UNIVERSITÉ CHARLES DE GAULLE – LILLE 3

École doctorale "SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIETÉ"

Laboratoire CECILLE – Centre d'Études en Civilisations, Langues et Littératures Étrangères [EA 4074]

Thèse de doctorat en Études hispano-américaines

Rocío ZAVALA VIRREIRA

HILDA MUNDY

guerre, après-guerre et modernité

ÉCRITURE D'AVANT-GARDE DANS LA BOLIVIE DES ANNÉES 30

TOME I

Thèse dirigée par Norah Giraldi Dei Cas et Juan Carlos Estenssoro

Soutenue le 30 janvier 2013

Jury :

Monsieur Erich Fisbach, Professeur - Université d'Angers, Rapporteur

Madame Ina Salazar, Professeure - Université de Caen Basse Normandie, Rapporteur

Madame Geneviève Fabry, Professeure – Université Catholique de Louvain

Monsieur Paul-Henri Giraud, Professeur - Université Lille 3

Monsieur Juan Carlos Estenssoro, Maître de Conférences – Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

Madame Norah Giraldi - Dei Cas, Professeure - Université Lille 3

À mes parents,
Humberto Zavala del Llano
et Marina Luz de Zavala

Remerciements

Je tiens à remercier très affectueusement Norah Giraldi Dei-Cas et Juan Carlos Estenssoro Fuchs d'avoir dirigé mes recherches depuis la maîtrise jusqu'à cette thèse et d'avoir cru en ce travail de longue haleine. Leur confiance, leur patience, notamment dans les moments difficiles, m'ont encouragée dans la poursuite de mes recherches et m'ont permis de les mener à terme.

Je remercie également les membres du jury : Messieurs Erich Fisbach et Paul Henri Giraud, ainsi que Mesdames Ina Salazar et Geneviève Fabry, pour avoir accepté d'examiner cette thèse.

Ma reconnaissance va aussi à Madame Joëlle Caullier de l'École doctorale « Sciences de l'homme et de la société », ainsi qu'à l'équipe du Laboratoire CECILLE qui m'ont aidée notamment à effectuer les missions de recherche en Bolivie et aussi à Londres. Je tiens à exprimer particulièrement ma vive gratitude à Madame Catherine Maignant, directrice de ce laboratoire, pour l'appui certain qu'elle a su m'apporter dans des moments décisifs de ce travail.

Je souhaite remercier également Catherine Belbachir, mon ancienne collègue et amie, qui m'a prêté, avec une immense générosité, une aide précieuse avec ses relectures.

Je remercie mes amis, pour leurs encouragements et leur soutien. Lynda Rigaux, toujours à mes côtés, m'a aidée aussi entre autres avec la relecture, ainsi que son compagnon Florent Masschelein ; puis, aussi, Arnaud Delcroix.

Merci à ma collègue Marie-Joëlle Ravit, qui m'a épaulée dans la traduction des documents recueillis à Londres.

Je remercie enfin mes parents, Humberto Zavala et Marina de Zavala, qui –depuis La Paz, et tellement proches– ne ménagent jamais leur peine pour m'aider. Mon père, qui croit indéfectiblement en mes projets, s'est mobilisé jusqu'aux derniers moments de ce travail.

TABLE DE MATIÈRES

Prolégomènes

Rendez-vous 15

Présentation 16

I. De l'oubli au fond des choses 19

Pirotecnia, 2004 22

Panorama hispano-américain 26

Perspectives d'exploration 30

L'environnement d'Hilda Mundy : une certaine présence dans la solitude 30

La figure mundyenne : indéfinition et incomplétude 34

II. De l'apport à la redécouverte 39

Question de fonds. 39

Des sources et leurs limitations 39

- Fonds d'Oruro 39
- Fonds de La Paz 40

Le nouveau corpus de l'œuvre mundyenne 41

Constats 43

- *La Retaguardia* *43*
- « Brandy cocktail » 44
- *Dum Dum* *44*
- « Corto circuito » 45
- *El Fuego* *45*
- « Vitaminas » 46
- *Revista de Bolivia* *46*
- *Cuadernos literarios* *47*
- *La Nación* *47*
- *Khoya et Dador* 47

Notre démarche et notre problématique 47

PREMIÈRE PARTIE

L'expérience du temps et de l'espace : Vie et lieu d'Hilda Mundy

INTRODUCTION 53

CHAPITRE 1 : JUBILATION ET ANÉANTISSEMENT : VIE D'HILDA MUNDY 55

Introduction 55

I. Laura Villanueva Rocabado 57

Les années 10, 20 et la figure du père 57

II. Les années de l'écriture et de la guerre 63

Travail et indépendance 63

"El adiós a los soldados" 65

L'auteure et son/ses nom(s) 66

III. Fin des hostilités et antimilitarisme 72

Dum Dum: "una hojita fragante pero súper-explosiva" 73

IV. Pouvoir et mise sous silence 76

Intimidation et censure 76

V. *Pirotecnia,* La Paz, 1936 80

Vie et littérature 81

VI. 1939 86

Antonio Ávila Jiménez 86

Les années 40 88

VII. La casa del poeta 93

La bohème 93

Silvia Mercedes Ávila 96

Années 60 et 70 97

Dernier portrait 98

Conclusion 101

CHAPITRE 2 : HAUT LIEU DE LA MODERNITÉ 102

Introduction : Le lieu 102

I. Les temps du libéralisme 105

La Paz, 1880 : Le signe du progrès 107

Déplacement géopolitique, déplacement symbolique 110

Éducation : le tournant libéral 114

II. La presse, expression de la vie moderne 117

Revues 119

La femme qui écrit et publie 122

- *Femeniflor*, « la mujer que trabaja » 125

Hilda Mundy : journalisme et littérature 127

Hilda Mundy en piste 130

- *La Retaguardia* *130*
- *La Mañana* *131*
- *La Patria* *131*
- *Dum Dum* *134*
- *El Fuego* *134*
- *Revista de Bolivia* *135*
- *Cuadernos literarios* *135*
- *La Nación* *136*
- *Khoya* *136*
- *Dador* *136*

III. Oruro, le port sec 137

Le train, « messager de la civilisation » 138

L'ère de l'étain 140

Chiffres et mouvement transfrontalier 142

Capitale industrielle et commerciale 144

- Cosmopolitisme d'Oruro : la vigueur géographique 146

IV. La Paz, ville verticale 150

Capitale en construction 151

Génération du Centenaire : nationalisme et rénovation culturelle 153

Nationalisme et représentation architecturale et urbanisme 155

- Style « neotiahuanacota » : l'universel des hauts plateaux 156
  - Le stade moderne 157

Conclusion 162

DEUXIÈME PARTIE

Écriture moraliste et création moderne

INTRODUCTION 167

Filiations 168

CHAPITRE 1 : LA GUERRE : ARRIÈRE-GARDE ET TRISTE IRONIE .

