailleurs sublimées dans ses boléros. Dans ses textes :

le moi d'un sujet amoureux parle, il parle de l'amour, de la possession ou du projet de la possession d'un objet aimé, de la nostalgie, de la perte et de la rupture, nous transportant dans un univers euphorique, de songe, d'imagination, de douleur ou de catastrophe (Escamilla Morales 2008, 80)³³.

Cette citation définit parfaitement les œuvres d'Alfredo Bryce Echenique.

Le boléro est un discours amoureux

Les paroles du boléro «*Tu retrato*» («*Ton portrait*») abordent la confession amoureuse d'un sujet (ou d'un homme) qui souhaite exprimer à la personne aimée ses actes, ses idées, ses sentiments. Il se donne entièrement à l'être aimé, mais ce don de soi est néfaste : il parle à ce portrait, objet sublimé, lui pose des questions, mais, en retour, il ne trouve que le silence :

³³ Nous traduisons: «habla el yo de un sujeto amoroso, habla del amor, de la posesión o del proyecto de posesión de un objeto amado, de la nostalgia, de la pérdida o de la ruptura, llevándonos a un universo eufórico, de sueño, de fantasías, de duelo o de catástrofe».

*Y le hablo, y le pregunto, ¿Qué te hice
yo en la vida?
¿Cuál ha sido el delito? para pagarlo
así
Y tu retrato calla, por no decir
mentiras ...*

Et je lui parle, et je lui demande : que
t'ai-je fait ?
Quel a été mon crime ? pour le payer
si fort
Et ton portrait se tait, pour ne pas
mentir ...

Illustration de l'attitude de Martín Romaña vis-à-vis d'Octavia de Cádiz dans le roman *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (*L'homme qui parlait d'Octavia de Cádiz*). Ce dernier la suit jusqu'à Rome, tente en vain de la reconquérir, mais Octavia multiplie histoires et mariages avec d'autres que lui. Martín préférerait qu'Octavia le déteste puisque la haine empêche l'oubli, comme le rappelle le boléro « *Ódiame* » :

*Odio quiero más que indiferencia
porque el rencor hiere menos que el
olvido*

Je préfère la haine à l'indifférence
car la rancœur blesse moins que
l'oubli

Il ne parviendra pas à surmonter cet échec, à supporter de voir Octavia avec d'autres hommes et optera pour le suicide parce que, comme le précise Martín Romaña en citant José María Eguren, dans le roman *El hombre que hablaba ...* (*L'homme qui parlait ...*) : « un mort est une passion qui perdure, mon amour » (Bryce Echenique 2001, 151)³⁴, ou comme le boléro « *Ódiame* » (« Déteste-moi ») le précise « *en el fondo de la fosa llevaremos la misma vestidura* » (« au fond de la fosse nous porterons le même habit »). Dans la mort, il n'y a plus de différence de classe sociale, et le couple est ensemble pour l'éternité. Nous pensons alors également au boléro « *Nunca* » (« Jamais ») écrit par Ricardo López Méndez (avec une musique de Guty Cárdenas) qui relate l'amour éternel comme raison de vivre :

*Yo sé que nunca besaré tu boca
Tu boca de púrpura encendida;
Yo sé que nunca llegaré a la loca
Y apasionada fuente de tu vida ...*

Je sais que je n'embrasserai jamais tes
lèvres
Ta bouche d'un rouge incandescent;
Je sais que je n'atteindrai jamais la
folle
Et passionnée source de ta vie ...

Ainsi, comme le précise Eloy Jáuregui, « le boléro sert à aimer jusqu'à la mort, et le tango à oublier jusqu'à la vie » (Jauregui 2000, 68)³⁵.

Dans la *narrativa* brycéenne, les objets symboliques sont nombreux, et le portrait est associé aux expériences amoureuses. Dans le roman *La última mudanza de Felipe Carrillo* (*L'ultime déménagement de Felipe Carrillo*), Felipe Carrillo accroche au mur du hall d'entrée les portraits des femmes de sa vie. Par ailleurs, il est important de signaler qu'aux yeux de Felipe Carrillo, sa vie

³⁴ Nous traduisons : « un muerto es una pasión que perdura, mi amor ».

³⁵ Nous traduisons : « El bolero sirve para amar hasta la muerte, como el tango para olvidar hasta la vida ».

n'a d'intérêt littéraire qu'à l'arrivée de Genoveva (Bryce Echenique 1997, 51)³⁶. Il place ainsi le portrait de Genoveva aux côtés de celui de Liliane, sa défunte épouse. Lorsque la relation entre Felipe et Genoveva deviendra plus sérieuse, le portrait de Liliane sera retiré pour laisser toute la place à celui de Genoveva. Mais, au moment où il prépare son voyage à Madrid, puis à Colán, le portrait de Genoveva tombe par terre et se brise, comme une prémonition. Felipe y voit un signe, un message de Liliane. Il accrochera désormais successivement les portraits des différentes femmes de sa vie, pour les retirer lorsqu'il cessera de les aimer.

Pour rester avec Agustín Lara, nous pouvons également citer le boléro «*Solamente una vez*» («Une seule fois») qui résume parfaitement un autre roman de Bryce *El huerto de mi amada* (*Le verger de mon aimée*) qui, par ailleurs, n'est autre que le titre d'une valse créole de Felipe Pinglo :

*Solamente una vez amé en la vida
[...] Solamente una vez en mi huerto
brilló la esperanza la esperanza que
alumbró el camino de mi soledad. Y
cuando ese milagro realiza el prodigio
de amarse hay campanas de fiesta que
cantan en mi corazón.*

Je n'ai aimé qu'une fois dans la vie
[...] Une seule fois dans mon verger a
brillé l'espoir, l'espoir qui illumine le
chemin de ma solitude. Et quand ce
miracle réalise la prouesse de s'aimer,
des cloches de fête résonnent dans
mon cœur.

