





## **L'autobiographie à Porto Rico au XX<sup>e</sup> siècle**

**© L'Harmattan, 2008**  
**5-7, rue de l'École polytechnique, 75005 Paris**

<http://www.librairieharmattan.com>  
[diffusion.harmattan@wanadoo.fr](mailto:diffusion.harmattan@wanadoo.fr)  
[harmattan1@wanadoo.fr](mailto:harmattan1@wanadoo.fr)

ISBN : 978-2-296-06825-4  
EAN : 9782296068254

**Carmen Ana PONT**

**L'autobiographie à Porto Rico au XX<sup>e</sup> siècle**

*L'inutile, l'indocile et l'insensée*

**Préface de Françoise MOULIN CIVIL**

L'Harmattan

## **Du même auteur**

*Yeux ouverts, yeux fermés : la poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 1994.

*Vitral*, Madrid, Ediciones Torremozas, 2007.

## PRÉFACE

### « *Puerto Rico, my heart's devotion...* »

*Únicamente me interesa este semicírculo que dibujo en el aire cuando mi espina dorsal se inclina obsesivamente de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Es una rodada por el césped sobre la pendiente verde que llevaba al mar de la vieja ciudad. Desde allí, se relevaban San Juan, el cielo, el mar, el cementerio. Ese placer de dejarse caer cuesta abajo, como hierba, como piedra enroscada en pedazos de papel, de viento y recuerdo.*

*Carmen Ana Pont, « Iluminado exilio »,  
Vital (Madrid, Torremozas, 2007)*

Il ne faudrait pas s'y tromper : sous les dehors d'un sous-titre énigmatique, comme inspiré par une insouciance quête de l'effet allitératif, c'est à une traque ordonnée des confins de l'autobiographie portoricaine que le lecteur est convié avec force et conviction. De la même façon, on aurait tort de mésestimer le travail, mené ici avec grande élégance, de réhabilitation d'une littérature injustement marginalisée ou dédaignée, comme si Porto Rico était vouée à porter les stigmates — jusque dans sa production littéraire et la réception de cette dernière — d'une histoire nationale pour le moins convulsive et comme en perpétuelle irrésolution. Il était donc bien temps que fût rendue ou donnée à cette littérature singulière la place qu'elle mérite au sein de la vaste et bigarrée famille des littératures de la Caraïbe. De cela avant tout, il faut savoir gré à Carmen Ana Pont.

Que l'étude livrée ici soit l'aboutissement d'une thèse de doctorat explique sa congruité, son érudition et le rythme parfaitement soutenu des démonstrations qu'elle enchaîne avec talent. Pourtant, dans le même temps, cette qualité d'ouvrage universitaire n'empêche pas son accession au statut plus enviable et prisé de « livre ». On ne doute d'ailleurs pas un instant que celui-ci servira de référence à qui voudra désormais comprendre les subtilités retorses de l'écriture du « moi », dans les rapports tantôt consensuels tantôt conflictuels — entre privés et collectifs, entre intimes et publics — qu'elle entretient avec l'histoire nationale et la mémoire portoricaines.

Le choix du corpus imposait une lecture en diachronie de la littérature de l'Île que l'auteure a en quelque sorte contournée en proposant une double clef de lecture qui ressortit plutôt à la synchronie : tout d'abord celle de la marginalité, de l'« ex-centricité », voire de la condition transnationale des textes retenus qui en font, dit-elle, des textes de rupture ; ensuite, celle, finement suggestive, d'une approche autobiographique en continuelle exploration de ses moyens narratifs et rhétoriques et qui se déclinerait selon trois modalités : l'onirique, l'historique et l'intime. Sont ainsi tour à tour examinées — sans d'ailleurs que cette successivité rende étanches les chapitres, tout au contraire ! — les œuvres autobiographiques de trois auteurs majeurs du XX<sup>e</sup> siècle, représentatifs de trois moments-clés du devenir portoricain : *Litoral. Reseña de una vida inútil* (1926-1949) de Luis Palés Matos, *La luna no era de queso. Memorias de infancia* (1988) de José Luis González et *The Ladies' Gallery. A Memoir of Family Secrets* (1996) d'Irene Vilar. On le devine aisément : deux textes écrits en espagnol, un texte composé en anglais. Tel s'établit d'entrée le paradoxe (ou l'apanage ?) de la condition portoricaine. Or, ce constat superficiel n'est que le premier jalon d'une série de divulgations propres à éclairer l'identité profondément métisse de ces textes, fût-elle d'ordre linguistique, générique ou auctorial.

On se plaira à retenir de la longue analyse de *Litoral*, qui consigne dès le titre sa situation périphérique et que la critique génétique, à laquelle l'auteure a recours, éclaire définitivement, les jeux équivoques qui s'instaurent entre Luis Palés Matos et son double (?), Manuel Pedralves ; l'assomption à travers (ou malgré) l'écriture autocentrée d'un véritable art poétique ; la parole comme « suspendue » du narrateur qui inscrit le récit dans ce que Carmen Ana Pont nomme avec justesse une « esthétique de l'inachèvement » ; enfin, la figure ambiguë d'un Manuel Pedralves qui « se noircit » au fil des réécritures du texte, intégrant et faisant ainsi sienne l'identité afro-antillaise. « Œuvre frontière », *Litoral* l'est assurément, qui, aux parcelles du récit d'une vie définie comme « inutile », mêle les fragments recomposés d'une fiction-mascarade, toujours éclairée par le regard onirique du poète.

L'identité multiple et revendiquée comme telle de José Luis González (dominicaine, portoricaine, mexicaine) dit déjà ce qu'il y a de complexe dans une écriture autobiographique en quête de racines (identi)fiabiles. L'exploration indocile d'une généalogie matrilinéaire se confond dès lors avec la reconnaissance d'une « mère patrie » malmenée, violentée par des dominations successives, et le « désir de fusion totale du Je avec la Nation », ainsi que l'explique l'auteure de l'étude. À cet égard, l'année 1930, au cours de laquelle la famille de l'écrivain doit quitter la République dominicaine tombée sous la coupe de Trujillo, devient à la fois le point de non-retour et la

date inaugurale à partir de laquelle la « reconstruction de la mémoire familiale et historique » peut commencer, alors même que l'adoption d'un nouveau territoire (Porto Rico) est à l'ordre du jour.

Irene Vilar, à travers sa galerie familiale de femmes, se situe aux antipodes d'un désir de fusion avec la nation portoricaine, se plaçant délibérément du côté de la dissociation. Si publier son autobiographie en anglais constitue déjà un signe de rupture — une sorte de déchirure —, son entreprise s'inscrit résolument dans la fragmentation et la liquidation des héritages. L'intimité familiale, dans toute sa crudité, traverse le récit : l'attentat perpétré par Lolita, la grand-mère, le suicide de Gladys Mirna, la mère, et enfin, l'internement psychiatrique d'Irene, l'insensée du titre général, mais dont la folie, toutefois, ne demeure pas exempte de lucidité et de combativité. S'insurgeant contre le nationalisme, elle en dénonce les méfaits sur la femme portoricaine et déconstruit à sa manière les phantasmes nationaux, entrant ainsi en hérésie.

L'intelligente confrontation de ces trois textes et de ces trois mémorialistes, de ces réminiscences et de ces reconstitutions, ne rend pas moins insaisissable le genre autobiographique dont les frontières sont sans cesse repoussées ou transcendées, à l'image d'une nation portoricaine en expansion permanente et en continuuel « déplacement ». En revanche, cette confrontation permet de mieux cerner les enjeux d'une littérature — portoricaine en l'occurrence —, investie par l'aveu et le retour sur soi mais aussi stimulée par la (re)configuration et la (re)fondation des territoires de l'intime, jamais complètement affranchis ceux-ci des pouvoirs de l'imaginaire et dans lesquels se meuvent des « je » pluriels, des voix contradictoires, des racines aux arborescences multiples.

Les liens d'appartenance qui l'attachent à Porto Rico (elle est née à Bayamón) tout autant que le « nomadisme » qui caractérise ses ancrages successifs (États-Unis, France, Belgique), qualifiaient d'entrée de jeu Carmen Ana Pont pour mener cette délicate enquête. Ce faisant, elle aura vaincu quelques-uns des obstacles inhérents à ce genre d'exercice autoréférentiel, sorte de jeu de miroirs où le « je » de l'auteure se perd dans les « je » successifs des « autobiographiés » : l'identification empathique ou, au contraire, la distanciation cynique. En revanche, elle n'aura pas esquivé — fût-ce consciemment ou inconsciemment — les appâts de l'affect. J'y vois pour ma part l'une des majeures qualités de son travail qui, loin des aridités didactiques et savantes, laisse sans cesse affleurer une sensibilité tout en finesse et une science aiguë et personnelle des textes.

Comment alors ne pas percevoir et admettre comme fondamental, dans cet acharnement à mettre au jour les filiations identitaires, à interroger sans cesse des « je » en déroute ou morcelés, à analyser ces multiples et répétés

questionnements introspectifs, tout ce que, au bout de la chaîne des textes et des regards qu'elle a portés sur eux, Carmen Ana Pont, sujet de multiples enracinements et résidences, a pu mettre d'elle-même et de sa propre expérience (*vivencia*, dirait-on mille fois mieux en espagnol !) Dans le prolongement du texte mis en exergue de cette préface, où je me plais à croire que la première personne grammaticale dissimule à peine la figure créatrice de l'auteure, les « bribes de papier, de vent et de souvenir » disent, par métaphore, que si l'écriture de soi tente de mettre de l'ordre dans un passé et un ailleurs forcément épars, elle est toujours aussi, *hic et nunc*, le dévoilement oxymorique d'une hybridité foncière ou, mieux encore, une manière d'épiphanie : « Pero ya no estoy allá. Aquí sólo dominan el gris y la rareza de los visos. Aquí, reclusa, invento el aguacero de fuego y sombra que vendrá a iluminarme manuscrito adentro ».