Introduction : L'éclatement du monde 172

La guerre 174

La génération du Chaco : les visions de la fracture 177

I. *Cosas de fondo* **181**

Démarcation mundyenne : faillibilité et modernité 183

Le masque du superficiel 184

Diversité : la faillibilité du texte 186

La contingence du « moi » 187

- Manger et jouer 188

Autoportrait en moderne 190

Écriture synthétique et fragmentaire 191

Affaissement, mutilation et monstruosité 195

- « Alas caídas » 195
- « Mis compañeros mutilados » 196
- « El monstruo de la colectividad » 197

Impressions de la guerre: horreur et colère 199

Les grands traits de la situation politique 201

« La maigre misère du soldat bolivien » 203

L'histoire et son revers 206

Signature de paix : Mascarade ! 206

II. Engagement de l'arrière-garde **210**

Démasquer les puissants 212

Cris d'alerte 216

Dum Dum, le combat d'après-guerre 219

"Ateneo juvenil" *vs* "Ateneo boxeril" 223

Conclusion *225*

CHAPITRE 2 : HILDA MUNDY EN VILLE : ÉCRITURE DES MŒURS

Introduction : 228

Alcools, vitamines et courts-circuits 230

I. La grande ville moderne : lieu de création mundyenne 234

L'expérience du choc : perte de l'aura 235

Écrire la ville : mystère et sensualité 238

Le rythme de la ville nocturne 243

II. Écriture des mœurs, critique du pouvoir 248

Dénoncer le pouvoir 248

Transports, vitesse, illusion et désillusion 249

- Moteur *vs* moteur 251

Géographie du pouvoir 256

Espaces modernes : les lieux de la bourgeoisie 257

La femme : critique des symboles de la domination 263

Critique de la morale bourgeoise 265

À bas la femme du patriarcat 268

Conclusion 276

TROISIÈME PARTIE

Ars poetica

Le moi et ses doubles : légèreté et éclat

INTRODUCTION 281

CHAPITRE 1 : ÉCRITURE DU MOI : AVANT-GARDE ET MODERNITÉ 284

Introduction 284

I. Avant-garde : le combat et le rire 285

Introduction 285

Ultraïsme 286

Rêves de synthèse : « un capricho futurista » 290

La femme-machine 296

II. Le moi et ses doubles 301
Introduction 301
Figures d'auteure 303
« Yo digo » 306
La chair et l'esprit : jeu subjectif 308

III. Le moi profond et ses masques 313
Introduction 313
Les noms : prolongation du texte 314
Le nom, les noms 317
Hilda Mundy : *double act* 318
- Music-hall: la patrie d'Hilda Mundy 322

Dum Dum, un théâtre à soi 325
- La scène moderne 326
  - Danse et alliance des arts 327
  - Arts et techniques 329
  - D'autres dédoublements 331

Theatrum mundi *338*
L'art de l'ironiste 342
La chiffonnière : jeux d'intertextualité 344
- Doute, journalisme, anti-bellicisme, modernité et avant-garde 347

Conclusion 351

CHAPITRE 2 : MISE EN SCÈNE DU CORPS 353

Introduction 353

I. L'enveloppe de la parole 355
Fond et superficie, parcours dialectique 357
Lire le contrôle des corps 361
La femme seule 365
Les masques du corps 367
Le goût du péché 371
Les corps multiples du langage : figures et graphicisme 372
Nudité et subversion 377

II. La femme qui joue 379
Jeu et liberté 380
« Juguete-Mundo » 380
- Aptitude à la souplesse 382

Football : la création du monde 384
Règle du jeu, règle de partage 387

"Dados...dados... dados : Renovación de los cimientos" ... 390

III. Le détour par le corps ... 395

Goût et digestion ... 400

Digérer le chaos du monde ... 404

Eau-de-vie, eau de feu ... 408

Transformation par le feu ... 409

Beauté et sensualité du feu ... 410

Le feu de l'alcool ... 412

Conclusion ... 416

CHAPITRE 3 : DÉTRUIRE, CRÉER, REPRENDRE ... 419

Introduction ... 419

I. Contraste et juste milieu ... 421

La mi-vérité ... 426

II. Figure de combat, figure de dérision ... 429

L'écrivaine et son ombre ... 429

Écriture de la démarcation ... 431

Mise en scène de l'écrivaine en boxeuse ... 434

La maîtrise des coups ... 436

L'inconsistance de tout ... 439

III. *Pirotecnia :* l'éclat et le néant ... 442

Soupçon du monde ... 443

Soupçon de soi ... 446

Fragmentation : parole en éclats ... 449

Fragments : figures du moi ... 450

Déliquescence et explosion ... 454

- "Pirotecnia : ensayo miedoso" ... 456
- "Bella pavesa de arte" ... 457

Brader le tout : reprise de raison ... 461

Conclusion ... 468

CONCLUSION GÉNÉRALE ... 471

ABRÉVIATIONS ... 483

BIBLIOGRAPHIE ... 484

FONDS D'ARCHIVES CONSULTÉS ... 499

Prolégomènes

Rendez-vous

Voyage d'étonnement et de joie, la recherche d'Hilda Mundy a signifié surtout la rencontre de signes multiples, comme autant de portes derrière chacune desquelles d'autres signes apparaissaient. Des portes qui étaient des noms, des lieux, des moments de la littérature, de la culture, de l'histoire, non seulement de la Bolivie mais d'un monde qui, à travers l'œil de l'avant-garde, s'appelle Cosmopolis.

C'était un matin d'hiver à La Paz autour d'un café que Blanca Wiethüchter, poète majeure de notre temps en Bolivie –disparue en 2004–, m'a présenté Hilda Mundy. Son nom, écrit parmi d'autres dans mon carnet, était d'emblée souligné par certains aspects mentionnés par doña Blanca et que je me suis chargée de retenir. J'avais rencontré Blanca Wiethüchter lors de la Foire internationale du livre qui se tient chaque année en août dans cette ville. Elle était l'une des auteures d'un ouvrage qui se présentait pour l'occasion et qui allait devenir par la suite fondamental pour mes travaux de recherche. Un rendez-vous, visant à recevoir ses conseils littéraires fut alors fixé.

C'était sûrement l'oubli –tous les noms prononcés par Blanca Wiethüchter, appartenaient à des auteur(e)s oublié(e)s– qui m'a interpellée en premier. C'était ensuite la voix de femme, la guerre du Chaco, le féminisme, l'avant-garde. Autant de mots qui, dans leur interaction, me laissaient voir la nouveauté du sujet. Mes recherches avaient commencé ce matin-là.

PRESENTATION

Hilda Mundy (Oruro, 1912 - La Paz, 1982) est une écrivaine des années 30, oubliée jusqu'à la fin des années 80 et récemment réhabilitée par l'histoire de la littérature bolivienne. L'essentiel de sa production textuelle, indissociable de sa circonstance historique –la guerre du Chaco (1932 - 1935) entre la Bolivie et le Paraguay– a lieu pendant la guerre et l'immédiat après-guerre. Cette production textuelle de courte durée est notamment journalistique. Les études récentes qui lui ont été consacrées signalent l'année 1939 comme le début du *silence* de l'auteure. C'est une œuvre brève, marquée par le contraste entre le retentissement qu'elle a eu en son temps et un long silence dont le mystère irrigue abondamment les années qui ont suivi.