Ici, le sujet révèle à l'être aimé son amour et lui exprime son désir de l'avoir à ses côtés, de l'embrasser ou de la posséder même un instant.

Dans le roman *El huerto de mi amada* (*Le verger de mon aimée*), la musique est de nouveau l'élément qui déclenche la passion et le rêve du protagoniste Carlos Alegre di Lucca. Le roman débute en effet par une fête chez les parents de Carlos. Ce dernier est présenté comme une personne distraite et incapable de se concentrer sur les choses élémentaires jusqu'à ce qu'il rencontre Natalia de Larrea. Il tombe amoureux pour la première fois de sa vie.

Cet effet «Siboney», ou effet «boléro», produit tout le charme de cette rencontre. Carlos oublie la fête et les invités, et ne cesse de danser avec Natalia, provoquant par ailleurs la jalousie des autres convives. Le morceau de musique l'a «ensorcelé», et Carlos écoute perpétuellement «Siboney» dans le but de faire perdurer ce rêve. D'autre part, la revendication de la musique—comme le boléro, le tango, la valse, voire la musique nord-américaine, comme c'est le cas

³⁶ «No, no era la primera mujer bella que recibía desde que murió mi esposa, tampoco la primera que se detenía, sin darse cuenta, en el vestíbulo, y ante ese retrato. Lo triste, lo grave, lo verdaderamente conmovedor y, ahora, de pronto también hermoso, era otra cosa. Genoveva era la primera mujer que veía, fijándose en su belleza, sintiéndola, gozándola casi, entre el retrato de Liliane» (Alfredo Bryce Echenique, *La última mudanza de Felipe Carrillo*, Barcelona: Anagrama, Narrativas Hispánicas, 1997, p.51).

«Non, ce n'était pas la première femme que je recevais depuis la mort de mon épouse, ce n'était pas non plus la première qui s'arrêtait, sans s'en rendre compte, dans le hall, et devant ce portrait. Ce qui est triste, grave, vraiment émouvant et à présent beau, c'était autre chose. Genoveva était la première femme que je voyais, moi, observant sa beauté, la sentant, jouissant presque, entre le portrait de Liliane».

dans *No me esperen en abril* (*Ne m'attendez pas en avril*) — est sous-tendue par un sentiment de nostalgie qui envahit les personnages.

Dans la prose fictionnelle brycéenne, la musique est un véritable discours amoureux. Elle met en avant l'état d'esprit du moment du protagoniste et permet donc de suivre son évolution émotionnelle.

Mais, comme l'affirme Denis de Rougemont dans *L'amour et l'Occident*:

L'amour heureux n'a pas d'histoire. Il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire l'amour menacé et condamné par la vie même. Ce qui exalte le lyrisme occidental, ce n'est pas le plaisir des sens ni la paix féconde du couple. C'est moins l'amour comblé que la passion d'amour. Et passion signifie souffrance. Voilà le fait fondamental. (Rougemont 1956, § 1, 12)

C'est pourquoi le boléro exprime également une attitude de rupture, d'échappatoire, instaurant une nouvelle image de l'attitude bohème, du marginal, à l'instar des personnages masculins adultes dans les œuvres de Bryce. L'alcool est ainsi symbole de fuite en avant, de volonté d'oublier l'échec amoureux. L'alcoolisme n'est pas considéré comme une tare sociale, mais comme la conséquence sentimentale de cette tentative d'oubli de la fin d'une histoire d'amour. Citons par exemple, «*La canción del borracho*» («*La chanson de l'ivrogne*»):

*Pero la bebida mitiga mi llanto
mis penas y angustias por ella se van.
Que diga la gente que soy un borracho
me importa muy poco, ya se cansarán*

Mais boire atténue ma douleur,
avec elle mes peines et angoisses s'en
vont.
Que les gens disent que je suis un
ivrogne
je m'en moque, ils s'en laisseront.

Ce besoin de boire est associé à la nécessité de surmonter, de supporter la douleur intime. Nous pensons alors au boléro d'Agustín Lara «*Noche de ronda*» («*Nuit de ronde*»):

*Noche de ronda, qué triste pasas,
qué triste cruzas por mi balcón,
noche de ronda, cómo me hieres,
cómo lastimas mi corazón.*

Nuit de ronde, triste tu passes,
triste tu traverses mon balcon,
nuit de ronde, comme tu m'affectes,
comme tu blesses mon cœur.

Les expériences personnelles sont en concordance avec l'enfermement éthique de l'alcoolique.

Dans «*Ausencia de los dioses*» («*En l'absence des dieux*»), nouvelle du recueil *Magdalena peruana y otros cuentos* (*Une lettre à Martín Romaña et autres nouvelles*), le protagoniste est un écrivain divorcé. La chanson qu'il entonne à la fin de la nouvelle illustre à la fois son histoire d'alcoolique et son histoire d'amour, car elles sont étroitement liées:

Bryce Echenique (1995, 335):	Traduction personnelle:	Bryce Echenique (1988, 100–101):
Que yo sólo sanaré Cuando té tomé en mi casa Y en efecto té tomé Y tan dulce lo sentí Que estaría todo el día Tomando té, tomando té ...	Je guérirai seulement lorsque j'aurais pris un thé chez moi en effet j'ai pris un thé et je l'ai trouvé si doux que je passerai mes journées à prendre du thé, à prendre du thé ...	Thérèse, viens là que j'te ... dise que j'voudrais bien monter chez toi monter prendre mon thé chez toi, oui, j'aimerais bien mon thé Thérèse ou alors sa petit' sœur Elise je t'en prie ne fais pas la moue tout c'que j'veux c'est te faire ... la bise Thérèse, ma chère Thérèse ...