Le livre qui s'ouvre ici promet le « feu » et « l'ombre » mais aussi, n'en doutons pas, d'incandescentes révélations.

Françoise Moulin Civil

## INTRODUCTION

Le présent travail découle d'une thèse de doctorat consacrée à l'écriture autobiographique portoricaine.<sup>1</sup> Au moment de cette première exploration du sujet, nous nous interrogeons sur les origines et l'évolution de l'autobiographie dans l'île. Notre étude partait d'un constat : que cette production littéraire avait connu un essor indéniable surtout à partir des années 90, et que cette popularité provenait en grande partie de quelques ouvrages féminins publiés en anglais aux États-Unis qui se transformèrent en succès de librairie.<sup>2</sup> Lorsque nous nous sommes engagée dans ces recherches, l'autobiographie portoricaine constituait un terrain presque inexploré. Nonobstant, en quelques années, le sujet a suscité un nombre significatif de thèses doctorales et d'études critiques touchant à plusieurs domaines (études littéraires, culturelles, féminines, latino/a, postcoloniales, etc.) non seulement à Porto Rico, mais aussi aux États-Unis.<sup>3</sup>

À l'origine, notre analyse s'est penchée sur la production autobiographique qui avait marqué la littérature insulaire avant et après 1898, c'est-à-dire et sous le régime colonial espagnol et sous le nord-américain qui le suivit à la fin de la Guerre hispano-américaine.<sup>4</sup> Notre approche se voulait double. D'une part, il s'agissait d'un effort pour rassembler et pour recenser le plus grand nombre de textes autobiographiques possible afin de souligner, inventaire à l'appui, la nécessité de comprendre l'évolution d'un genre fortement négligé par l'histoire littéraire portoricaine. De l'autre, de tenter un regroupement de cet ensemble textuel autour de quelques moments historiques précis et de

---

1. Voir : Carmen Ana Pont, *Le regard intime : du souvenir privé à la mémoire collective. L'écriture autobiographique portoricaine*, thèse dirigée par le Professeur Claude Fell et soutenue le 15 novembre 2003 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 556 pages.

2. Nous pensons surtout à ces deux succès de librairie que furent *Silent Dancing : A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood* de Judith Ortiz Cofer (Houston, Texas, Arte Público Press, 1990) et *When I was Puerto Rican* d'Esmeralda Santiago (Massachusetts, Addison-Wesley Publishing Company, 1993).

3. De l'ensemble de thèses et d'autres ouvrages sur le thème écrits à Porto Rico et aux États-Unis, retenons la contribution-clef de Rosa Guzmán aux études autobiographiques portoricaines : Rosa Guzmán Merced, *Las narraciones autobiográficas puertorriqueñas. Invención, confesión, apología y afectividad*, Hato Rey, Puerto Rico, Publicaciones Puertorriqueñas, 2000.

4. Pour une excellente synthèse de ce processus politique se référer à : Irene Fernández Aponte, *El cambio de soberanía en Puerto Rico. Otro '98*, Madrid, Editorial MAPFRE, 1992.

quelques thématiques qui s'avèrent par la suite saillantes. Parallèlement, nous avons mis en relief une série de textes qui nous semblèrent représentatifs à l'intérieur de ces différentes catégories.

Dans les pages qui suivent, nous reléguons à un deuxième plan ce regard historique et synthétique pour favoriser une analyse approfondie de trois textes qui, après ce premier parcours, se sont imposés à nous par leur caractère unique. C'est dans le sens général des ouvrages qui se sont écartés du plus grand nombre de textes autobiographiques recensés (le centre) que nous comprenons ici le concept de marginalité.

Paradoxalement, l'autobiographie, qui jusqu'à une époque très récente a été essentiellement invisible dans les histoires littéraires du pays, constitue un des genres les plus démocratiques de la République des Lettres portoricaines. Malgré la vaste variété de récits que nous avons eu l'occasion de consulter, nous avons choisi de parcourir ici surtout trois textes issus de la plume de trois écrivains consacrés : le premier, connu surtout par son œuvre poétique, et les deux autres par leur œuvre en prose. Il s'agit de *Litoral. Reseña de una vida inútil* (vers 1926-1949), du poète Luis Palés Matos (1898-1959), *La luna no era de queso. Memorias de infancia* (1988) de José Luis González (1926-1996) et *The Ladies' Gallery. A Memoir of Family Secrets* (1996, 1998) d'Irene Vilar (1969).<sup>1</sup> Notre choix répond au fait que ces recueils représentent, pour des raisons bien différentes, une rupture très marquante à l'intérieur du discours autobiographique portoricain.

Notre analyse vise entre autres à définir en quoi consiste la singularité de ces trois écrits et à peser la contribution de leurs auteurs à l'évolution de l'autobiographie dans la littérature portoricaine. De par leur style, leur art de l'autoportrait et de par leur relation tendue avec l'autorité (politique, historique ou littéraire), ces textes, compris comme « différents », s'inscrivent chacun dans un projet de refus contestataire. De là, à notre avis, leur grand intérêt.

La « marginalité » des œuvres qui nous occupent ne peut pas être comprise de manière isolée. Car celle-ci surgit dans des contextes historiques et littéraires bien précis. Pour cette raison, il nous a semblé nécessaire de commencer par une brève synthèse de la genèse du genre autobiographique à Porto Rico, marquée surtout par sa mise en question de l'autorité et du colonialisme.

L'autobiographie naît officiellement à Porto Rico au XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>2</sup> Il s'agit d'une naissance difficile, presque d'une écriture mort-née, car, fille

---

1. *The Ladies' Gallery* fut d'abord publié sous le titre *A Message from God in the Atomic Age : A Memoir*, New York, Pantheon Books, 1996.

2. Dans notre thèse, nous avons exploré la possibilité d'incorporer le récit de vie d'un charpentier de marine portoricain, appelé Alonso Ramírez. Ce récit fut « recueilli » par

non seulement de la discrétion familiale, mais surtout de la censure et du bannissement, elle fut condamnée à ne pas voir la lumière de son temps. De cela peuvent attester les mémoires d’Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882) et les journaux intimes d’Eugenio María de Hostos (1839-1903), deux figures-clefs de la littérature portoricaine du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>1</sup> Ces deux œuvres autobiographiques durent attendre des décennies et un changement radical de régime politique dans l’île avant de connaître leur publication – certes accidentée – pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Inachevés et posthumes, *Mis memorias o Puerto Rico, como lo encontré y como lo dejo* d’Alejandro Tapia constitue probablement la première œuvre délibérément autobiographique de la littérature portoricaine à connaître la publication sous forme de livre.<sup>2</sup> Cette œuvre a été d’abord condamnée aux pages éphémères d’un journal insulaire (*La Democracia*, 1927) avant de voir la lumière sous forme de livre en 1928, cinquante-six ans après la mort de l’auteur. En parcourant la première édition de *Mis memorias, o Puerto Rico, como lo encontré y como lo dejo*, nous avons pu constater que, comme par une ironie du sort, Alejandro Tapia y Rivera, un des constructeurs des archives historiques portoricaines, a risqué d’être effacé de la mémoire autobiographique de la fin de l’empire espagnol à Porto Rico.<sup>3</sup>

Nous pourrions certes spéculer quant aux raisons de l’indifférence que les institutions culturelles portoricaines ont apparemment apportée au manuscrit de ces mémoires selon le fils de l’auteur.<sup>4</sup> S’agissait-il « d’oublier » un écrit qui ternissait à jamais l’image de l’Espagne dans l’histoire insulaire ? Après l’invasion états-unienne de l’île en 1898, au moment de son américanisation

---

l’écrivain mexicain Carlos de Sigüenza y Góngora au XVII<sup>e</sup> siècle et publié en 1690. Quoique probablement fictif, ce récit est aujourd’hui indissociable de l’histoire de l’autobiographie portoricaine. Car il s’inscrit dans ce que nous appelons les « origines mythiques » de ce genre dans l’île. Voir : Carlos de Sigüenza y Góngora, *Los infortunios de Alonso Ramírez*, Madrid, Historia 16, 1988.

1. Alejandro Tapia y Rivera s’exerça dans tous les genres littéraires, mais l’histoire littéraire se souvient surtout de : *La sataniada* (poème épique et philosophique, 1878), *Póstumo el transmigrado* (roman, 1882) et *La cuarterona* (œuvre dramatique, 1867). Eugenio María de Hostos nous a laissé une œuvre monumentale déjà recueillie dans une vingtaine de volumes et dont une partie reste à ce jour toujours inédite.

2. Peut-être faut-il signaler que Cayetano Coll y Toste (1850-1930), historiographe portoricain de renom, nous a laissé également un recueil de mémoires intitulé *Memorias de un sesentón*, toujours inédit sous forme de livre. Ce texte a connu une publication partielle dans la revue new-yorkaise *Gráfico* (entre le 29 janvier et le 1er juillet 1928). En 2003, l’écrivain portoricain Marta Aponte Alsina préparait une édition de ces mémoires.

3. Porto Rico doit à Tapia la publication en 1854 de la *Biblioteca histórica de Puerto Rico*, une compilation de documents relatifs aux premiers siècles de l’histoire du pays.