Pour ce qui est des traits principaux de l'écriture mundyenne, signalons d'abord que c'est une écriture du « moi », sujet à partir duquel Hilda Mundy bâtit une poétique propre à la modernité. C'est également une écriture de la ville, une ville des temps modernes. À cet égard, le lieu et le temps d'Hilda Mundy occupent une place de choix : Oruro, sa ville natale, est fortement présente dans ses textes. Les thèmes de la ville, de la modernité culturelle et technologique, du cosmopolitisme –avant-garde oblige– deviennent des axes de sa création. Traiter de la modernité en lien avec Oruro pourrait paraître insolite de nos jours, mais dans les premières décennies du XX^{e} siècle cette ville était la capitale industrielle, économique et commerciale de la Bolivie. La Paz aussi est présente dans l'œuvre mundyenne ; mais avant tout, la ville moderne et cosmopolite, tout court.

Cette écriture du « moi » nous mène à la question de l'auteure, qui dans ce cas est enrichie et complexifiée par le signe du pluriel. En effet, Hilda Mundy est un pseudonyme : l'écrivaine, née Laura Villanueva Rocabado, en aura quatre autres (voire plus). Or, Hilda Mundy est le principal, et celui dont elle signe son seul livre, publié en 1936 : *Pirotecnia, ensayo miedoso de literatura ultraísta.*

En ce qui concerne le journalisme, son principal moyen d'expression, Hilda Mundy a autour de 20 ans lorsque ses écrits paraissent dans de grands quotidiens et hebdomadaires d'Oruro. Elle crée aussi, dans l'immédiat après-guerre, *Dum Dum*[1], un périodique satirique de courte vie, mais quelle vie ! Attaque humoristique sans trêve contre les militaires, les abus du pouvoir, les conventions sociales. Hilda Mundy est, et pour cause, une journaliste qui a connu l'intimidation et la censure du gouvernement de l'époque à la veille du militarisme d'après-guerre en Bolivie. La satiriste de *Dum Dum* échappe à des mesures répressives encore plus violentes grâce à l'intervention d'Emilio Villanueva Peñaranda, homme de pouvoir, architecte célèbre, père de l'urbanisme moderne en Bolivie et notamment à La Paz lorsque cette ville s'est érigée comme capitale politique et administrative à l'aube du XX^{e} siècle. Hilda Mundy est sa fille illégitime.

Face à la censure et aux intimidations, elle est contrainte de quitter Oruro, et part pour La Paz en 1936. Hilda Mundy y publie cette année-là son livre avant-gardiste *Pirotecnia*. Résidant dans cette ville jusqu'à sa disparition, l'écrivaine publie –surtout dans les années qui ont suivi son arrivée– des textes qui sont à la fois éloge et interrogation du futurisme ; elle écrit aussi sur la peinture, sur le théâtre. Mais les textes se font de plus en plus rares. Hilda Mundy ne trouve pas sa place dans la littérature de façon durable, et pourtant elle ne s'est jamais éloignée des cercles culturels. Épouse depuis 1939 du poète Antonio Ávila Jiménez (1898-1965), elle reste associée aux principaux mouvements littéraires de La Paz. Amie et surtout grande collaboratrice de poètes (son mari étant en tête de liste) qui n'ont jamais manqué de reconnaissance et qui de nos jours –on pense notamment à Jaime Sáenz (1921-1986)– figurent au panthéon des lettres boliviennes.

Ses chroniques journalistiques d'Oruro et de La Paz (la production d'Oruro est largement plus importante) restent dispersées dans une presse qui n'a pas toujours fait l'objet d'un archivage systématique. Son livre *Pirotecnia*, remarqué pourtant en son temps par une critique qui dépassait les frontières boliviennes, n'a pas bénéficié d'un soutien

[1] Dont le nom, se référant aux balles dum-dum, est l'illustration de l'ironie qui anime le texte et le paratexte d'Hilda Mundy.

concret de l'autorité littéraire et finit par tomber dans l'oubli. Hilda Mundy, ayant joui de renommée à Oruro et d'une certaine admiration –toujours trop timide– au sein de la vie culturelle de La Paz, reste une écrivaine incomprise de son temps et jamais véritablement reconnue de son vivant.

Une anthologie tant de sa production journalistique que de *Pirotecnia,* réunissant aussi d'autres textes, parue en 1989 à titre posthume, la fait connaître des nouvelles générations. Ce fut le début de son retour.

I. De l'oubli au fond des choses

Depuis que Hilda Mundy est réapparue en 1989 dans les espaces de la littérature bolivienne jusqu'à présent, vingt-trois ans se sont écoulés. Cette période a connu des moments d'envergure, dont le plus significatif reste la réédition de son livre *Pirotecnia* en 2004[2]. Ces moments contiennent des indices qui ont contribué à la configuration de certaines hypothèses et perspectives ainsi qu'à certains choix bibliographiques de cette thèse.

L'année 1989 a vu l'édition du livre *Cosas de fondo, impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos*, publication posthume mise en œuvre par la fille d'Hilda Mundy, la poète Silvia Mercedes Ávila Villanueva (1940-1992). Cette parution, concernant une écrivaine des années 30, absolument inconnue, ou presque, en Bolivie à l'époque, a signifié un retour marqué d'interrogations sur cette littérature sans filiation apparente. *Cosas de fondo* met en avant une écriture de la guerre du Chaco à travers un opuscule inédit : *Impresiones de la guerra del Chaco* et la republication d'une sélection de chroniques parues dans la presse d'Oruro à propos de la guerre ; le volume contient également un choix divers de la production journalistique mundyenne, une anthologie de *Pirotecnia* et, enfin, quelques textes inédits.

D'après les documents relatifs à cette publication[3], une présentation du livre – sinon la seule certainement la principale– a été organisée à La Paz dans l'« Espacio Portales[4] » de la Fondation Simón I. Patiño, le 16 février 1990[5]. C'est cet espace culturel qui co-parrainait la présentation du livre conjointement avec le CIDEM (Centro de información y desarrollo de la mujer, créé à La Paz en 1983) et la maison d'édition

[2] Nous citerons les textes de *Pirotecnia* en nous référant à cette édition de 2004.
[3] Cf. "Libro de Hilda Mundy en Portales", note de presse, *Hoy*, La Paz, 10.02.1990, p. 15.
[4] Aujourd'hui: Espacio Simón I. Patiño (ESIP).
[5] Par ailleurs, dans une interview du 30 juin 1989, Silvia Mercedes Ávila parle d'un hommage fait à Gilda (sic) Mundy dans la Fondation Patiño à La Paz et Cochabamba. Sans l'indication d'une date précise, on peut penser que ce fut avant la publication de *Cosas de fondo.* Cf. Silvia Mercedes Ávila, « Conozca al autor », *Obra poética,* La Paz, La Palabra, 1993, p. 20.

« Huayna Potosí ». Le soutien de cette dernière a été apparemment décisif : le livre débute par un grand remerciement à sa responsable, Nelly Villanueva de Barrero, fille d'Emilio Villanueva et demi-sœur d'Hilda Mundy.