Dans la chanson «*Tomando te*» («Prendre le thé») de Chava Flores, la version originale propose un jeu de mots entre té / te en espagnol, c'est-à-dire entre boire du thé et posséder l'être aimé. Son premier verre de whisky, il l'a bu pour Cécilia, l'amour de sa vie. Ils avaient tous les deux treize ans lorsqu'ils se sont connus. Mais, à cause de l'incompréhension familiale, ils n'ont jamais pu être ensemble. Cet épisode de sa vie nous prouve le caractère indélébile de cette histoire dans l'esprit du protagoniste.

La musique a donc ici un rôle déclencheur du souvenir et explicatif des faits. Elle préfigure la mise en place d'un véritable style d'écriture chez Bryce, notamment dans le roman *La última mudanza de Felipe Carrillo* (*L'ultime déménagement de Felipe Carrillo*), où, selon César Ferreira, «le recours au boléro s'accorde parfaitement avec le style oral et très personnel de l'auteur et renforce le ton nostalgique du texte» (De la Fuente 1998, 218–219)³⁷.

Les personnages féminins jouent alors un rôle prépondérant, en ce sens qu'ils déterminent les actions et les états psychologiques des personnages masculins. Les femmes sont en effet les muses des écrivains, puisque la représentation de l'amour réel ou idéal, l'élément déclencheur du désir sexuel et le motif de l'importance de la musique au sein du récit.

Bryce Echenique permet au lecteur de partager la psychologie des personnages, leurs aventures amoureuses et leurs mésaventures. Il construit un monde de séduction qui fuit la réalité et se réfugie dans la musique.

Un roman-boléro, *L'amygdalite de Tarzan*

Le roman *La amigdalitis de Tarzán* (*L'amygdalite de Tarzan*), publié en 1999, est considéré comme une «*novela-bolero*» (un «roman-boléro») pour citer Fernando Valerio Holguín. Les références à ce genre musical y sont présentes dès les premières pages, et la majeure partie des occurrences se situent dans la première partie «*Prehistoria de un amor*» («Préhistoire d'un amour»). La musique est omniprésente dans le thème même de ce roman épistolaire puisque Fernanda María de la Trinidad del Monte Montes, personnage principal de l'œuvre, écrit les paroles d'un disque de chansons enfantines avec Juan Manuel

³⁷ Nous traduisons: «el recurso bolerístico se funde perfectamente con el personalísimo estilo oral del autor y sienta el tono nostálgico del texto».

Carpio, auteur-compositeur-interprète. Ce couple vivra une histoire d'amour à distance, une histoire plus épistolaire que charnelle.

Juan Manuel se remémore les lettres de Fernanda María et les différents stades de l'amour qu'ils ont connus ensemble, synthétisant ainsi le thème de l'amour développé par Bryce depuis *Huerto Cerrado*:

Depuis l'amour platonique et adolescent d'un couple de grands timides jusqu'au désordre sensuel, joyeux et fou de deux-êtres qui n'eurent parfois que quelques petites semaines pour se jouer *je passerai toute ma vie avec toi*, depuis l'amour d'un frère et d'une sœur nés pour s'aimer et se faire éternellement du bien jusqu'à celui de deux complices implacables dans plus d'un hold-up, depuis celui d'un jeune couple amoureux même de l'amour et de la lune jusqu'à celui de deux vétérans encore capables de folâtrer dans une île lointaine sous le soleil, *peu importe comment, où et quand, mais avec toi* ... Bref, de l'amour en tout genre et de toute dimension, sûr que nous avons eu, mais c'était toujours de la belle amour, ça oui. (Bryce Echenique 2004, 13-14)³⁸

Pour illustrer cette histoire, il cite le boléro «*Toda una vida*» («*Toute une vie*») de Oswaldo Farrés, qui dans sa version originale, dit

<i>Toda una vida me estaría contigo</i>	Je passerai ma vie avec toi
<i>No me importa en qué forma</i>	peu importe de quelle manière
<i>Ni cómo ni dónde, pero junto a ti.</i>	comment et où, mais avec toi.

Le boléro met en évidence la passion amoureuse, situant également les personnages de manière temporelle par rapport à l'exil, à cette séparation qu'ils vivent depuis longtemps. *La amigdalitis de Tarzán* reflète ce déracinement perpétuel de l'exilé à travers ses deux protagonistes. Ils sont constamment en voyage et ne résident nulle part réellement. C'est la raison pour laquelle l'art devient leur patrie; la poésie, la musique et la langue espagnole deviennent leur territoire. Le boléro reflète donc les histoires et les identités en constant changement.

L'une des fonctions de la littérature étant la représentation des passions, l'insertion de la musique accentue d'autant plus ce rôle. Le boléro joue en effet un rôle dans l'éducation sentimentale, dans l'expression des sentiments. C'est un véritable moyen de communication sociale, puisqu'il représente un savoir communautaire, une «*memoria-hábito*».