4. Alejandro Tapia y Díaz, « Dos palabras » in : Alejandro Tapia y Rivera, *Mis memorias o Puerto Rico, como lo encontré y como lo dejo*, New York, De Laisne & Rosboro, Inc., 1928.

rapide, seuls l'héritage espagnol et sa conservation inconditionnelle occupaient la plupart des intellectuels portoricains. Les mémoires de Tapia ne pouvaient en rien contribuer à préserver un héritage culturel sévèrement jugé dans ses pages. *Puerto Rico, como lo encontré y como lo dejo* paraissait réunir par contre tous les éléments requis pour saboter tout effort de sauvegarde d'un lien avec cette Espagne répressive qui, selon Tapia, avait, entre autres, laissé volontairement les Portoricains sans éducation et « sans culture ».<sup>1</sup>

Les caractéristiques inhérentes au genre « mémoires » nous aident à mieux saisir l'apport de Tapia aux graphies du Je insulaire :

Alors que l'autobiographe cède souvent à l'illusion d'un état d'exception par rapport à son environnement et à sa génération, le mémorialiste fonctionne sur l'illusion de l'exemplarité : il est le témoin et le porte-drapeau de sa génération, il résume en lui les grands conflits du siècle ; *il est l'égal de tous les autres, mais il est investi de la mission de décrire cette égalité* ; il se persuade que ses souvenirs sont partagés par tous ses contemporains.<sup>2</sup>

La vie de Tapia fut certes exemplaire, mais il s'agissait pour le pouvoir colonial espagnol *d'un exemple à ne pas suivre* comme l'atteste cette réflexion de l'écrivain : « Le Gouverneur me bannit [...] On me traita de nuisible, de dangereux coryphée lorsque j'avais à peine mes vingt-deux ans ».<sup>3</sup> Les mémoires de Tapia deviennent ainsi ceux d'un « chef dangereux », d'un « flibustier »,<sup>4</sup> d'un proscrit. Nous aurions pu en effet nous y attendre, car les pages de *Puerto Rico como encontré y como lo dejo* contiennent de nombreuses dénonciations vis-à-vis du pouvoir colonial de l'époque, incarné par le gouverneur espagnol de l'île, le général Juan de la Pezuela, un despote qualifié dans le texte d'« hypocrite » responsable d'un régime militaire « abusif et arbitraire » qui a laissé le pays « presque sans écoles » et, de plus, « sans un autre exemple que l'esclavage ».<sup>5</sup>

Dans son texte, Tapia s'attarde sur les détails indignes d'un sombre intérieur colonial qui a permis de nombreux excès intolérables : l'imposition du livret d'ouvrier,<sup>6</sup> la ségrégation sociale et les méthodes de torture adaptées aux esclaves des deux sexes.<sup>7</sup> La quête identitaire du Je de *Mis memorias* passe donc non seulement par « l'ennemi colonisateur »

---

1. Alejandro Tapia y Rivera, *op. cit.*, p. 13.

2. Jacques Lecarme, et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997, p. 50, nos italiques.

3. Il s'agit du Général Juan de la Pezuela Ceballos, gouverneur de Porto Rico entre 1849 et 1851. Voir : Alejandro Tapia y Rivera, *op. cit.*, p. 129.

4. *Ibid.*, p. 129.

5. *Ibid.*, p. 112.

6. *Ibid.*, p. 116.

7. *Ibid.*, p. 121 et 78-79.

(l'Espagne, pour Tapia),<sup>1</sup> mais également par toute une inquiétude créole d'ordre socioracial. Ces deux éléments n'abandonneront pas complètement l'espace autobiographique portoricain après 1898. Comme nous le montreront *Litoral* de Luis Palés Matos et *La luna no era de queso* de José Luis González, ces préoccupations continueront à persister dans leurs œuvres.

Dans le cas de Tapia et d'autres autobiographes qui le suivront, comme José Luis González et Irene Vilar, que nous étudions ici, le choix formel des mémoires n'est pas fortuit : il répond à une quête personnelle reliée à l'idée que toute construction du moi doit d'abord passer par la connaissance historique. Nous avons constaté qu'en effet un bon nombre d'autobiographes portoricains expriment de la méfiance vis-à-vis de l'historiographie officielle du pays. Pour cette raison, très souvent leur élan autobiographique personnel répond aussi à l'appel d'un autre devoir : celui de construire la mémoire de la collectivité. Dans ce sens, l'écriture autobiographique a joué un rôle majeur dans le rétablissement de ce qu'Arcadio Díaz Quiñones a appelé avec justesse « la mémoire rompue » portoricaine.

Dans cette optique, nous pourrions dire qu'à Porto Rico une grande partie de la connaissance autobiographique de soi dépend de la reconstitution des grands silences historiques imposés à l'île par le colonialisme. Pour le cas particulier de Tapia, Joan Torres-Pou nous indique :

[...] même si Tapia ne montre aucun intérêt pour l'indépendance de Porto Rico, par contre, il s'intéresse beaucoup à la décolonisation de l'île. Il semble ne pas ignorer qu'*afin d'accomplir cet objectif, la récupération d'une histoire à soi constitue le premier pas à faire* avec le questionnement qui en résulte de l'histoire officielle imposée par les Espagnols.<sup>2</sup>

Afin de comprendre l'importance de l'apport des mémoires de Tapia à l'histoire et à la littérature insulaires, il faut les voir comme une annexe de sa *Biblioteca histórica de Puerto Rico*.<sup>3</sup> Ce n'est pas un hasard si l'histoire de

---

1. Au sujet de la pensée anti-espagnole dans les mémoires hispano-américains du XIX<sup>e</sup> siècle, Anna Caballé affirme qu'au XIX<sup>e</sup> siècle le mobile autobiographique fonctionne comme un mécanisme de défense et d'affirmation patriotique. Pour cette raison, à cette époque la plupart des récits s'articulent selon elle « contre quelqu'un ou contre quelque chose ». Dans le cas particulier de l'Amérique hispanique, cette autodéfense s'adresse « contre l'Espagne ». Voir : Anna Caballé, « El memorialismo hispanoamericano decimonónico », in Julio Ortega et José Amor Vázquez, édés., *Conquista y Contraconquista : la escritura del Nuevo Mundo. Actas del XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Providence, Rhode Island, Brown University Press, 1994, p. 512.

2. Joan Torres-Pou, « Memorias de Puerto Rico : La historia en la prosa de Alejandro Tapia y Rivera » in *Revista iberoamericana*, vol. LIX, janvier-juin 1993, n° 162-163, p. 34.

3. La *Biblioteca histórica* contient une collection de documents historiques relatifs à l'île qui embrasse une période de quatre siècles (du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup>).

la compilation de ce volume a été tracée avec indignation dans *Mis memorias* :

Moi aussi je peux parler en tant que victime de la censure. Lorsque je rentrai de la Péninsule en 1853, j'essayai de publier ma *Biblioteca histórica de Puerto Rico*,<sup>1</sup> en souhaitant que tout ce qui avait été dit sur l'île par les experts de l'histoire générale d'Amérique y figurât. [...] Pourtant, craignant de compromettre la publication, étant donné la méfiance et les inquiétudes officielles du moment, je mis de côté le récit de Las Casas et bien d'autres documents [...] et présentai le reste, qui fut approuvé [...]<sup>2</sup>

Pourtant, nous dit-il, malgré toutes ces précautions, un « censeur improvisé » lui a tout de même exigé la suppression d'un extrait de l'ouvrage parce que celui-ci traitait de façon insultante les conquistadores en les qualifiant de « boiteux, estropiés, manchots et affamés ».<sup>3</sup> Tapia s'est plié à la demande du censeur. Or, les pages de *Mis memorias*, rédigées probablement entre 1880 et 1882, veulent à tout prix résister à l'amnésie forcée et récupèrent mot pour mot le passage qui avait été banni de la *Biblioteca histórica* en 1853.<sup>4</sup> Les mémoires indociles de Tapia s'écrivent donc précisément là où il y a eu silence et rature.

C'est donc avec une voix dissidente que l'écriture des mémoires s'inaugure dans l'île. Tapia fraye un chemin autobiographique réservé en grande partie – mais pas exclusivement – aux « flibustiers » et autres marginaux de l'histoire coloniale portoricaine. Nous pouvons nous demander ainsi jusqu'à quel point ce rapport tendu des autobiographes avec l'historiographie portoricaine est responsable du fait que les mémoires ont été jusqu'à présent le genre autobiographique le plus populaire dans l'île.<sup>5</sup>

L'histoire du journal intime d'Eugenio María de Hostos a été beaucoup plus accidentée que celle des mémoires de Tapia. L'écriture du *Diario de mi vida*, appelé également par l'auteur *La sonda*, s'étend officiellement de 1866

---

1. Apparemment, la création de la *Biblioteca Histórica de Puerto Rico* n'a pas été une initiative originale de Tapia. Elle a été suggérée à Tapia par Domingo Delmonte, un des grands promoteurs du romantisme dans les Antilles hispaniques. Voir : González Echevarría Roberto et Pupo-Walker, Enrique, *eds., The Cambridge History of Latin American Literature*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 436. D'après Josefina Rivera de Álvarez, Tapia a fait partie d'un effort collectif qui s'est donné le nom de « Sociedad Recolectora de Documentos Históricos de la Isla de San Juan Bautista de Puerto Rico ». Cette organisation fut fondée par le Portoricain Ramón Baldorioty de Castro. Elle a été intégrée par un groupe de jeunes étudiants portoricains de Madrid, Josefina Rivera de Álvarez, *Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo*, *op. cit.*, p. 143.

2. Alejandro Tapia y Rivera, *op. cit.*, p. 86.

3. *Ibid.*, p. 87.

4. *Ibid.*, p. 86-87.