La préface de ce volume « Hilda Mundy, la intensidad de una entrega » est signée Lupe Cajías, journaliste et historienne. Elle a écrit, peu avant la publication *de Cosas de fondo*, un article sur Hilda Mundy –avec un extrait de sa production–, lequel article est peut-être le premier dans le cadre de sa redécouverte[6]. Quelques répercussions dans la presse, suite à la parution de *Cosas de fondo*, laissent voir un intérêt assez spécifiquement féministe pour Hilda Mundy. Sonia Montaño[7], par exemple, publie un article qui dégage les vertus rebelles de *Cosas de fondo* concernant la question de genre[8]. Dans la mouvance du féminisme institutionnel, lié au récent Sous-secrétariat d'affaires de genre (crée en 1993) et à la coopération internationale, se produit une série de manifestations culturelles qui donnent lieu à d'importantes publications. Dans ce contexte, l'ouvrage *Encuentro : Diálogos sobre escritura y mujeres* (1998) présente l'article « Dolor e ironía : Quimeras de María Virginia Estenssoro e Hilda Mundy » de Virginia Ayllón[9], critique littéraire et écrivaine. Cet article, dans le cadre d'un atelier multidisciplinaire d'études de genre. implique, pour la première fois, une étude littéraire sur Hilda Mundy. Cela fait de Virginia Ayllón une pionnière de la réhabilitation littéraire de l'écrivaine d'Oruro.

En septembre 2000, la revue littéraire *La Mariposa mundial* de La Paz[10] publie trois écrits d'Hilda Mundy parus dans *Cosas de fondo…*, suivis de « Evocación de Jaime Sáenz » de Silvia Mercedes Ávila où elle évoque également sa mère ; puis, l'article « Pirotecnia » signé Luis Tapia, philosophe et politologue bolivien.

---

[6] Lupe Cajías, « La rebeldía de Hilda Mundy », *Hoy, Revista "Domingo"*, La Paz, année IV, n° 199, 24 septembre 1989, p. 6-8.
[7] Sociologue bolivienne, fondatrice du CIDEM en 1983 ; à présent, directrice de la Division d'affaires de genre, CEPAL, ONU, Santiago du Chili.
[8] « Cosas de fondo », s/date (l'article est certainement paru peu après la publication). Disponible sur: www.fempress.cl/base/precursoras/cosasdefondo.htm (consulté le 10.02.2005)
[9] Virginia Ayllón (La Paz, 1958).
[10] *La Mariposa mundial*, La Paz, n° 3, septembre 2000, p. 7-16.

Plus tard, en 2002, un projet très ambitieux, sponsorisé par le PIEB (Programa de investigación estratégica en Bolivia) permet la publication en deux tomes de *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* de Blanca Wiethüchter et Alba María Paz Soldán. Cet ouvrage se situe explicitement dans une position de mise en question du canon littéraire en Bolivie.

> [...] nuestra experiencia comenzó a recoger otro juego de resonancias, a grabar otro canto de sirenas. Hemos intentado, con cierta inocencia buscada y sin atarnos a la grúa de los siempre vencedores, desestimando el periplo oficial, desplazar los centros y buscar otros lenguajes liberadores[11].

… disait Blanca Wiethüchter[12], à propos d'une décentralisation thématique de cette histoire, d'une relecture des classiques, d'une réhabilitation des écritures oubliées. En ce sens, elle parle de « el olvidadero » des lettres boliviennes :

> [...] el olvidadero, como prefiero llamarlo en este caso, como una especie de basurero o botadero de aquello que no se quiere recordar, es la nada en la que naufragan los seres que la historia ha negado por ser distintos[13].

Hacia una historia crítica... contient deux études consacrées à Hilda Mundy : « La clausura », dans le chapitre « El arco de la modernidad[14] » ; et « Las suicidas : Lindaura Anzoátegui de Campero, Adela Zamudio, María Virginia Estenssoro, Hilda Mundy »[15]. L'intérêt que Blanca Wiethüchter a témoigné à l'égard d'Hilda Mundy, au-delà de l'aspect féministe de son œuvre, a apporté un élan qui a ouvert la voie des études mundyennes, et pas uniquement en Bolivie[16].

---

[11] Extrait de la quatrième de couverture de Blanca Wiethüchter, *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, La Paz, PIEB, 2002, tome I.

[12] Blanca Wiethüchter López (La Paz, 1948 – Cochabamba, 2004), poète, enseignante et chercheuse littéraire.

[13] B. Wiethüchter, in A. M. Paz, *Hacia una historia crítica...*, 2002, tome II, p. 245.

[14] B. Wiethüchter, « La clausura », *Hacia una historia crítica...*, 2002, tome I, p. 128-142.

[15] Virginia Ayllón, Cecilia Olivares, « Hilda Mundy o la risa certera », Alba María Paz, *Hacia una historia crítica...*, 2002, tome II, p. 174-181.

[16] Pour ma part, sous la direction de Norah Giraldi Dei-Cas et Juan Carlos Estenssoro, j'ai soutenu en juin 2004 le mémoire de Maîtrise : *Hilda Mundy, vanguardia boliviana en los tiempos de la guerra del Chaco*, suivi du mémoire de Master 2 : *Hilda Mundy, les artifices de la technique*, soutenu en septembre 2005. À ceci se joint la parution de deux articles : Rocío Zavala Virreira, « Hilda Mundy, los artificios de la subjetividad » , in *Le texte et ses liens I* : *cultures et littératures latino-américaines*, sous la direction de Milagros Ezquerro, 2e volume d'actes du Séminaire Amérique Latine SAL, Université Paris-Sorbonne-Paris IV, Paris, Indigo/Côté-femmes 2006 ; et « Trois écritures boliviennes de la guerre du Chaco (1932-1935) : le

Pirotecnia, 2004

Soixante-huit ans après sa parution, *Pirotecnia, ensayo miedoso de literatura ultraísta* est réédité en 2004. L'ouvrage est préfacé par Virginia Ayllón ; laquelle présente, entre autres, une analyse comparatiste avec Arturo Borda –appartenant à la famille des inclassables de la littérature bolivienne du XX^{e} siècle– et avec Alfonsina Storni.

Pirotecnia, 2004, marque l'entrée d'Hilda Mundy dans le canon littéraire bolivien. Les parutions postérieures semblent le confirmer. Par exemple : le CD *Poetas leen a poetas* (La Paz, 2005), où l'on peut entendre quatre textes de *Pirotecnia.* Cette présence, côte à côte avec des auteurs consacrés tels que Ricardo Jaimes Freyre ou Jaime Sáenz, en dit long sur le nouveau regard porté sur Hilda Mundy.