J'étais tombé amoureux d'elle, de sa peau de pêche bronzée toute l'année,
de sa silhouette à vous réveiller un mort, de sa longue et rousse chevelure,
de ses sourcils et de ses yeux très noirs de Lima, un soir que je chantais

³⁸ Nous traduisons: «Desde el amor platónico y menor de edad de un par de grandes tímidos hasta el sensual y alegre y loco desbarajuste de los que a veces tuvieron sólo unas semanitas para desquitarse de *toda una vida, pasaría contigo*, desde el amor de un par de hermanitos nacidos para quererse y hacerse el bien eternamente hasta el de un par de cómplices implacables en más de un asalto de delincuentes, y desde el de un par de jóvenes enamorados incluso del amor y de la luna hasta el de un par de veteranos capaces de retozar aún en alguna remota isla bajo el sol, *no me importa en qué forma, ni dónde ni cómo, pero junto a ti* ... O sea que vaya que tuvimos amor de todo tipo y tamaño, pero siempre del bueno, esto sí que sí».

dans une fête à l'Université Catholique où elle était « Miss faculté », ou quelque chose comme ça, et moi une sorte de Nat King Cole en espagnol, et à force de *viens plus près de moi, plus près, plus près encore*, je finis par tant la rapprocher de moi que je n'ai pas encore réussi à l'écarter complètement, bien que plus de mille ans, bien plus encore aient passé depuis ce temps-là, ce qui fait que je crois pouvoir répondre à l'auteur de ce boléro que oui, il semble bien que l'amour existe dans l'éternité. (Bryce Echenique 2004, 24)³⁹

Le narrateur-personnage insère dans cet extrait les paroles des boléros « *Acércate más* » (« Rapproche toi ») de Oswaldo Farrés et « *Sabor a mí* » (« Ma saveur ») de Álvaro Carrillo. Elles semblent faire partie intégrante du discours, notamment par le biais du commentaire qu'il fait au sujet du premier boléro, ainsi que du dialogue qu'il semble établir avec Álvaro (« ce qui fait que je crois pouvoir répondre à l'auteur de ce boléro que ... »)⁴⁰.

La musique donne également du rythme à l'œuvre et une certaine musicalité, notamment dans ce roman, où les paroles du boléro sont insérées dans la narration et écrites en italique à chaque fois. « [...] et voilà qu'il imite Lucho Gatica quand il chante Ah! Qu'elles sont jolies les filles de la place d'Espagne ... Il s'est simplement trompé parce qu'il me regardait et qu'il a dit Ah! Qu'elles sont maigres ... » (Bryce Echenique 2004, 37)⁴¹. Bryce utilise l'humour et l'ironie dans ses œuvres comme moyen d'affronter la douleur, la nostalgie des bons moments vécus, pour révéler ces instants de bonheur passés ensemble. En imitant Lucho Gatica, Fernanda se trompe dans les paroles puisque, dans la version originale, « *Las muchachas de la Plaza de España / son tan bonitas ...* » (« Les filles de la place d'Espagne / sont si jolies ... »), et cela fait sourire tant Juan Manuel que le lecteur.

Les références au boléro représentent parfois à peine une phrase très brève et servent alors à accentuer l'humour omniprésent dans les œuvres de fiction de Bryce. Le narrateur décrit le regard de Fernanda María en utilisant le boléro « *Aquellos ojos verdes* » (« Ces yeux verts ») du compositeur cubain Cuba Nilo Menéndez: « *aquellos ojos verdes* », mais ne continue pas les paroles du boléro « *de mirada serena* » (« ce regard serein ») mais dit « *de mirada Fernanda María* » (« ce regard tellement Fernanda María »). Il décrit ici le signe distinctif de ce personnage féminin. La référence à ce boléro invite dans un premier temps le lecteur à remarquer la souffrance et la nostalgie du passé (« ces yeux verts / au

³⁹ Nous traduisons: « Me enamorado de ella, de su piel de melocotón bronceado todo el año, de su silueta de armas tomar, de su larga y rubicunda cabellera, y de sus cejas y ojos muy negros, en Lima, cantando en una fiesta de la Universidad Católica en que ella era "Miss Facultad", o algo así, y yo una suerte de Nat King Cole en castellano, que a punta de *acércate más, y más, y más, pero mucho más*, me la terminé acercando tanto que aún no he logrado apartarla del todo, y eso que ya pasaron *más de mil años, muchos más*, por la cual al autor de aquel bolero creo poderle responder que sí, que parece que sí tiene amor, la eternidad ».

⁴⁰ Nous traduisons: « por lo cual al autor de aquel bolero creo poderle responder ... ».

⁴¹ Nous traduisons: « [...] y ahora cómo imita a Lucho Gatica cantando *Las muchachas de la Plaza España son tan bonitas ...* Nomás que se equivocó por estarme mirando y dijo: *Son tan flaquitas ...* ».

regard serein / laissèrent dans mon âme / une éternelle soif d'amour»⁴². Le commentaire ironique, par la déformation des paroles originelles, établit une distance avec le mélodrame et la nostalgie.

En lisant la première partie du roman notamment, un lecteur averti note d'emblée les références à l'Amérique latine, à l'universalité de l'Amérique latine. Signalons d'ailleurs que le roman couvre une période de trente ans environ, de 1967 à 1997–1998, qui correspond à l'étape européenne de l'auteur. C'est par ailleurs en 1999 que Bryce décide de retourner vivre au Pérou.

Felipe Carrillo ou l'expression du désamour

Dans le roman *La última mudanza de Felipe Carrillo* (*L'ultime déménagement de Felipe Carrillo*), Felipe Carrillo se moque de sa solitude sentimentale en utilisant la musique. La musique s'associe à la nostalgie, à l'ironie, pour illustrer l'état d'esprit du protagoniste, son désarroi sentimental. Dès les premières pages du roman, le lecteur sait que la musique sera omniprésente, qu'elle accompagnera la lecture comme une « *música de fondo* » (« musique de fond »), pour paraphraser le titre du premier chapitre: « Je pense toujours comme ça, comme une comédie musicale, des paroles de chansons d'hier et de toujours, une musique de fond, vous verrez » (Bryce Echenique 1997, 11)⁴³. Le narrateur interpelle le lecteur en l'avertissant du contenu de son récit, en lui demandant d'être attentif à l'insertion de paroles de chansons dans le récit, afin qu'il comprenne son état d'esprit, puisque les références musicales portent en elles une charge émotive, une nostalgie, et surtout des images. Toute référence musicale comporte un sens propre à chaque auditeur, ramène des souvenirs à la surface. Insérée dans un récit, elle permet une interprétation personnelle du lecteur et donc des interprétations multiples selon le vécu de chacun. En utilisant la musique populaire, Bryce se joue du lecteur et de la critique puisque chaque lecteur interprétera ce roman selon l'image qu'il associera aux diverses paroles de chansons.