5. Nous avons repéré environ une vingtaine de textes qui correspondent à ce genre, soit par leur propre appellation, soit selon notre jugement.

jusqu'à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle (1903).<sup>1</sup> Mais le texte lui-même nous indique qu'il fut commencé vers 1857 ou 1858 quand Hostos avait dix-huit ou dix-neuf ans.<sup>2</sup> Selon Gabriela Mora, spécialiste du journal hostosien, ce texte constitue très probablement le premier journal intime des lettres hispaniques.<sup>3</sup> Nous pouvons pourtant dire avec certitude que, du point de vue du processus scriptural [1857 (1858) -1903], il est chronologiquement la première œuvre autobiographique portoricaine majeure.<sup>4</sup> Le *Diario* a été écrit en deux langues (espagnol, français) et il renfermerait aussi quelques passages rédigés en anglais.<sup>5</sup> Ce texte, écrit en chemin, a traversé de nombreuses frontières géographiques (l'Europe, l'Amérique du Nord, l'Amérique du Sud, la Caraïbe) pour arriver enfin pour la première fois de façon posthume et sévèrement amputée jusqu'à nous, trente-six ans après la mort d'Eugenio María de Hostos.<sup>6</sup> Au moment où nous rédigeons ces pages, l'édition définitive du journal demeure toujours inachevée.<sup>1</sup>

---

1. Pour la différence que Hostos lui-même voit entre ces deux étapes de l'écriture de son journal, voir : Eugenio María de Hostos, *Obras completas*, tome II, *Diario*, vol. 2, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969, p. 209.

2. Selon le premier volume du journal, celui-ci fut commencé à dix-neuf ans, mais, selon le deuxième volume, il fut commencé à dix-huit ans. Voir : Eugenio María de Hostos, *Obras completas*, vol. II, tome I, *Diario 1866-1869*, Julio César López, Vivian Quiles Calderín, eds., Gabriela Mora et Pedro Álvarez Ramos, collaborateurs, San Juan de Puerto Rico, Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña et Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990, p. 131. Pour le deuxième volume voir : Eugenio María de Hostos, *Obras completas*, tome II, *Diario*, vol. 2, *op. cit.*, p. 209.

3. Gabriela Mora, collaboratrice de la plus récente édition du premier volume du journal hostosien, soutenait ce point de vue en 1976 et toujours en 1990. Voir : Eugenio María de Hostos, *Obras completas*, vol. II, tome I, *Diario*, Río Piedras, P.R., Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990, p. 21.

4. Nous avons appris qu'il existe un petit carnet intime, long seulement de quelques pages, tenu vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par une Portoricaine appelée Ysabel O'Daly de Goyena. Il s'agirait donc de quelques pages intimes antérieures à celles de Hostos. Voir : Teodoro Vidal, *Cuatro puertorriqueñas por Campeche*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Alba, 2000, p. 124. Dans cette étude, Teodoro Vidal fait allusion à un deuxième carnet tenu par Juana Becerra de Goyena, la bru d'Ysabel O'Daly. Or son étude ne nous livre pas d'autres renseignements sur celui-ci. Voir : Teodoro Vidal, *op. cit.*, p. 180.

5. Selon Gabriela Mora, Eugenio Carlos, un des fils de Hostos, a traduit en espagnol certains morceaux du journal qui avaient été initialement écrits en français et/ou en anglais. Voir : Gabriela Mora, *Hostos intimista*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1976, p. 16 et Eugenio María de Hostos, *Diario 1866-1869*, *op. cit.*, p. 33. Selon le Professeur Vivian Auffant, Directrice de l'Instituto de Estudios Hostosianos et selon nous, pour ce qui est des passages du journal « rédigés en anglais » il est fort probable qu'il s'agisse de quelques lettres qui se trouvaient entre les pages des carnets. Car n'oublions pas que Hostos lui-même juge sa connaissance de l'anglais insuffisante.

6. Les « effacements » et les silences laissent des traces très visibles dans l'ensemble des journaux intimes de Hostos tels qu'ils se présentent à nous aujourd'hui. Quant à ces importantes lacunes, Gabriela Mora nous avertit que Hostos avait demandé à son fils en 1898

Tout comme les mémoires d’Alejandro Tapia y Rivera, le journal intime de Hostos porte l’empreinte de la censure du régime colonial de son temps. Dans ces pages c’est également l’autoportrait d’un proscrit de l’Espagne qui prédomine : « moi, poursuivi, banni par le gouvernement colonial ». <sup>2</sup> Comme pour le cas de Tapia, chez Hostos l’espace autobiographique accorde une voix aux silences imposés par la censure. Ainsi, le *Diario de mi vida* dénonce le fait que *La peregrinación de Bayoán* (1863), un roman de l’auteur, fut confisqué par les autorités espagnoles à Porto Rico. <sup>3</sup> Certes, les censeurs n’auraient pas pu agir autrement vis-à-vis d’un texte qui, aux dires de Hostos lui-même, portait en filigrane le programme suivant : « Je voulais que Bayoán, personnification du doute actif, se présentât comme juge antillais de l’Espagne coloniale et qu’il la condamnât ». <sup>4</sup> Le fond autobiographique de *La peregrinación* a déjà été souligné par les études hostosiennes. Il a d’ailleurs été reconnu par l’auteur lui-même dans son prologue à la deuxième édition du roman. <sup>5</sup> Le masque de Bayoán adhérait peut-être trop au visage d’Eugenio María de Hostos, tout comme celui de Manuel Pedralves collera pour d’autres raisons à la figure de Luis Palés Matos comme nous le verrons dans ces pages. En outre, la structure de *La peregrinación de Bayoán*, celle du journal intime, ne pouvait que trop rappeler le *Diario de mi vida*, un texte qui aurait été certainement confisqué par les autorités espagnoles du vivant de l’auteur.

À partir du moment où Hostos épouse publiquement la cause de l’indépendance de Cuba et de Porto Rico et qu’il quitte l’Europe, son exil se métamorphose progressivement en bannissement. Cette situation met non seulement sa propre vie en danger, mais aussi celle de sa famille. Les activités politico-révolutionnaires de Hostos l’avaient certes rendu suspect vis-à-vis du pouvoir colonial espagnol. Le journal exprime avec une force croissante cette douloureuse exclusion :

Mais comment vivre à Porto Rico ? Indépendamment de l’hostilité des Espagnols, de la surveillance gênante du gouvernement, du profit que la

---

de « ne rien publier de lui qui pourrait blesser les siens », recommandation qui a sérieusement compromis le contenu du journal. Voir : Eugenio María de Hostos, *Obras completas*, vol. II, tome I, *Diario 1866-1869*, *op. cit.*, p. 33.

1. Dans une conversation téléphonique récente (juin 2007), le Professeur Vivian Auffant nous a communiqué que des chercheurs sont toujours en train de transcrire des pages du premier journal de Hostos rédigées à Madrid et à Paris (probablement entre 1866-1869). Pendant ces échanges, elle a insisté sur le fait que le journal hostosien est indissociable de sa correspondance et de ses autres écrits intimes.

2. Eugenio María de Hostos, *Obras completas*, tome II, *Diario*, vol. 2, *op. cit.*, p. 174.

3. *Ibid.*, p. 23.

4. Eugenio M. de Hostos, *La peregrinación de Bayoán*, Julio César López, éditeur, *Obra literaria selecta* Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. 9.

5. *Ibid.*, p. 12.

calomnie pourrait tirer contre moi, en me dénonçant à chaque pas comme un danger pour la paix, interprétant mes paroles, mes regards, mes gestes, mes fréquentations, ma vie quotidienne [...] Comment pourrais-je vivre à Porto Rico ? Cette voie est ainsi fermée.<sup>1</sup>

Le diariste ne rentrera jamais à Porto Rico pour s'y établir. Son journal s'arrête le 6 août 1903 en République dominicaine où il est décédé (cinq jours plus tard) avec un immense doute : après tout, lorsque l'Espagne avait cédé sa colonie aux États-Unis, au lieu de partir, aurait-il dû rester à Porto Rico ?

L'essentiel de l'œuvre autobiographique hostosienne fut écrit hors des frontières insulaires. Curieusement, ce sera cette même voie de paria exilé écrivant depuis l'étranger que d'autres autobiographes insulaires, comme José Luis González, emprunteront après lui. Hostos lègue aux lettres portoricaines une forme autobiographique fragmentaire, itinérante, au moins bilingue, marquée par les luttes indépendantistes nationales et hantée par ces combats psychiques intimes que représentent la tentation du suicide et la peur de la folie. Irene Vilar prendra le relais hostosien à la fin du XX<sup>e</sup> siècle et se servira partiellement de la forme de journal intime pour sa recherche autobiographique dans *The Ladies' Gallery*. Mais à la différence de Hostos, qui tient à inscrire avec précision chacun des lieux où il s'abandonne aux sondages de sa pensée la plus intime (bateau, ville ou pays), Vilar confinera les pages de son exploration du Je féminin à un de ses espaces extrêmes : celui de l'asile psychiatrique états-unien.

Incapables d'être lues et comprises de leur temps, mal connues de notre époque, les contributions de Tapia et de Hostos à l'histoire du discours autobiographique portoricain furent pourtant décisives. Car ce furent eux qui ouvrirent la brèche de sa marginalité. Mais il leur revient également de fournir les bases sur lesquelles les mémoires, le journal intime et le roman autobiographique évolueront au XX<sup>e</sup> siècle à Porto Rico.

Le journal de Hostos, certes une sorte de carnet de route, a recueilli dans ses pages une des expériences du déracinement et de la non-appartenance les plus bouleversantes de l'histoire de l'autobiographie insulaire. Dans le rituel de l'inscription journalière de la pensée, le vécu hostosien de cette condition transnationale, fragmentaire et proscrite est inséparable de son contraire utopique : le rêve de l'obtention de l'indépendance portoricaine et de la création d'une Confédération antillaise. Le journal se ferme en 1903 à Saint-Domingue sans que ses projets aient abouti. Ses pages nous laissent trois images imposantes de ces Antilles hispaniques qui sont bien loin de la Confédération imaginée : celle de Porto Rico occupée par les États-Unis, celle d'une République dominicaine en guerre et surveillée par la marine de

---

1. Eugenio María de Hostos, *Obras completas*, tome II, *Diario*, vol. 2, *op. cit.*, p. 298.

guerre états-unienne et finalement celle d'une Cuba brièvement mentionnée et vite disqualifiée comme lieu de refuge possible pour la famille Hostos. En 1902, cette même Cuba devint une république indépendante et « protégée ». Un an auparavant, l'île avait adopté une constitution qui autorisait les États-Unis à intervenir dans ses affaires internes ainsi qu'à construire la base navale de Guantánamo dans son territoire. Mais cela, le journal de Hostos ne nous le dira pas.