Puis, en 2010, le poète et critique Eduardo Mitre[17] signe *Pasos y voces. Nueve poetas contenporáneos de Bolivia : ensayo y antología,* présenté comme une continuation de son étude sur la poésie moderne en Bolivie : *El árbol y la piedra* (1986). L'auteur explique d'emblée la volonté de réparer l'absence de l'écrivaine d'Oruro (ainsi que celle de Yolanda Bedregal) dans le livre de 1986, car *Pirotecnia,* dit-il, était « un livre ignoré jusqu'à sa réédition en 2004[18] ». Tout en remarquant l'aspect ludique et avant-gardiste d'Hilda Mundy, le poète parle de sa solitude dans le paysage de la poésie bolivienne de son époque, dominée par le *modernismo*. Le titre de son essai « El enigma de Hilda Mundy » vient renforcer l'idée de solitude et de la difficulté persistante de cerner sa figure.

Plusieurs publications commencent à diffuser les textes, soit de *Pirotecnia* soit de *Cosas de fondo,* à travers des revues ou sur internet. Remarquons d'abord une édition de *TINA,* revue française de littératures expérimentales, caractérisée par la mutation et le transgenre, qui dans son numéro 5 (janvier 2010) présente onze textes de *Pirotecnia*

---

front de bataille *vs* l'avant-garde littéraire » in *Guerres et identités dans les Amériques,* Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1er semestre 2010, p. 43-60 (Coll. Mondes hispanophones ; n° 35.)

[17] Eduardo Mitre (Oruro, 1943), est à présent enseignant aux États-Unis.

[18] Traduit d'Eduardo Mitre, "El enigma de Hilda Mundy", *Pasos y voces,* La Paz, Plural, 2010, p. 17. Toutes les traductions de l'espagnol vers le français sont de l'auteure de cette thèse.

traduits en français. Enfin, la revue bolivienne-chilienne *Mar con soroche,* publie en juillet 2011 « Hilda Mundy : una srta. anafractaria », recueil de neuf textes introduits par une note d'Emma Villazón.

On peut parler de l'enthousiasme qu'éveille à présent l'œuvre d'Hilda Mundy, sentiment invariablement accompagné d'étonnement à l'égard d'une écriture dépourvue de parentés dans la littérature bolivienne. L'inscription de cette écriture dans le mouvement avant-gardiste est également incontournable, et pourtant cela ne va pas sans poser de problèmes.

Le jour de la présentation de la réédition de *Pirotecnia* durant la Foire internationale du livre de La Paz, en août 2004, Virginia Ayllón parlait d'une avant-garde latino-américaine qui en Bolivie « aurait passé son chemin ». La question de l'avant-garde en Bolivie à côté de la figure avant-gardiste d'Hilda Mundy, représentait un grand paradoxe qui reste inhérent à l'écriture mundyenne. Une grande interrogation hantait (et hante toujours) les espaces ouverts par la nouvelle critique littéraire bolivienne envers les voix oubliées de son histoire : y-a-t-il eu une avant-garde littéraire en Bolivie ? Lorsque les expressions avant-gardistes jaillissent en Amérique latine dès les années 10, les quelques voix expérimentales en Bolivie n'ont pas attiré l'attention de la critique autorisée. Cette indifférence, presque générale, a causé la dispersion puis l'oubli des auteurs et de leurs œuvres.

La reconfiguration du paysage littéraire en Bolivie, présentée par Blanca Wiethüchter dans *Hacia una historia crítica…*, tome I, divise l'espace en deux arcs : « el arco colonial » et « el arco de la modernidad ». Ce dernier évoque la question de l'avant-garde : ces « olímpicamante olvidadas vanguardias[19] », comme les désigne l'auteure, seraient représentées par des écrivains comme Arturo Borda (1883-1953), Roberto Leitón (1903-1999), Hilda Mundy (1912-1982) et Rosendo Villalobos (1859-1940)[20]. Quant à

[19] B. Wiethüchter, « El arco de la modernidad », *Hacia una historia crítica...*, 2002, tome I, p. 67.
[20] Cf. *Ibid.,* p. 68.

cette omission de l'histoire de la littérature bolivienne, B. Wiethüchter affirme que le déchaînement de la guerre du Chaco en 1932 aurait fait barrage aux écritures expérimentales en raison de l'avènement imposant d'une littérature s'inscrivant dans la tendance nationaliste issue du bouleversement historique que fut cette guerre. Ce fait s'incarne pour l'auteure en l'œuvre d'Augusto Céspedes, *Sangre de mestizos* (1936), et notamment dans la nouvelle « El pozo » qui aurait « enterré » l'avant-garde : « en aquel hueco cavado con tanta angustia no sólo se entierra a los soldados bolivianos, sino a la vanguardia literaria en Bolivia[21] ». Cette métaphore sert à B. Wiethüchter pour parler, d'un côté, de « El Pozo » comme d'un chef d'œuvre de la prose bolivienne qui, tout en basculant du réalisme au fantastique, s'inscrit dans une littérature idéologisée ; et, d'un autre côté, pour expliquer un moment de la littérature en Bolivie qui excluait, ou du moins dédaignait, toute écriture expérimentale non alignée dans le projet nationaliste d'après-guerre.

La perspective d'analyse de *Hacia una historia crítica…* –à l'instar d'autres perspectives mentionnées plus loin– relève, non pas d'un schéma tracé dans le cadre spécifique de l'avant-garde, mais plutôt d'une notion de modernité liée profondément, en première instance, à cet élément de la transgression qu'est l'ironie. C'est pourquoi cette nouvelle critique trace un long itinéraire partant de Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933) et qui va jusqu'à Jaime Sáenz (1921-1986).

À cet égard, pour notre emploi terminologique, nous tenons à cerner trois concepts : *modernismo*, modernisme et modernité. Nous parlerons de *modernismo* à propos du courant littéraire né en Amérique latine et que l'on situe généralement entre les années 1880 et 1910, même si ses expressions sont allées souvent plus loin. En Bolivie, le courant ayant eu de nombreux représentants, c'est le nom de Ricardo Jaimes Freyre –fondateur avec Rubén Darío, à Buenos Aires, de la revue *Revista de América* en 1899– qui a marqué avec plus d'intensité les lettres boliviennes ; il est considéré –comme exemple de

[21] *Ibid.*, p. 143.

distinction terminologique– un *modernista* moderne. Nous appelerons *modernistas* et non pas modernistes, les auteurs de ce courant latino-américain, afin de les différencier des modernistes, dont l'appelation tient des expressions plus diversifiées dans l'espace et dans le temps. Ainsi, pour modernisme, on retiendra la définition de Marshall Berman qui, dans le sens large du terme, le rattache à la modernité à partir du XIX[e] siècle, où le public moderne, né de la Révolution française, connaît une « dichotomie interne » issue de l'expérience d'un monde qui n'est en rien moderne[22]. Cette définition englobe une diversité de mouvements artistiques et littéraires, dont l'art nouveau, le *modern style*, etc., et aussi les avant-gardes jusqu'aux années 60. Enfin, en ce qui concerne le terme de modernité, archétype de complexité et de fragilité, nous essaierons d'en esquisser les contours à travers la pensée de Henri Meschonnic, Marshall Berman, Walter Benjamin, Jean-Marie Domenach, entre autres. Or, pour la délimitation que nous avons adoptée, le terme est encore plus large et part du XVI[e] siècle. Ainsi, en ce qui concerne la littérature mundyenne, nous travaillerons avec les termes de modernité et d'avant-garde.