Le boléro est ainsi une musique de fond qui dirige la lecture :

[...] qu'ils auront un engagement si important dans cette histoire d'amour comme nul autre pareil, heureusement. (Bryce Echenique 1997, 16)⁴⁴

[...] nous, oui, nous qui nous aimons tant, nous devons nous séparer, ne me pose pas plus de questions... (Alfredo Bryce Echenique 1997, 17)⁴⁵

À la différence du roman *La amigdalitis de Tarzán* (*L'amygdalite de Tarzan*) où les paroles de boléros sont insérées dans le texte en italique, dans celui-ci, elles font partie intégrante du récit et le narrateur se charge d'interpeller le

⁴² Nous traduisons: « Aquellos ojos verdes / de mirada serena / dejaron en mi alma / eterna sed de amar ».

⁴³ Nous traduisons: « Yo siempre pensando así, como musical, letras de canciones de ayer y de siempre, música de fondo, verán ustedes ».

⁴⁴ Nous traduisons: « [...] que tendrán tan importante desempeño en esta historia de un amor como no hay otro igual, felizmente ».

⁴⁵ Nous traduisons: « [...] nosotros, sí, nosotros, que nos queremos tanto, debemos separarnos, no me preguntes más ... ».

lecteur sur l'importance de cet élément, en utilisant des notes de bas de page pour le premier exemple (« Celui-ci est heureusement le mien. Il n'appartient pas aux paroles d'un boléro immortel »)⁴⁶, ou encore en apportant des précisions au sein même du récit dans le second (« Ce dernier était les paroles de musique de fond »)⁴⁷. L'utilisation de ces procédés permet au narrateur de simuler un dialogue en utilisant la fonction phatique selon la théorie de Jakobson : « vous verrez »⁴⁸, « n'allez pas croire que c'était moi »⁴⁹, « [...] que vous ne pouvez pas imaginer ... »⁵⁰, etc. En simulant une conversation, en hommage à son auteur préféré Laurence Sterne⁵¹ — qu'il cite par ailleurs dans ce roman (Bryce Echenique 1997, 23)⁵² — le narrateur semble s'enfermer dans un long monologue où il tente d'expliquer cet échec sentimental en se remémorant ce voyage amoureux (Bryce Echenique 1997, 20)⁵³. Le roman se transforme alors en une psychanalyse personnelle.

L'échec amoureux s'accompagne souvent d'une musique de fond dans les œuvres de fiction de Bryce. Nous le retrouvons, par exemple, dans le roman postérieur *No me esperen en abril (Ne m'attendez pas en avril)* : la musique et le cinéma servent à la fois à l'éducation sentimentale des adolescents et au dur apprentissage de la fin d'une histoire : « La peur de la douleur et la douleur de la peur, le sentiment amoureux lorsque celui-ci meurt en Europe [...] D'abord, il y eut le film avec une musique de fond puis l'album servit de cadre aux histoires » (Bryce Echenique 2002, 475)⁵⁴. Les titres ou les citations de paroles de chansons

46 Nous traduisons : « Este felizmente es mío. No pertenece, pues, a la letra de aquel bolero inmortal ».

47 Nous traduisons : « Esto último era letra de música de fondo ... ».

48 Nous traduisons : « verán ustedes ».

49 Nous traduisons : « no vayan a creer que era yo ... ».

50 Nous traduisons : « [...] que ustedes no pueden imaginarse ... ».

51 Dans *Tristram Shandy*, Laurence Sterne affirme que l'écriture est l'autre nom que l'on peut donner à la conversation. « Ecrire un livre, pour qui sait bien s'y prendre [...] ne diffère en rien de tenir une conversation, à la nuance de vocabulaire près : quiconque connaît les règles et les usages du monde saura tenir sa langue et se gardera bien de tout dire dans une assemblée choisie ; de même, nul auteur connaissant les bornes exactes que lui fixent la bienséance et le savoir-vivre n'aura l'outrecuidance de tout imaginer, et la plus authentique marque de respect qu'il puisse offrir à l'intelligence de ceux qui le lisent est de tout arranger avec eux à l'amiable, les mettant de part à demi dans son affaire et leur laissant, leur tour venu, autant de quoi faire travailler leur imagination qu'il s'en est déjà accordée pour exercer la sienne » (Sterne 2004, 168).

52 « La verdad es que, de arranque, ya no me queda prácticamente nada que contar, pero tampoco me queda más remedio que seguir contando, contando para ello con la ayuda de Dios todopoderoso y Laurence Sterne, creador fabuloso de la Vida y opiniones de Tristram Shandy, rey de la digresión y de la confianza en la ayuda divina ... ».

« La vérité c'est que, dans l'immédiat, je n'ai presque plus rien à raconter, mais je n'ai d'autre choix que de continuer à raconter, raconter pour cela avec l'aide de Dieu tout-puissant et Laurence Sterne, fabuleux créateur de l'ouvrage Vie et opinions de Tristram Shandy, roi de la digression et de la confiance dans l'aide divine ... ».

53 « Total, pues, que ésta fue la primera vez en lo que iba del viaje. O sea en el primer kilómetro. En el primer kilómetro de esta música de fondo, para ser más exacto ».

« Alors, c'était la première que je faisais ce voyage. Soit le premier kilomètre. Le premier kilomètre de cette musique de fond, pour être plus précis ».