Les pages new-yorkaises du *Diario de mi vida* nous laissent un riche témoignage des luttes pour l'indépendance cubaine et portoricaine qui marquèrent une des premières étapes de l'histoire de la migration antillaise vers les États-Unis. Il s'agit du début d'un long processus économique et culturel qui au cours du XX<sup>e</sup> siècle effacera de façon progressive les frontières des Antilles hispaniques et qui durera jusqu'à nos jours.<sup>1</sup> En effet, le récit de la migration constitue un des territoires conquis par l'autobiographie portoricaine et Hostos fut un de ses premiers explorateurs. Mais, contrairement à ce qu'il avait imaginé, ce fut plutôt « l'Atomisation antillaise » qui prit le dessus sur la « Confédération ». Ce seront justement deux expériences personnelles de la diaspora caribéenne du XX<sup>e</sup> siècle que José Luis González et Irene Vilar incorporeront à leurs projets autobiographiques respectifs.

Nous venons de le voir, la naissance des graphies du Je portoricain se caractérisa par ses tendances contestataires et par ses voix dissidentes. Cet héritage protestataire ne disparaîtra pas du discours autobiographique au XX<sup>e</sup> siècle. L'écriture autobiographique portoricaine répond d'une part à un désir compulsif de témoigner, de l'autre à la nécessité impérieuse de laisser une trace – même marginale – dans les archives du pays. Genre à vocation historique, il s'assigne très souvent la responsabilité de construire sa parcelle de mémoire collective. Cette peur de l'amnésie est très clairement inscrite chez Alejandro Tapia comme l'attestent le titre de ses mémoires ainsi que la présente réflexion :

Il convient que toutes ces choses, qui constituent des ébauches de tableaux odieux, ne soient pas oubliées par les générations à venir. C'est pour qu'elles contemplent par où les générations précédentes sont passées et pour qu'elles puissent ainsi apprécier le progrès et la juste valeur de leur dette envers tous ceux qui, avec leur souffrance et leur travail, ont rendu possible l'arrivée des temps meilleurs. Ces générations comprendront ainsi que celles qui les

---

1. C'est le sujet que Yolanda Martínez San Miguel sonde dans son étude *Caribe Two Ways. Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Callejón, 2003.

suivront devront s'efforcer d'améliorer ce qu'elles ont trouvé, même si cela doit se faire avec une constante protestation [...]<sup>1</sup>

Ce « devoir compulsif d'enregistrer » traverse aussi le journal hostosien. Car n'oublions pas que dans ses pages new-yorkaises, dans un moment de colère extrême, « La sonde », l'autoanalyse et la confession risquent de se transformer en une « répugnante chronique ».<sup>2</sup> Mais ce sera la recherche en soi-même qui l'emportera finalement dans les pages du *Diario de mi vida* d'Eugenio María de Hostos. C'est dans sa quête des profondeurs du Je, dans la connaissance de soi qui s'exerce dans l'espace clos du journal que Hostos fera sa contribution majeure au discours autobiographique portoricain.

S'il convient à Tapia de léguer à l'histoire littéraire portoricaine les mémoires comme la voie royale de l'autobiographie, il revient à Hostos de lui ouvrir son chemin de traverse : le journal intime. Ces deux façons d'appréhender l'être – l'intime et l'historique – fournissent le paradigme dans lequel deux des trois textes que nous étudions dans ces pages vont s'inscrire. Dans le cas de José Luis González, la démarche sera similaire à celle de Tapia. Pour ce qui est d'Irene Vilar, les deux voies d'accès à soi-même, l'historique et l'intime, se nourriront l'une de l'autre dans *The Ladies' Gallery*.

À ces deux possibilités de recherche du Je se joint encore une troisième : la voie onirique de Luis Palés Matos. *Litoral*, son roman autobiographique, témoigne de l'impossibilité d'atteindre une connaissance authentique de soi-même. Dans ces pages, le protagoniste, Manuel Pedralves (masque narratif de Luis Palés Matos), est contraint de s'adonner à l'art du paraître et du faux-semblant afin de s'assurer la survie.

Dans *Litoral*, ce sont les forces économiques d'un endroit qui régissent la destinée des individus qui s'y trouvent en faussant toute connaissance de soi. Ni la voie historique ni la voie intime ne permettent de faire résistance aux pouvoirs tentaculaires de l'économie de la plantation de la canne à sucre dans *Litoral*. Dans ses pages, Palés se lance dans un autre type de quête à partir d'un rêve dans lequel il se dédouble en un personnage romanesque. Ses « mémoires fictifs » mettent en marche le processus de mythification d'un lieu en même temps qu'ils sont incapables d'arrêter l'amenuisement, voire l'engloutissement de l'être qui y vit. C'est l'environnement qui sculpte le visage de l'être humain et dans le cas de Palés ce décor est la plantation (l'esclavage) et surtout l'espace très réduit du littoral où elle n'entre pas (la libération). Dans *Litoral*, le contact direct avec l'univers de la canne à sucre

---

1. Alejandro Tapia y Rivera, *op. cit.*, p. 99.

2. Eugenio María de Hostos, *Obras completas*, Tome I, *Diario*, vol. 1, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969, p. 277-78. [Il s'agit d'un fac-similé de l'édition originale du journal publiée à La Havane en 1939 (Habana, Talleres de la Cultural).]

(oralité, esclavage, traditions, croyances) donne accès à une révélation de soi qui s'ouvre sur la connaissance du pays et enfin de toute la région caribéenne.

Il s'agira donc d'explorer dans ces pages ces trois approches autobiographiques : l'onirique, l'historique et l'intime. Dans un premier temps, nous avons choisi d'explorer le versant « inutile » de l'autobiographie portoricaine à partir d'une analyse approfondie de *Litoral* de Luis Palés Matos. Palés constitue en effet un cas à part dans les écrits autobiographiques portoricains. Avec ce récit, il construit une histoire sise dans l'ambiguïté du rêve, un texte qui est et qui n'est pas une œuvre autobiographique, qui dépeint un lieu géographique à la fois existant et imaginaire, qui met en scène un protagoniste qui s'intègre à la vie adulte et qui à la fois s'en éloigne, qui est et qui n'est pas Luis Palés Matos, qui est et qui n'est pas Noir, un narrateur qui nous fera et ne nous fera pas le récit de sa vie... Car, chez Palés, l'élan autobiographique est gravement atteint d'une crainte de l'achèvement.

Il s'agit en effet d'un texte que les grands ténors de la critique palésienne qualifient depuis longtemps « d'autobiographique » et que les spécialistes de l'autobiographie à Porto Rico disqualifient en tant que tel. Mais plutôt qu'une œuvre en soi, comme traditionnellement la critique nous a présenté *Litoral* jusqu'ici, ce récit s'est révélé à nous comme une collection de textes « en mouvement ». Son caractère inclassable, informe et protéen nous a semblé d'autant plus intéressant lors de la découverte d'un carnet de notes et d'autres documents qui illuminaient en partie la lente gestation de ce récit inachevé qu'est *Litoral*. S'agissait-il d'un recueil de mémoires ? d'un roman ? Avec cet ensemble textuel sans précédent, Palés a certes fait une contribution singulière à l'autobiographie portoricaine. Marginal puisque inclassable dans les schémas traditionnels de celle-ci, *Litoral* nous a intriguée tout d'abord par la complexité de ses ludiques camouflages et par ses obsessionnelles réécritures. Mais, il nous a surtout séduite par ce portrait inhabituel en homme insignifiant et inutile qu'il recèle de son protagoniste, et surtout par ce qu'il nous a révélé sur le processus scriptural et sur la biographie palésiens. À un moment précis de notre étude de *Litoral*, l'histoire de son écriture nous a paru en vive concurrence avec le récit de vie de Manuel Pedralves, son protagoniste. Une approche du texte par le biais de la critique génétique s'est alors imposée à nous. Comme à ce moment-là *Litoral* n'avait pas été étudié dans cette perspective,<sup>1</sup> l'analyse génétique du

---

1. Lors de notre rencontre avec la spécialiste de l'œuvre palésienne, Mercedes López-Baralt, dans le Seminario Federico de Onís en 2001, elle nous a fait savoir que personne n'avait étudié *Litoral* à partir de l'ensemble de ses multiples métamorphoses. Nous tenons à la remercier de ce bref mais riche échange. Nous remercions également Matilde Robatto Albert,

texte nous a semblé la meilleure manière de contribuer à la recherche autobiographique insulaire tout en jetant un éclairage nouveau sur l'œuvre de Palés.

Dans la deuxième partie de ce travail, nous avons choisi d'explorer le versant « indocile et insensé » de l'autobiographie portoricaine à partir d'une analyse en contrastes de *La luna no era de queso* de José Luis González, et *The Ladies' Gallery* d'Irene Vilar. Ces mémoires prennent comme toile de fond deux moments de crise politique reliés aux luttes nationalistes et indépendantistes portoricaines. *La luna no era de queso* et *The Ladies' Gallery* explorent, dans deux projets divergents et dans deux langues différentes, l'espagnol et l'anglais, les possibilités de fusion du Je qui se raconte avec une certaine idée de la nation portoricaine. Ces deux œuvres profondément ancrées dans l'histoire de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle à Porto Rico, et rédigées hors des frontières insulaires à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, nous révéleront pourtant une réalité bien contemporaine : une identité portoricaine floue qui déborde non seulement de l'espace géographique de l'île, mais aussi de l'espagnol comme seule langue d'expression.