Et si nous revenons à l'arc de la modernité que trace *Hacia una historia crítica…*, on verra un terrain d'exploration des écritures expérimentales et oubliées qui se prépare ; quelques unes datent des années 20 :

Aguafuertes de Roberto Leitón, Potosí, 1928

Memorias del Mala-bar d'Alberto de Villegas, La Paz, 1928

Pirotecnia d'Hilda Mundy, La Paz, 1936

El occiso de María Virginia Estenssoro, La Paz, 1937

Rodolfo el descreído de David Villazón, La Paz, 1939

El Loco d'Arturo Borda, La Paz (publication posthume en 1966).

[22] Cf. Marshall Berman, *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI, 2010, p. 3.

Le manque de travaux exhaustifs à leur sujet[23], en raison des difficultés d'accès à la documentation en Bolivie (non réédition de livres épuisés, fondamentalement) ne cesse d'être un obstacle pour une véritable définition du panorama de l'avant-garde bolivienne[24].

Panorama hispano-américain

Les étapes de la redécouverte d'Hilda Mundy –qui a finalement débouché sur la réédition de *Pirotecnia*– montrent les caractéristiques spécifiques, en lien avec l'émergeance des études de genre, qui ont réussi à épargner cette œuvre du caractère confidentiel qui entoure encore d'autres œuvres expérimentales. Même s'il est vrai qu'aujourd'hui –*Hacia una historia crítica.*… marque la rupture– le terrain de ces écritures commence à être défriché. Et pourtant, les études principales sur l'avant-garde hispano-américaine n'incluent, jusqu'à présent, aucun nom d'auteur(e) bolivien(ne) qui puisse permettre d'élucider, de manière incontestable, la question de l'existence ou de l'inexistence d'une avant-garde en Bolivie. Dans l'exploration du panorama bibliographique récent sur les lettres latino-américaines d'avant-garde, les lettres boliviennes soit ne sont pas clairement présentées, soit brillent par leur absence. Quelques considérations surgissent alors par rapport au corpus consulté pour cette thèse.

Las Vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Perú y Ecuador: bibliografía y antología crítica (1999) présente deux études concernant la Bolivie : celui d'Alberto Julián Pérez et celui d'Óscar Rivera-Rodas[25]. Ces articles sont devenus des références sur l'avant-garde en Bolivie. Le chercheur argentin A. J. Pérez reprend les concepts des

[23] À l'exception de Borda : Cf. Marcelo Villena, « Los gestos del perverso, El Loco de Arturo Borda », *Las tentationes de San Ricardo, siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX,* La Paz, Instituto de estudios bolivianos, 2003, p. 41-84.

[24] Il est intéressant de remarquer que le poète Eugen Gomringer (1925), né en Bolivie (de mère bolivienne et de père suisse) considéré comme le père de la poésie concrète dans les années 50, n'est pas mentionné par la critique bolivienne. Ayant vécu surtout en Suisse et en Allemagne, il écrit en espagnol, en français, en allemand et en anglais.

[25] Nous citerons ces deux études en nous référant à leur publication plus récente : Hubert Pöppel/Miguel Gomes, 2008.

critiques boliviens tels que Javier Sanjinés et Eduardo Mitre sur la littérature d'avant-garde, menant à l'idée d'une avant-garde « tardive » car créée seulement à partir du mouvement poétique « Gesta Bárbara » (dans sa deuxième version) de 1944, et en général d'une littérature bolivienne « asynchrone ». A. J. Pérez relève les figures majeures en poésie bolivienne de Pedro Shimose (1940) et d'Edmundo Camargo (1936-1664), non comme avant-gardistes, mais comme issus des ruptures avant-gardistes ou de leurs conséquences. L'article de A. J. Pérez s'appuie sur d'autres références quant aux notions d' « avant-garde tardive » et « littérature asynchrone » en Bolivie. Dans la tentative d'expliquer ces notions, le chercheur argentin avance l'idée d'une confrontation entre la société moderne ou modernisatrice et la société traditionnelle autochtone. Dans le cadre précis du monde indigène andin, l'auteur explique la différence avec le cas péruvien dont les secteurs dominants se trouvent éloignés du monde andin de la *sierra* (plus traditionnel et indigène). Alors que La Paz, épicentre bolivien du pouvoir, marquée d'une forte présence indienne, est un espace de coexistence entre une culture indienne et une culture moderne où celle-ci apparaîtrait presque comme une enclave dans la culture aymara (ethnie majoritaire de La Paz et du secteur andin). L'idée de ce décalage de la littérature bolivienne répondrait donc à ce conflit non résolu avec l'« autre »[26].

Óscar Rivera-Rodas dans son texte « La modernidad y sus hermenéuticas poéticas. Poesía boliviana del siglo XX »[27] analyse la poésie d'Antonio Ávila Jiménez (mari d'Hilda Mundy) pour la caractériser comme avant-gardiste dans le cadre d'une modernité qui décrit une « réalité inhabitée ». Vide et silence seront les notions, directement liées à la guerre du Chaco, avec lesquelles Ó. Rivera-Rodas caractérise la poésie d'Ávila Jiménez (1898-1965). Ce dernier a une place incontestée et prépondérante dans la poésie bolivienne du XX^{e} siècle ; quelques indices rapidement repérés dans la critique consultée laissent voir, au moins, une première étape avant-gardiste. Toutefois, son

[26] Cf. Alberto Julián Pérez, « Reflexiones sobre la poesía del área andina en el siglo XX », in Hubert Pöppel, Miguel Gomes, *Las Vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela*, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2008, p. 161-168.
[27] Cf. Óscar Rivera-Rodas, « La modernidad y sus hermenéuticas poéticas. Poesía boliviana del siglo XX », in Hubert Pöppel, Miguel Gomes, *Las Vanguardias literarias* ..., 2008, p. 169-183.

nom n'est pas retenu par les auteurs de cet ouvrage. Par contre, le nom d'Hilda Mundi (sic) y est évoqué, et ce, en rapport à une référence d'Enrique Finot, critique et historien bolivien, dans son *Historia de la literatura boliviana* (1942)[28].

Las Vanguardias latinoamericanas de Jorge Schwartz (2002) fait à peine une allusion à Ricardo Jaimes Freyre[29] et à son envergure *modernista.*

L'introduction générale de l'ouvrage de Klaus Müller-Bergh et Gilberto Mendonça Teles, *Vanguardia latinoamericana : historia, crítica y documentos, tomo IV, Sudamérica, área andina centro: Ecuador, Perú y Bolivia (*2005), propose une liste de 13 écrivains représentants de la rénovation artistique avant-gardiste « tel qu'elle se présente en Bolivie[30] ». Cette liste peut être contestée et l'est, en effet, dans *Las Vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela ...* (2008), cité plus bas. Par contre, dans le chapitre consacré à la Bolivie nous remarquons parmi les plus importants, des textes de Ricardo Jaimes Freyre avec ce commentaire qui vient appuyer la thèse de B. Wiethüchter : « il est probable que la modernité en Bolivie remonte à Ricardo Jaimes Freyre et à son ami Manuel María Pinto »[31].