54 Nous traduisons : « El miedo al dolor y el dolor del miedo, el sentimiento del amor cuando éste se muere en Europa [...] Primero, pues, fue la película con una música de fondo y después el disco fue el fondo de las historias [...] ».

permettent d'exprimer une certaine vision de l'amour de manière succincte. Ils deviennent générateurs de sens et moyens de communication sociale. Ils permettent notamment au narrateur de s'adresser directement aux différentes femmes qui ont partagé sa vie: «Merci, Eusebia, je te dois tant de réconfort pendant ce déluge, je te dois aussi la vie, merci, merci beaucoup, de m'avoir donné toute ta tendresse, tout ton amour, merci, merci beaucoup d'avoir embrassé mes lèvres, avec tes lèvres rouges, qui ont le goût de miel» (Bryce Echenique 1997, 22)⁵⁵. Le narrateur cite ici les deux premières strophes de la chanson «*Gracias*» («Merci») chantée par Lucho Gatica pour remercier Eusebia.

De nombreux genres musicaux apparaissent dans ce roman et servent l'imaginaire du lecteur. Un exemple synthétise parfaitement les raisons de l'emploi de ce procédé littéraire, notamment lorsque Felipe Carrillo utilise deux tourne-disques pour analyser les situations contradictoires de la vie. La musique est censée aider Felipe à prendre des décisions, mais ces deux tourne-disques, qui ne cessent de passer un boléro «*Historia de un amor*» («Histoire d'un amour») et un tango «*Cambalache*» («Bric-à-brac»), illustrent plutôt sa désorientation en confrontant les genres musicaux, et soulignent les moments de rapprochements et d'éloignements, tant dans le roman que dans ses relations personnelles.

La musique permet donc au personnage de retrouver son passé, de le revivre avec nostalgie, et agit comme un antidote à la mélancolie, en ce sens qu'une composition musicale provoque chez lui une émotion. Les propos de Felipe l'illustrent parfaitement:

Alors, je me sens vieux et mal. Bon, disons bifocal, rien de plus. Une manière de voir Geneveva, de près. L'autre, de voir Eusebia de loin, de si loin. Et avec la vue fatiguée. L'amour idem [...]. Oui. Je suis vieux, valse, j'ai des rides sur le front, créole, ma vue est faible, liménienne ... Je cours vers le miroir de ma vie. Mais je ne bouge pas. Je ris et reste assis en pensant à la chanson *Le miroir de ma vie*. Je suis passé du boléro à la valse. Créole, liménienne, péruvienne, comme le chantait très bien Roberto Tello, «le petit gars de Barranco». (Bryce Echenique 1997,64-65)⁵⁶

Alfredo Bryce Echenique passe ainsi perpétuellement d'un univers musical à un autre pour mieux illustrer les émotions, l'état d'esprit des personnages et immerger le lecteur dans l'action.

⁵⁵ Nous traduisons: «Gracias, Eusebia, te debo tanto desahogo durante aquel diluvio, la vida también te la debo, gracias, pero muchas gracias, por haberme dado toda tu ternura, todo tu querer, gracias, pero muchas gracias, por besar mis labios, con tus labios rojos, que saben a miel».

⁵⁶ Nous traduisons: «Total, pues, que me siento entre viejo y jodido. Bueno, digamos, que bifocal, nada más. Una medida para ver a Geneveva, de cerca. La otra, para ver a Eusebia, de lejos, desde tan lejos. Y con la vista cansada. Y el odio cansado. Ídem el amor [...]. Sí. Estoy viejo, vals, hay arrugas en mi frente, criollo, mis pupilas tienen un débil mirar, limeño ... Corro al espejo de mi vida. Pero no me muevo. Me río y sigo sentado pensando en *El espejo de mi vida*. He pasado del bolero al vals. Criollo, limeño, peruano, lo cantaba lindo Roberto Tello, «el muchacho de Barranco»».

CONCLUSION

La musique joue donc un rôle clé dans la trame de l'histoire et le développement des idées, des personnages et de leurs émotions. Elle donne sens aux écrits brycéens. Elle construit également le style brycéen (le « *tonito* » Bryce) en révélant que parler et chanter ne font qu'un; « les premiers discours furent les premières chansons » affirmait Rousseau (1993, 102). Elle révèle sa façon d'être au monde, sa quête identitaire, sa péruanité. La musique est la vie, car elle est cardiocentrique, elle est l'expression de l'âme et du cœur : chœur et cœur fusionnent dans ses textes. La valse créole, le boléro et plus généralement la musique latino-américaine sont porteurs de sens littéraire.

Les œuvres de fiction d'Alfredo Bryce Echenique sont donc l'incarnation de « *una historia de amor, como no hay otro igual ...* » (« une histoire d'amour, éternel et banal ... ») et utilisent différents genres musicaux pour l'illustrer. Mais, paradoxalement, ces histoires d'amour, « comme il n'en existe aucune autre », perdent toute singularité en s'insérant dans le moule de la musique populaire. Il s'agit de « variations », et plus particulièrement de « variétés », qui transforment ces sentiments puissants—exprimés dans le « grand roman » du dix-neuvième siècle—en un véritable vaudeville. Nous assistons à une sorte de « dévaluation sentimentale » dans toute la « *narrativa* » brycéenne qui est burlesque. Tous ces personnages, vulnérables, candides, voire naïfs, s'accrochent aux genres musicaux les plus populaires pour expliquer ou comprendre les soubresauts de l'existence. Ils ont besoin d'un accompagnement musical, d'un fond mélodique de paroles galvaudées, de vers inscrits dans toutes les mémoires, pour affronter leur propre échec. Ce sont des êtres tragicomiques, et là est la véritable originalité brycéenne, dans cette trivialité, dans cette candeur sociale qui abonde dans les registres populaires, rejetés par la « grande littérature ».