L'autobiographie a souligné sa marginalité dans l'histoire littéraire portoricaine en accordant une voix (entre autres, grâce au récit de vie et aux recherches anthropologiques) à un certain nombre d'exclus de la littérature : les prostituées (Óscar Lewis, *La vida*), les travailleurs de la plantation (Sidney Mintz, *Tasso, trabajador de la caña de azúcar*), les prisonniers politiques (Óscar Collazo, *Memorias de un patriota encarcelado*), les drogués (Piri Thomas, *Por estas calles bravas*), les ouvriers du tabac exilés à New York (Jesús Colón, *A Puerto Rican in New York and Other Sketches* et Bernardo Vega, *Memorias de Bernardo Vega*)... C'est un genre qui s'insère à contre-courant dans les lettres portoricaines, un peu de force, telle une excroissance. Refoulée et suscitant toujours de la résistance, l'autobiographie se présente à nous comme une sorte de « Caliban » de la littérature nationale. « Impure », ouverte à toutes les marginalités, politiques, sociales ou autres, imparfaite, car prompte aux métissages formels, des fois biculturelle, bilingue, parfois hybride, les autoportraits qu'elle nous livre tiennent un peu de cette peinture baroque qui s'intéressa à la représentation des êtres difformes ainsi qu'aux portraits des corps et des esprits « bizarres » ou déviants.<sup>1</sup> Shakespeare immortalisa « le monstre », entre autres, dans la figure de son Caliban aux yeux « presque » dans la tête,

---

alors Directrice du Seminario, qui a rendu ce rendez-vous possible, et Rafael Bernabe qui, en 2004 lorsqu'il est devenu son nouveau Directeur, nous a rouvert les archives palésiennes.

1. Barry Wind, *A Foul and Pestilent Congregation; images of 'Freaks' in Baroque Art*, Vermont, Ashgate Publishing Company, 1998, p. 15. Voir : Shakespeare, *La tempête*, acte III, scène II.

ce personnage cher aux grands penseurs de la Caraïbe qui le réclament aujourd'hui comme synecdoque culturelle de la région.<sup>1</sup>

L'écrivain dominicain Silvio Torres-Saillant a récemment attiré l'attention sur une persistante tendance occidentale à construire « une interprétation de la vie caribéenne comme étant externe à la civilisation et marginale à l'histoire de l'humanité ».<sup>2</sup> Les œuvres que nous analysons dans ces pages nous offrent l'occasion d'intégrer Porto Rico à une certaine vision de la Caraïbe et de son histoire coloniale perçue à travers trois lentilles rares : celle de l'inutilité, celle de l'indocilité et celle de la folie.

---

1. Silvio Torres-Saillant, *An Intellectual History of the Caribbean*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 200.

2. *Ibid.*, p. 130.

## PREMIÈRE PARTIE

### ***Des Memorias de un hombre insignificante à la Reseña de una vida inútil : une lecture de Litoral de Luis Palés Matos***

*[...] en résumé, du temps perdu, qui me tue avec ennui./Quelque chose d'entrevu ou de pressenti,/peu de réellement vécu,/et un tas de mensonges et de racontars.*

*Luis Palés Matos*

Il s'agira dans ces pages d'une étude approfondie du seul roman du poète portoricain Luis Palés Matos (1898-1959), un texte inachevé qui, après avoir subi de nombreuses métamorphoses pendant plus d'un demi-siècle, s'est fixé sous sa forme définitive avec le titre de *Litoral. Reseña de una vida inútil* (*Littoral. Compte rendu d'une vie inutile*). Dans un premier temps, nous proposons d'insérer ce texte, qui a souvent été qualifié d'autobiographique, dans le contexte plus large de la réception des romans d'artiste du modernisme hispano-américain. Ensuite, nous tracerons l'évolution de la lecture autobiographique qui a caractérisé ce roman depuis sa toute première publication. Dans un troisième temps, nous mettrons à l'épreuve l'authenticité et l'apport de cette lecture du texte en confrontant *Litoral* aux différentes chronologies de Palés à ce jour. Dans la quatrième partie de notre analyse, nous nous rapprocherons du roman lui-même, et plus spécifiquement de son ouverture, afin de peser ce qu'elle nous révèle sur la trame intertextuelle et mythique qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre palésienne. Les notions de baroque, de mascarade, de négritude, de réécriture, d'orphisme et d'autodérision nous offriront finalement l'occasion d'évaluer tout ce qui fait de *Litoral* un roman autobiographique, ainsi que celle de déterminer quelle est sa place à l'intérieur des graphies du Je portoricain.

## 1. Modernisme et discours autobiographique

*On dit que la littérature hispano-américaine n'a pas foisonné en confessions autobiographiques et cela est bien dommage. Avec très peu d'antécédents, ce furent les écrivains modernistes qui imposèrent cette écriture de manière à ce qu'elle corresponde à l'esthétique qui les animait.<sup>1</sup>*

Les liens entre le discours autobiographique, le roman d'artiste et le modernisme dans la littérature hispano-américaine ne sont pas encore élucidés de façon concrète.<sup>2</sup> Le critique Matías Barchino souligne au sujet de la conjonction *modernisme*-autobiographie :

Une certaine inertie critique a sous-estimé de façon systématique les romans de Rubén [Darío] et ceux des autres écrivains modernistes, ainsi que leurs mémoires et leurs autobiographies, et cela, au profit de l'étude approfondie de leur œuvre poétique, de leurs nouvelles et plus récemment de leurs chroniques de journal.<sup>3</sup>

Barchino nous rappelle que de grands ténors de la génération moderniste tels que Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916), José Santos Chocano (Pérou, 1875-1934), Amado Nervo (Mexique, 1870-1919) et Rufino Blanco Fombona (Vénézuéla, 1874-1944) ont tous exploré de manières très différentes le discours autobiographique.<sup>4</sup> À sa liste « d'autobiographes »

---

1. « Présentation » du texte : Rubén Darío, *La vida de R. Darío escrita por él mismo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 5. Rappelons ici que, sauf indication contraire, toutes les traductions de ce travail vers le français sont originales.

2. Voir : Luis Íñigo-Madrugal « Nota sobre textos autobiográficos modernos (Darío, Blanco Fombona y Chocano », in Antonio Lara Pozuelo, éditeur, *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Imprimerie de la Cité, 1991, p. 53-65. Voir également le prologue d'Ángel Rama à son édition du journal intime de l'écrivain vénézuélien Rufino Blanco Fombona : Rufino Blanco Fombona, *Diarios de mi vida*, prologue d'Ángel Rama, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, C. A., 1991, p. 9-29.

3. Matías Barchino, « Oro de Mallorca de Rubén Darío : necesidad y fracaso de la ficción » in Cristóbal Cuevas García, éd., *Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos, alegorías. Actas del XI Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Málaga, nov. de 1997, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1998, p. 227.

4. Matías Barchino, *op. cit.*, p. 231-32. L'œuvre autobiographique de Darío comprend essentiellement les textes suivants : *Autobiografía o Vida de Rubén Darío contada por él mismo* (1912), *Oro de Mallorca* (roman, 1913-1914) et « Historia de mis libros » (récit, 1912). Aujourd'hui, deux de ces textes sont réunis en un seul volume : R. Darío, *Autobiografía. Oro de Mallorca*, Madrid, Mondadori, 1990. À ces textes, nous ajoutons son « Palomas blancas y garzas morenas » qu'il a lui-même reconnu comme autobiographique (voir : R. Darío, « Historia de mis libros » in *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 139). « Palomas blancas... » peut être lu

divers nous joignons d'autres auteurs tels que le Colombien José Asunción Silva (1865-1896) avec son roman autobiographique *De sobremesa* (posthume, 1925)<sup>1</sup> ainsi que les Portoricains Luis Palés Matos avec *Litoral. Reseña de una vida inútil* (1949) et Evaristo Ribera Chevremont (1890-1976) avec *El niño de arcilla* (1950).

Germán Gullón a insisté sur l'importance de la contribution moderniste à la quête du moi. Selon lui, les modernes ont transformé « la condition du Je » (*yoidad*) en leur « thème séminal ».<sup>2</sup> Dans le cas particulier de Luis Palés Matos, cette « condition » évolue parallèlement aux multiples métamorphoses d'un recueil qui, depuis 1917-18, essaie à tout prix de se fixer dans une forme littéraire spécifique sans y parvenir. L'examen attentif des multiples réécritures du texte nous a révélé qu'en effet *Litoral* peut être lu comme des mémoires, comme une suite de tableaux, comme roman, roman autobiographique ou roman d'artiste ainsi que comme fragments ou autobiographie et aussi comme supplément biographique.

Comme nous le verrons plus tard dans cette analyse, le Je de *Litoral* est une première personne très instable qui à un moment donné a même choisi de s'exprimer à la troisième personne pour finir par se fixer dans la première. Or, ce Je qui se raconte dans *Litoral* est marqué par une série de défauts qui le rendent suspect :

Je lis avidement jusqu'à ce qu'une douce somnolence me ferme les paupières. Et je lis sans ordre ni harmonie, au petit bonheur la chance ; car mon état d'esprit ne pourrait pas se livrer ni à l'analyse ni à la réflexion. *Ou j'écris, de temps en temps, sans concentration ni méthode sur de petits riens. Ce que je veux, c'est fuir, m'étourdir, échapper à mes propres élucubrations obsessionnelles.*<sup>3</sup>

Dans le cas de *Litoral*, la quête du moi moderniste aboutit donc inévitablement, non pas à son exaltation, mais plutôt à son strict contraire :

---

dans : Rubén Darío, *Cuentos completos*, Ernesto Mejía Sánchez, éditeur, México, Fondo de Cultura Económica, 1991 (éd. originale de 1950), p. 158-163. Pour Santos Chocano voir : José Santos Chocano, *Memorias : las mil y una aventuras*, Santiago, Nascimento, 1940. Pour ce qui est d'Amado Nervo, Barchino ne précise pas s'il s'agit de son livre posthume *La amada inmóvil* (1922). Blanco Fombona nous a légué au moins trois livres autobiographiques : *Diario de mi vida. La novela de dos años (1904-1905)*, 1929, *Camino de imperfección. Diario de mi vida (1906-1913)*, 1933 et *Dos años y medio de inquietud*, 1942. Merci à Maguy Blancofombona pour ces précieux renseignements.