Trinidad Barrera, spécialiste de l'avant-garde en Argentine, publie en 2006 le texte *Las Vanguardias hispanoamericanas.* T. Barrera débute son livre avec cette même idée d'un pont entre le *modernismo* et l'avant-garde qui serait celui de l'ironie. Ce qui lui permet de mettre en avant les origines latino-américaines de l'avant-garde de ce continent à partir des exemples de l'ironie *modernista*, alors que l'idée dominante vise plutôt à la rattacher à l'Europe. Nous remarquons ici un compte rendu des études signalées plus haut d'Ó. Rivera-Rodas et d'A. J. Pérez. Ainsi, les critiques boliviens E. Mitre et J. Sanjinés sont évoqués exactement dans le même sens que dans l'article d'A. J. Pérez.

---

[28] Enrique Finot, *Historia de la literatura en Bolivia* (1942), La Paz, Gisbert, 1964, p. 333; et Luis Felipe Vilela, "Los contemporáneos" (1955), in Enrique Finot, 1964, p. 575.
[29] Dans la 1e éd. de Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas : textos programáticos y críticos,* Madrid, Cátedra, 1991, Ricardo Jaimes Freyre est présenté comme un écrivain argentin.
[30] Klaus Müller-Bergh et Gilberto Mendonça Teles, "Introducción", *Vanguardia latinoamericana,* Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2005, p. 9-12.
[31] *Ibid.*, (trad), p. 255.

C'est assez récemment, en continuité avec l'évolution de la bibliographie bolivienne, que le panorama bibliographique hispano-américain accuse un changement à l'égard de la Bolivie. L'ouvrage *Las Vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela : bibliografía y antología crítica* de Pöppel et Gomes dans sa 2e édition augmentée de 2008 –publication hispano-américaine la plus récente de ce corpus concernant la littérature bolivienne– marque cette inflexion grâce à l'ouvrage de Blanca Wietüchter et Alba María Paz Soldán (2002). Avec 52 entrées pour la Bolivie (la moyenne des entrées des cinq pays est de 245), ce livre est le premier ouvrage international contemporain qui inclut et développe le nom d'Hilda Mundy comme avant-gardiste[32]. Les quatre entrées qui lui sont consacrées se terminent pourtant en interrogation.

La principale entrée sur Hilda Mundy concerne naturellement *Hacia una historia crítica…*, ouvrage considéré comme une "révolution dans l'historiographie littéraire de Bolivie". Le nom d'Hilda Mundy est retenu par les auteurs comme une figure digne d'étude dans ce soi-disant désert de l'avant-garde que fut la Bolivie. Mais, leur conclusion est sans appel : les approches sur Hilda Mundy sont correctes mais insuffisantes :

> [Decir que las editoras con sus colaboradores dieron la pauta para una nueva lectura del libro *Pirotecnia* de Hilda Mundy en el contexto de la vanguardia, del humor y de la escritura de mujeres (en "El arco de la modernidad del primer tomo, y del artículo "Las suicidas" de Virginia Ayllón y Cecilia Olivares, en el segundo) es correcto, pero no suficiente. Lo que ellas hacen es, en última instancia, una revolución en la historiografía literaria de Bolivia, a la par que proponen elaborar el concepto de ruptura o de vanguardia no a partir de la poesía, sino de la mano de la narrativa o, hablando con precaución, a partir de textos en prosa: además de *Pirotecnia,* se trata, sobre todo, de *El loco* de Arturo Borda, *Aguafuertes* de Roberto Leitón y de *Rodolfo el descreído* de David Villazón[33]].

Les études d'A. J. Pérez et d'Ó. Rivera-Rodas y sont republiées, mais le texte de ce dernier sur Antonio Ávila Jiménez ne lève toujours pas les doutes sur son avant-

[32] Même si cette 2e édition ne corrige pas l'erreur parue dans la 1e édition de 1999 concernant le prénom originel d'Hilda Mundy : Luisa au lieu de Laura.
[33] *Ibid.*, p. 17.

gardisme ; faute d'études approfondies il est clairement mis en question par les auteurs qui ajoutent : « […] les textes d'Hilda Mundy sont plus avant-gardistes que ceux de son mari[34] ».

Cet ouvrage de bibliographie et d'anthologie critique confirme une grande incertitude –déjà exprimée, mais avec moins d'éléments, dans sa première édition– à l'égard de l'avant-garde en Bolivie. Sur la quatrième de couverture il est écrit ouvertement : *« Bolivia, finalmente : ¿hubo vanguardia en Bolivia?* ». Outre cette remise en question qui a été soulevée auparavant, nous remarquons que ce volume met l'accent sur deux constats : premièrement, la difficulté de l'accès à la documentation en Bolivie, et deuxièmement le manque d'études exhaustives dans le cadre spécifique de l'avant-garde. Nous relèvons aussi, et surtout, l'intérêt manifeste des auteurs à l'égard d'Hilda Mundy et de son œuvre.

Perspectives d'exploration

Pour tracer les perspectives de cette thèse, nous allons premièrement voir deux aspects issus des éléments précédents :

L'environnement d'Hilda Mundy : une certaine présence dans la solitude

Le paradoxe de la figure d'Hilda Mundy dans la Bolivie des années 30, au milieu d'un espace littéraire apparemment inhabité par l'avant-garde, permet de préfigurer des pistes sur l'isolement puis l'oubli d'Hilda Mundy. Ce paradoxe permet également de douter de cette inexistence avant-gardiste, du moins partiellement, et de donner sa chance à l'hypothèse d'une sorte d'engloutissement des voix d'avant-garde dans la conjoncture de

[34] Traduit de "Bolivie, antologías y visiones de conjunto", H. Poppel et M. Gomes, *Las vanguardias ...*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008, p. 20.

l'après-guerre du Chaco. En ce sens, nous avons dressé une liste d'auteur(e)s à partir des ouvrages de référence cités plus haut et d'autres documents, y compris journalistiques, de notre corpus afin d'interroger ce contexte littéraire à la recherche d'éventuelles affinités ou regroupements. L'on peut ainsi imaginer un paysage bolivien –dans les années 20 et surtout 30 (à quelques années près)– d'auteur(e)s et d'œuvres à explorer, qui se présentent sous le signe de la rupture et de la modernité :