L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art : ce qui se révèle ici dans le tressaillement de l'ivresse c'est, en vue de la suprême volupté et de l'apaisement de l'Un originaire, la puissance artiste de la nature tout entière (Nietzsche 1949, 26).

RÉFÉRENCES

Monographies

- Balzac, Honoré de. [1829–48] 1976. *La Comédie Humaine*, tome 1. Paris : Gallimard.
- Barrios, Jorge R.. 2001. « Cincuenta años de La flor de la canela: 1950–2000 ». *Revista Paediatrica* 4 (1) : 50–51. Consulté le 07 octobre 2021 à l'adresse : https://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/paediatrica/vo4_n1/flor.htm
- Breton, André. 1937. *L'amour fou*. Paris : Gallimard.
- Bryce Echenique, Alfredo. 2004. *La amigdalitis de Tarzán*. Madrid : Santillana Ediciones Generales.
- . 2003. « La felicidad, ja, ja ». *Cuentos Completos, 1964–1974*. Madrid : Alianza Editorial.
- . 2003. *El huerto de mi amada*. Barcelona : Planeta.
- . [c1995] 2002. *No me esperen en Abril*. Barcelona : Anagrama.
- . 2001. *El hombre que hablaba de Octavia de Cadiz*, Barcelona : Anagrama.

- . 2001. *Guía triste de París*. Madrid: Santillana Ediciones.
- . 1997. *La última mudanza de Felipe Carrillo*, Barcelona: Anagrama.
- . 1995. «Magdalena peruana y otros cuentos». *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- . 1993. *Tantas veces Pedro*. Barcelona: Anagrama.
- . 1988. *Une lettre à Martín Romaña et autres nouvelles*. Traduction de Jean-Marie Saint-Lu. Castelnau-le-Lez: Climats.
- . 1977. *A vuelo de buen cubero*. Barcelona: Anagrama
- Castillo, Rafael. 1990. *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana
- De La Fuente, José Luis. 1998. *Más allá de la modernidad: Los cuentos de Alfredo Bryce Echenique*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- De Rougemont, Denis. [c1939] 1956. *L'amour et l'Occident*. Paris: Plon. Consulté le 27 septembre 2021 à l'adresse: <https://www.unige.ch/rougemont/livres/ddr1956ao>
- Holguín, Fernando Valerio. 2004. «Bolero, exilio y nostalgia: La amigdalitis de Tarzán». *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*. San Miguel: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Jaramillo, Darío. 2009. *Poesía en la canción popular latinoamericana*. Valencia: Pre-textos.
- Jauregui, Eloy. 2000. «Ofrenda en el altar del bolero». *Revista Quehacer* 125: 65-71. Consulté le 27 septembre 2021 à l'adresse: <http://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/153/656.pdf>
- Kant, Emmanuel. 2000 *Critique de la faculté de juger*. Paris: GF Flammarion.
- Kierkegaard, Søren. [1843] 1990. *La reprise*, trad. Nelly Viallaneix. Paris: Flammarion.
- Nietzsche, Friedrich. [1870] 1975. «Le drame musical grec». *Écrits posthumes, 1870-1873*, trad. Jean-Louis Backès, Michel Haar et Marc de Launay. Paris: Gallimard.
- Nietzsche, Friedrich. [1872] 1949. *La naissance de la tragédie*, trad. par Geneviève Bianquis. Paris: Gallimard.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.
- Ortega, Julio. 1994. *El hilo del habla, la narrativa de Alfredo Bryce Echenique*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Pessoa, Fernando. 1999. *Le livre de l'intranquillité*, trad. par Françoise Laye. Paris: Christian Bourgeois.
- Proust, Marcel. [1896] 2012. *Les plaisirs et les jours*. Lausanne: Association Les Bourlapapey, Bibliothèque numérique romande.
- Rousseau, Jean-Jacques. [1781] 1993. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Flammarion
- Sacks, Oliver. 2009. *Musicophilia: La musique, le cerveau et nous*. Paris: Broché.
- Sterne, Laurence. 2004. *La vie et les opinions de Tristram Shandy, Gentilhomme*, trad. et éd. par Guy Jouvet. Auch: Tristram.
- Villepelet, Denis. 2003. *L'avenir de la catéchèse*. Bruxelles: Éd. de l'Atelier / Éd. des ouvrières, Lumen Vitae.