1. José Asunción Silva, *De sobremesa. Obra completa*, Ed. crítica de Héctor H. Orjuela, Edición del Centenario, Paris, Université Paris X, Archivos, Allca XX, 1996.

2. Germán Gullón, « Lo moderno del modernismo », Richard A. Cardwell et Bernard McGuirk, éditeurs, *¿Qué es el modernismo ? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, Boulder, Colorado (USA), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, p. 97.

3. Luis Palés Matos, *Obras 1914-1959. Tomo II : Prosa*, Río Piedras, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1984, p. 117, nos italiques.

à son autodérision. Pourtant, il faut se demander jusqu'à quel point cette perception d'un soi fautif provient d'un jugement personnel ou d'une accusation venant d'autrui que le narrateur n'a pas tardé à faire sienne.

Ángel Rama l'a déjà signalé : le roman moderniste exemplifie le conflit entre le poète ou l'artiste et une société capitaliste naissante qui le relègue de plus en plus à l'arrière-plan tout en prenant soin de construire une certaine image de lui. Pour cette société du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, le poète est le vagabond antisocial et l'ivrogne, mais surtout « l'improductif ».<sup>1</sup>

Il s'agit également de l'image que Luis Palés Matos donne de lui-même lorsqu'il parle de la « juste renommée d'inutile » qu'il avait « conquise à coups de poèmes » dans son village et du fait que cette réputation ne l'inquiétait pas, mais qu'au contraire, elle éveillait en lui une intime fierté.<sup>2</sup> Quant au protagoniste de *Litoral*, il se définit lui-même comme une « âme en dégradation morale » qui glisse progressivement de sa « rêverie romantique » vers « une position d'inactivité cynique ». (109)

*Litoral* reconstruit partiellement le monde des artistes<sup>3</sup> auquel Rama fait allusion dans le cadre spécifique de la province portoricaine. C'est une bohème qui se réunit dans la chaotique maison du personnage de Tomás Sandoz pour parler de spiritisme ou pour faire des exercices mnésiques.<sup>4</sup> Manuel Pedralves, le protagoniste de *Litoral*, nous décrit en détail cette « oasis au milieu des nuits désertiques et ennuyeuses du village » où les pianos mécaniques côtoient aussi bien les instruments à cordes que les microscopes. Pour un Manuel émerveillé, la maison de Sandoz condense en un seul espace la magie du laboratoire et du musée, de la bibliothèque et de la salle de concert, de l'atelier d'ébénisterie et du zoo. (121)

L'empreinte moderniste — qui marque les débuts de l'œuvre palésienne — est visible dans la recreation de l'ambiance fin de siècle de ces réunions ainsi que dans un certain nombre d'allusions littéraires de *Litoral*.<sup>5</sup>

---

1. Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1985, p. 57.

2. Luis Palés Matos, *La poesía de Luis Palés Matos*, édition critique de Mercedes López-Baralt, Río Piedras, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1995, p. 694.

3. Germán Gullón affirme avec justesse : « Que les protagonistes modernistes soient pour la plupart des artistes, cela n'étonnera personne », in Germán Gullón, « Lo moderno del modernismo », *op. cit.*, p. 98.

4. La recherche ésotérique a marqué les textes modernistes. Voir : Ricardo Gullón, « Espiritismo y modernismo » in Ivan A. Schulman, éditeur, *op. cit.*, p. 86-107. Voir aussi : José L. Vega, « El ocultismo en la poesía hispanoamericana », Carmen Cazorro García, éditrice, *Lenguaje y poesía*, San Juan, Puerto Rico, Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 1999, p. 59-68.

5. Pour les débuts modernistes du poète, voir : Federico de Onís, *Luis Palés Matos. Vida y obra. Bibliografía. Antología*, Santa Clara, Cuba, Universidad Central de las Villas, 1959, p. 18. Rappelons ici que la bohème de *Litoral* ressemble fort à celle évoquée par José Asunción Silva dans son roman *De sobremesa*.

Il s'agit ici d'un des moments privilégiés du roman où la vie privée de Palés et celle de son personnage Manuel se croisent. Selon son ami poète José de Diego Padró, Palés fut lui aussi un grand adepte de la « bohème de solitaires » qui a fait ce « pèlerinage qui menait du vertueux café au lait aux stimulants forts et enivrants » justement à l'époque de la prohibition.<sup>1</sup>

Mais revenons aux « bohémiens » de *Litoral*. Lorsqu'ils ne se réunissent pas dans cette ambiance très fin de siècle, décadente ou profondément métisse, en termes palésiens, ils se donnent rendez-vous dans une arrière-boutique du village pour parler de littérature et de politique. Les conversations, arrosées d'alcool, se prolongent jusqu'à l'aube dans un quartier pauvre et mal famé du village. Lors d'une de ces longues nuits de bohème, c'est dans ce « faubourg de misère transhumante » (135) que le protagoniste de *Litoral* a été initié à la sexualité (139). Cette incursion dans le monde des sens et de la bohème provinciale a lieu au moment où l'adolescent Manuel Pedralves sait qu'il doit s'intégrer le plus vite possible, et malgré lui, au monde du travail. Sa quête d'un emploi se confond avec la quête identitaire de son visage d'homme. Le profil d'inutile de Manuel commence à se dessiner : « Pour les gens du commun, je n'étais qu'un fainéant parmi les nombreux autres qui pullulaient dans le village. Quels étaient mes talents ? Quels étaient mes mérites ? À quoi étais-je bon ? Je l'ignorais moi-même. » (145) Nous comprenons ainsi, en nous rapprochant de ce contexte social où l'apprenti artiste ne trouve pas sa place, une des raisons d'être du premier titre de ce roman de Palés, *Memorias de un hombre insignificante*. Pedralves est un antihéros et le sous-titre qui accompagne maintenant la version définitive du roman (1978 et 1984) nous en fournit la preuve : *Reseña de una vida inútil*.

Ángel Rama nous rappelle que c'est le côtoiement du milieu mercantile et de la bohème littéraire, des commerçants et des poètes dans une société dominée par les transactions financières qui règle la dynamique sociale sur laquelle le phénomène moderniste surviendra.<sup>2</sup> C'est essentiellement ce monde de contrastes que Palés décrit en tant que « comédie municipale » dans le dernier chapitre de son roman. Le morcellement des différents groupes sociaux, leurs conversations politiques et leurs inquiétudes cachent en effet les différentes tensions sociales du Porto Rico du début du XX<sup>e</sup> siècle. Après l'année 1898, la bourgeoisie créole qui n'est pas rentrée en Espagne a dû partager ses privilèges avec de nombreux immigrants devenus riches propriétaires (entre autres des Corses), mais aussi avec le grand capital absentéiste nord-américain. Dans son roman autobiographique

---

1. Le poète José de Diego Padró est cité par Mercedes López-Baralt : Luis Palés Matos, *La poesía, op. cit.*, p. 6.

2. Ángel Rama, *op. cit.*, p. 30.

*Litoral*, Palés Matos dépeint cette dynamique sociale dans le contexte particulier de l'industrie de la canne à sucre à Porto Rico :

Ce sucre – or de notre mine végétale –, il s'en va... il s'en va et ne revient pas ! Et lorsqu'il revient, c'est transformé en pacotille : pacotille de mauvais tissus ; *burundanga* (mélange) de mauvaise farine, de riz et de morue pour le *jíbaro* (paysan) et le Noir qui tous deux le suent et le travaillent. [...] L'argent coule en menue monnaie. L'argent, seulement l'argent... car l'or, lui, il part, en demi-kilos bien solides vers la poche des propriétaires fonciers qui là, dans la quiétude de leurs demeures, comptent et recomptent leurs milliers de bénéfices par an. Et derrière le propriétaire foncier, il y a la Société, abstraite, lointaine, fluide, qui, elle, ne compte plus par milliers, mais plutôt par millions. C'est la récolte de la canne à sucre, la récolte de tous. (98)

Ce monde de l'argent et de l'échange, auquel le protagoniste de *Litoral* résiste, finira par l'absorber à la fin du roman.

En examinant *Litoral* dans le contexte du modernisme hispano-américain, nous nous rendons compte qu'il partage encore un trait avec d'autres romans modernistes : l'alliage narratif d'éléments romanesques et autobiographiques. Cette caractéristique a souvent transformé ces œuvres en substituts biographiques ou tout simplement en « autobiographies ». Ce fut le cas du roman *El niño de arcilla* du poète Evaristo Ribera Chevremont à Porto Rico, et celui d'autres textes modernistes tels que *De sobremesa* de José Asunción Silva<sup>1</sup> et *Oro de Mallorca* de Rubén Darío. *Oro*, un roman autobiographique inachevé, est censé avoir voilé les suites douloureuses d'une crise d'alcoolisme de son auteur. Le critique Allen W. Phillips a affirmé à son sujet que pour tout connaisseur de la vie et de l'œuvre de Darío « les clefs autobiographiques du texte étaient tellement évidentes qu'elles se passaient de tout commentaire ». Cela ne l'a pourtant pas empêché de nous livrer une liste de correspondances entre certains personnages du roman et leurs homologues réels.<sup>2</sup> Comme nous le verrons d'ici peu, la critique portoricaine a elle aussi fait un effort pour élucider la véritable identité de certains personnages de *Litoral* et elle a transformé le roman en supplément biographique de l'auteur.

Le protagoniste du roman *Oro de Mallorca*, comme celui de *Litoral*, constitue en quelque sorte un antihéros. Ses maladies et ses peurs ainsi que son indifférence vis-à-vis de la gloire dominant son autoportrait.<sup>3</sup> Nous

---

1. Gustavo Mejía, « José Asunción Silva : sus textos, su crítica », in José Asunción Silva, *op. cit.*, p. 479.

2. Voir : Allen W. Phillips, « Documentos. *El oro de Mallorca* : textos desconocidos y breve comentario sobre la novela autobiográfica de Darío » in *Revista Iberoamericana*, XXXIII, n° 64, juillet-décembre 1967, p. 455, surtout la note n° 14.

3. Rubén Darío, *Autobiografía. Oro de Mallorca*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 141.

sommes frappés par le contraste entre cette image romanesque de soi et le portrait que Darío présente de lui-même dans sa *Vida de Rubén Darío contada por él mismo*. Dans sa *Vida*, un texte écrit sur commande, nous trouvons la trajectoire brillante du grand poète cosmopolite, de l'homme à succès qui côtoie des généraux, des chefs d'État, des aristocrates, des ministres... Du côté d'*Oro de Mallorca*, par contre, nous nous trouvons face à la crise qui envahit la vie du musicien Benjamín Itaspes (alter ego de Darío). Selon le critique Matías Barchino, *Oro de Mallorca* s'est métamorphosé en une sorte de substitut de sa *Vida*, en un texte qui a enfin ouvert à Rubén Darío un espace confessionnel en apparence plus sincère et intimiste. Pour Barchino donc cette fictionnalisation de soi chez Darío est loin d'être ornementale. Elle est en quelque sorte « nécessaire » à la création.<sup>1</sup>

Luis Palés Matos partage avec Darío cette même nécessité d'autofictionnalisation. Il suffit d'évoquer ici les nombreux pseudonymes que Palés s'est donnés au cours de sa carrière : Ludwig, Juan de los Palotes, Lys Amencis, Cataplún, Justo Vasque, Pedro Gonzale, Ulises Palma... Ce n'est donc pas un hasard de constater que le carnet de notes, que Palés a gardé autour de l'écriture de son roman *Litoral*, s'ouvre avec la réflexion suivante :

Chaque jour je me réconcilie de plus en plus avec la vieille théorie de l'art pour l'art. C'est surtout dans le champ poétique que cette vérité s'avère évidente. Il n'y a pas un seul poème contemporain, de ceux qu'on appelle prolétaires ou sociaux, q[ui] vaille la peine. Les efforts tendancieux pour structurer la poésie dans telle ou telle autre direction ne valent pas grand-chose non plus. Tout poète q[ui] se rapproche trop du tourbillon des conflits humains reste automatiquement absorbé par ce même tourbillon et se transforme en un furieux propagandiste. Pour l'œuvre de création et d'interprétation sereine et permanente, une certaine distance, un éloignement précis, semblerait nécessaire à l'artiste, pour qu'il puisse embrasser, dans une vaste perspective, la véritable extension et la profondeur des conflits.<sup>2</sup>

En choisissant d'écrire un roman à la première personne, Palés tourne le dos à l'autobiographie et cherche comme Darío à établir une distance appréciable entre son personnage Manuel Pedralves et lui-même. Arrive-t-il à la garder ? Tout au long de la présente analyse, nous nous rendons compte des différents avatars de ce travail d'effacement du moi qui

---

1. Matías Barchino, « *Oro de Mallorca* de Rubén Darío : necesidad y fracaso de la ficción », *op. cit.*, p. 232.

2. Luis Palés Matos, « Carnet de notes » (1939, manuscrit), « Seminario Federico de Onís », bibliothèque spécialisée du Département d'Études hispaniques de l'Université de Porto Rico à Río Piedras. Onís, qui fut Professeur associé du département pendant quelques années, a fait don d'une partie considérable de sa bibliothèque personnelle à cette salle de lecture.

caractérise *Litoral* depuis la publication de ses premiers fragments. Certes, Palés se plaît non seulement à laisser visibles quelques fils de sa biographie personnelle dans son roman, mais surtout à créer dans cet univers romanesque un riche réseau de correspondances intertextuelles avec le reste de son œuvre. *Litoral* s'inscrit ainsi dans une tension entre la fiction romanesque, l'art poétique et l'autobiographie.

## 2. L'inscription autobiographique dans *Litoral* de Federico de Onís à José Luis Vega : histoire d'une lecture

### *Qu'est-ce que Litoral ?*

À cette question le *Diccionario de la literatura española e hispanoamericana* (1993) de Ricardo Gullón répond sans ambiguïté : *en prosa, Palés escribió una autobiografía, Litoral (Reseña de una vida inútil) (1951)*. Ainsi est présenté cet unique roman du poète aux curieux et aux chercheurs de la littérature portoricaine. S'approcher de *Litoral*, c'est constater toutefois que cette définition a très peu à voir avec l'histoire fragmentaire du texte. *Litoral* n'est ni un simple roman ni une autobiographie traditionnelle, mais plutôt un réseau textuel complexe, soumis à de riches mutations, réécritures, ratures, inscriptions et effacements. Son histoire accidentée s'étend *grosso modo* de 1917 jusqu'à 1984, année qui a vu sa deuxième publication sous forme de livre à Porto Rico.

Nous proposons à présent un premier bilan de ce qu'un chercheur de l'œuvre palésienne doit reconnaître aujourd'hui comme le « corpus de *Litoral* ». Margot Arce de Vázquez et Arcadio Díaz Quiñones ont certainement préparé le chemin qui mène aux considérations suivantes.<sup>1</sup> Cependant, nous avons constaté que leurs travaux respectifs contiennent parfois des erreurs importantes : des références inexactes, des omissions, des informations contradictoires. La liste que nous présentons ici propose de nouvelles approches<sup>2</sup> ainsi que l'intégration d'autres fragments à l'ensemble textuel qui constitue ce roman.

Voici tout ce que nous comprenons, jusqu'à présent, comme le « dossier génétique »<sup>3</sup> de *Litoral* :

---

1. Pour leur liste du « corpus de *Litoral* », voir : Margot Arce de Vázquez, « "*Litoral*" de Luis Palés Matos », *Asomante* (revue), Puerto Rico, XXV : 4, oct. - déc. 1969, p. 9-19 et Arcadio Díaz Quiñones, « Testimonio autobiográfico de Luis Palés Matos », *Revista del Instituto de Cultura*, Puerto Rico, janvier 1965-décembre 1970, p. 1-7.

2. Par exemple, ni Arce de Vázquez, ni Díaz Quiñones ne considèrent les deux premiers fragments de notre liste comme partie intégrante du « corpus de *Litoral* ».

3. Nous faisons appel ici à la définition qu'Almuth Grésillon a proposée de ce terme issu de la critique génétique : « ensemble de tous les témoins génétiques écrits conservés d'une œuvre

## 1. 1917-1918

• Le fragment intitulé « Agosto 5. ¡ Constantinopla ! ¡ Soldados ! » du texte *Diario de mis ocios* publié en 1917 ou peut-être en 1918 dans l'hebdomadaire *Juan Bobo* (San Juan, P. Rico) et recueilli en 1984 dans le volume de prose palésienne édité par Margot Arce de Vázquez.<sup>1</sup>

• Le fragment intitulé « Agosto 12. Pueblo de negros » du même texte (*Diario de mis ocios*) qui a été également recueilli dans le volume de 1984.<sup>2</sup>

## 2. 1923

Le fragment intitulé « Estampas del Sur : Las cuevas de Guayama », publié dans l'hebdomadaire *Puerto Rico Ilustrado* (27 janvier 1923, XIV, 674, p. 28) et recueilli aussi dans le même volume de prose palésienne édité par Arce de Vázquez.<sup>3</sup>

## 3. 1926

Le fragment intitulé « Sardinias y camaleones », publié dans le quotidien *El Imparcial* (27 mars 1926). Il porte le sous-titre « Fragmento de capítulo de la novela de Luis Palés Matos intitulada *Las memorias de un hombre insignificante* ». Nous sommes ici dans un moment crucial dans l'histoire de *Litoral*. C'est la première fois que Palés l'annonce comme projet romanesque à part entière. La refonte de « Sardinias y camaleones » donnera les chapitres XXVI (« Manuel se decide por la política ») et XXVIII (« La enfermedad de Chela: consigue empleo ») de *Litoral*.

## 4. 1927

• Un texte en prose intitulé « El traje de Medea » publié dans la revue *Poliedro* (12 mars 1927, I, 14, p. 9). Une partie de ce texte sera réécrite une première fois et intégrée à un fragment plus tardif du roman qui sera publié en 1936 dans l'hebdomadaire *Puerto Rico Ilustrado* (11 juillet

---

ou d'un projet d'écriture, et classés en fonction de leur chronologie des étapes successives. Synonyme : avant-texte ». Grésillon propose la définition qui suit du terme « témoin » : « tout document écrit qui témoigne de la genèse du texte. » Voir : Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, P.U.F., 1994, p. 242 et 246.

1. Luis Palés Matos, *Obras 1914-1959, tomo II : Prosa, op. cit.*, p. 172.

2. *Ibid.*, p. 173. Dans son étude intitulée « Tres pueblos negros : algunas observaciones sobre el estilo de Luis Palés Matos », Margot Arce de Vázquez hésite au sujet de la date d'écriture de ce texte qu'elle situe quelque part entre 1917 et 1921. Voir : Margot Arce de Vázquez, « Tres pueblos negros : algunas observaciones sobre el estilo de Luis Palés Matos » in *La Torre* (revue), Homenaje a Luis Palés Matos, Año VIII, N<sup>os</sup> 29-30, janvier-juin 1960, p. 164.

3. Luis Palés Matos, *Obras 1914-1959, tomo II : Prosa, op. cit.*, p. 219.