Articles scientifiques

- Escamilla Morales, Julio. 2009. «Amor, despecho y cortesía en las canciones de Agustín Lara». *Aguaita, Revista del observatorio del Caribe colombiano* 19–20: 74–94.
- Fernandez Poncela, Anna Maria. 2004. «María del Carmen de la Peza Casares, El bolero y la educación sentimental en México». *Comunicación y sociedad* 1: 195–8.
- Giudicelli, Christian. 1997. «Formes brèves et investissement identitaire: El valse peruano». *América. Cahiers du CRICCAL* 18 (2): 483–503.
- Montebello, Pierre. 2001. «Nietzsche et la musique», *Le Portique* 8 [en ligne]. Mis en ligne le 9 mars 2005, consulté le 19 mars 2019 à l'adresse: <https://doi.org/10.4000/leportique.210>
- Reibel, Emmanuel. 2011. «Musique et littérature: Plaidoyer pour la création d'un champ disciplinaire par-delà les disciplines». *Fabula-LhT* 8 [en ligne]. Consulté le 18 mars 2021 à l'adresse: <http://www.fabula.org/lht/8/reibel.html>
- Rodríguez, Chaverri Camilo. 2005. «La risa que escribe». *Conversaciones con la historia* 1: 119–29.
- Romero, Lara. 2001. «Bolero: Amor, texto y cultura». *Isla* 43(130): 20–38.
- Sнауwaert, Ervin. 2015. «Las referencias futbolísticas en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique, un encuentro entre oralidad y visualidad». *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura* 34 [en ligne]. Consulté le 18 mars 2021 à l'adresse: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v34/snaauwaert.htm>.
- Médiagraphie (articles de journaux d'information, entrevues, vidéos, etc.)*
- Clarín [en ligne]. 2000. «A 50 años de la canela, la canción más famosa de Chabuca Granda». Mis en ligne le 5 octobre, actualisé le 24 février 2017, consulté le 18 mars 2021 à l'adresse: https://www.clarin.com/espectaculos/flor-bella_o_ryNMthYIAKg.html
- Le Monde [en ligne]. 2016. «Bob Dylan, Prix Nobel de littérature 2016». Mis en ligne et actualisé le 13 octobre, consulté le 18 mars 2021 à l'adresse: https://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2016/10/13/le-prix-nobel-de-litterature-2016-est-decerne-a-bob-dylan_5013052_1772031.html
- Andina, Agencia Peruana de Noticias [en ligne]. 2014. «La música popular es la biografía sentimental de américa Latina, asegura Luis Rafael Sanchez». Mis en ligne le 3 juin, consulté le 18 mars 2021 à l'adresse: <https://andina.pe/agencia/noticia-la-musica-popular-es-biografia-sentimental-americ-latina-asegura-luis-rafael-sanchez-508640.aspx>
- Exlibrispedia [en ligne]. 2009. «Letras, canciones y literatura, la función formadora de la música en un estudiante de literatura». Mis en ligne le 29 novembre 2009, consulté le 18 mars 2021 à l'adresse: <http://exlibrispedia.blogspot.com/2009/11/>
- La Jornada. 1999. «Habla el autor de La amigdalitis de Tarzán», entrevue de César Güemes et Alfredo Bryce Echenique. Publié dans la section «Cultura» du 7 avril, consulté le 18 mars 2021 à l'adresse: <https://www.jornada.com.mx/1999/04/07/cul-tarzan.html>

- Liger, Baptiste. 2012. « Chamoiseau: 'L'objet de la littérature n'est plus de raconter des histoires' ». *L'express* [en ligne]. Mis en ligne le 3 mars, consulté le 18 mars 2021 à l'adresse: http://www.lexpress.fr/culture/livre/patrick-chamoiseau-l-objet-de-la-litterature-n-est-plus-de-raconter-des-histoires_1089728.html
- Pinguet, Élodie. 2016. « Un juré du prix Nobel explique la nomination de Bob Dylan ». *ActualLitté*. Mis en ligne le 21 décembre, consulté le 18 mars 2021 à l'adresse: <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/un-jure-du-prix-nobel-explique-la-nomination-de-bob-dylan/68686>
- Salcedo Ramos, Alberto. 2015. « Siempre la música ». *El tiempo* [en ligne]. Mis en ligne le 18 novembre, consulté le 18 mars 2021 à l'adresse: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16434582>
- Toledo, Gonzalo. 1990. « Felipe Pinglo vale un Perú ». *Me gusta Lima* [en ligne]. Mis en ligne le 12 mai, consulté le 18 mars 2021 à l'adresse: <https://www.megustalima.com/felipe-pinglo-vale-un-peru/>

RÉSUMÉ

Musique et littérature: une partition de mots. Mais, quelle est cette étrange alchimie qui se produit entre une mélodie et un texte? Comment notes et mots parviennent-ils à danser ensemble? L'idée de cet article est d'analyser l'influence de la musique dans des œuvres littéraires, d'étudier la notion de musique non seulement comme élément créateur de sens, comme discours dramatique dans un texte littéraire, mais également comme puissant vecteur de sentiments. Et, lire les œuvres de l'écrivain péruvien contemporain Alfredo Bryce Echenique, c'est rencontrer la musique derrière les mots, et dans les thèmes développés.

Mots-clés: Alfredo Bryce Echenique, Littérature, Pérou, Musique, Boléro, *Vals criollo*, Émotions.

ABSTRACT

Music and literature: a score made of words. But what is this strange alchemy that occurs between a melody and a text? How do notes and words manage to dance together? The idea of this article is to study the influence of the music in literary works, to analyze the music notion as a creative element of meaning, as a dramatic speech within a literary text and a powerful vehicle for feelings. Reading the works of the Peruvian writer Alfredo Bryce Echenique, is to meet the music behind the words, and in the developed topics.

Keywords: Alfredo Bryce Echenique, Literature, Peru, Music, Bolero, *Vals criollo*, Emotions.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Nelly André est enseignante d'espagnol à l'Université de Bretagne Sud (Lorient, France), docteure en littérature hispano-américaine de l'Université d'Orléans (France) et qualifiée Maître de conférences en Langue, littérature et civilisation espagnoles.

Elle consacre ses recherches à l'analyse de la littérature, la culture et la société latino-américaine du XIX^e au XXI^e siècle. Elle est membre associée du groupe de recherches «Imaginaires lesbiens dans la littérature en espagnol (2005–2020)» de l'Université de Lausanne (Suisse) et membre associée du laboratoire HCTI (Equipe de Recherche Héritage et Construction dans le Texte et l'Image) de l'Université de Bretagne Sud, Lorient (France).

BIOGRAPHY

Nelly André is a professor of Spanish at the University of Southern Brittany (Lorient, France), has a doctorate in Spanish-American literature from the University of Orleans (France) and is a qualified lecturer in Spanish language, literature and civilisation. Her research focuses on the analysis of Latin American literature, culture and society from the 19th to the 21st century. She is an associate member of the research group “Lesbian Imaginaries in Spanish Literature (2005–2020)” at the University of Lausanne (Switzerland) and an associate member of the laboratory HCTI (Equipe de Recherche Héritage et Construction dans le Texte et l'Image) at the University of Southern Brittany.