> Carlos Gómez Cornejo, *Cantos de amor, de dolor y de lucha* (1922), *El nene* (1922), *Barajas* (1929), *Wiphala. Poemas del dolor indio* (1934)
>
> Lucio Díez de Medina, *Latidos* (1925), *La rima inútil* (1926), *Bronce o los poemas del hermano* (1934)
>
> Raúl Otero Reiche, *Alba* (1925), *Poemas de sangre y lejanía* (1934), *Flores para deshojar* (1937)
>
> Augusto Pacheco Iturrizaga, *De profundis* (1926)
>
> Omar Estrella, *Brújula* (1928)
>
> Roberto Leitón, *Aguafuertes* (1928)
>
> Alberto de Villegas, *Memorias del Mala-bar* (1928)
>
> Luis Mendizábal Santa Cruz, *Surcos de sol* (1930), *Llamarada* (1937)
>
> Luis Luksic, *Cantos de la ciudad y el mundo, poemas* 1932-1947 (1948)
>
> Antonio Ávila Jiménez, *Cronos* (1939), *Signo* (1942)
>
> Wálter Fernández Calvimontes, *Primeros ensayos* (1932), *Resplandores* (1933), *La barcarla azul* (1939), *Fuegos artificiales* (1942)
>
> María Virginia Estenssoro, *El occiso* (1937) et sa production journalistique de l'époque
>
> Guillermo Viscarra Fabre (1901-1979), *Símbolo* (1937), *Clima* (1938)
>
> David Villazón, *Rodolfo el descreído* (1939)
>
> Luis Felipe Vilela, Clamor. *Poemas del exilio* (1939), *Sport* (1939)
>
> Óscar Cerruto, dans ses poèmes d'avant 1940
>
> Arturo Borda, *El Loco* (publication pusthume en 1966)

Cette liste ne se veut aucunement la liste des noms et des œuvres qui prouverait l'existence de l'avant-garde en Bolivie. Il s'agit d'une ébauche synthétique de la bibliographie consultée en relation à la mise en perspective de la production textuelle d'Hilda Mundy. Ébauche de synthèse, car elle se base, la plupart du temps, sur des études

générales, souvent extrêmement sommaires, et qui porte évidemment à son tour les manques et les oublis de telles études. Les œuvres mentionnées dans cette liste (nombre d'entre elles sont épuisées de nos jours) n'ont pas encore fait l'objet d'études approfondies –à l'exception, comme on l'a signalé, d'Arturo Borda. Ce paysage littéraire vise à éclairer l'aspect du milieu littéraire d'Hilda Mundy, car nous allons trouver certains de ces auteur(e)s parmi les figures qui ont accompagné, à un moment ou à un autre, le travail ou la vie de l'auteure.

Parmi les noms de cette liste, nous trouvons le poète Luis Mandizábal Santa Cruz (1907-1946), journaliste et directeur de *La Patria* à Oruro, où il créa la section littéraire « Prisma » en 1932. Quelques pages de cette publication revèlent un intérêt qui n'est pas éloigné, tout au contraire, de l'expression d'avant-garde : Ramón Gómez de la Serna, Jean Cocteau, parmi d'autres y sont présents ; puis, Raúl Otero Reiche, parmi les Boliviens. Mandizábal Santa Cruz partit pour la guerre contre le Paraguay et, de retour à Oruro, il fonda le journal *Noticias*, où paraissait sa chronique « Con lápiz de humo » ; dans celle-ci le poète salue la parution de *Pirotecnia* le 31 décembre 1936[35]. Nous reviendrons sur le sujet dans la troisième partie de cette thèse.

Remarquons ensuite les noms de Lucio Díez de Medina et Guillermo Viscarra Fabre, dans une *peña literaria* à La Paz :

> […] En la noche del sábado doña Hilda Mundy, novedosa y originalísima escritora orureña presidió la reunión en ausencia de Genaro Ibáñez, pronunciando algunas palabras que por su sencillez y buen humor, captaron las simpatías de la concurrencia. Se improvisaron discursos festivos, se recitaron poesías nacidas al calor del entusiasmo y se hizo derroche de bondad y camaradería. En este acto hicieron derroche de buen humor los señores Ramón Peláez, Guillermo Viscarra, Lucio Díez de Medina, Manuel Frontaura Argandoña, Carlos Leónidas Vargas y otros. […][36].

[35] Cf. Luis Mendizábal Santa Cruz, *Con lápiz de humo*, Oruro, Latinas, 2002, p. 179-180.
[36] Extrait de "La décima Reunión de LA PEÑA fue la mejor de todas", s/réf. Coupure d'un article de presse appartennant au dossier « Hilda Mundy », CDMAZ – Centro documental de la mujer "Adela Zamudio", CIDEM, La Paz.

Cette *peña literaria* où Hilda Mundy est si remarquée, s'est certainement déroulée après la parution de *Pirotecnia,* au début de 1937. Car ce document sans références est placé à côté d'une coupure de *La Patria* d'Oruro du 29 décembre 1936 à propos de la publication d'Hilda Mundy ; puis, le document est suivi, dans son dossier d'origine, par une autre coupure de presse de février 1937 parlant aussi de la présence de l'écrivaine dans ces activités réunissant à La Paz des figures éminentes de la littérature. Voir Hilda Mundy, entourée de Lucio Díez de Medina (1904-1960) et de Guillermo Viscarra Fabre (1901-1980) n'est pas sans intérêt : le premier fut fondateur, en 1923 à La Paz, de la revue *Motivos*, qui promouvait les auteurs jeunes comme le propre Guillermo Viscarra ou Alberto de Villegas[37] ; des noms qui, nous le soulignons encore, peuvent se trouver dans la sphère d'une potentielle avant-garde. Par ailleurs, selon une remémoration de la fille de l'auteure ces poètes fréquentèrent la maison du couple Ávila Jiménez et Hilda Mundy dans les années 40 et 50 :

> Un poco desordenadamente me vienen a la memoria una gran cantidad de nombres y rostros de quienes frecuentaban nuestra casa: el estudioso del folklore Antonio González Bravo, los poetas: Guillermo Viscarra Fabre, Jaime Sáenz, el astrónomo Padre Tejeiro, el poeta Venezolano Aquiles Nazoa, los poetas Lucio Díez de Medina y Luis Felipe Vilela, [...].

Luis Felipe Vilela apparaît également parmi le cercle intime d'Hilda Mundy et de son mari. Vilela est l'auteur en 1955 de l'annexe de l'*Historia de la literatura boliviana* (1942) intitulé « Los contemporáneos ». Hilda Mundi (sic) y figure en ces termes :

> hilda mundi (sic).- Aunque vaya en minúscula es un patronímico que concita un lujoso deportismo verbal. Autora de *Pirotecnia,* libro paradojal y humorístico. Desoxidante y vitalizador. Mientras la seriedad amanerada y solemne acusa fatiga e irremediable decadencia, el Humorismo higieniza el pensamiento y pone alas a la fantasía. "El Humorismo –como certeramente lo ha expresado Ramón– ha de tener una nobleza improvisadora del poeta". Del verdadero poeta, que es creador. Porque el humorismo se suele confundir con el chiste o la chirigota. La cosa seria siempre deja un resquicio para la burla o la ironía. El humorismo, en cambio, aun siendo producto del dolor se transforma en volátil sonrisa.

[37] Cf. Alberto Crespo R., "El periodismo boliviano de los años 20", in *Feminiflor : un hito…*, 1987, p. 27.

> Este es el nativo y refrescante humorismo de Hilda Mundi, en un país sin humoristas, o más bien, con malhumorados y atáxicos[38].

Puis, dans l'aire de l'écriture de femmes et dans une analogie inévitable avec la figure mundyenne –en raison de l'excentricité puis aussi de l'ironie littéraire– se trouve celle de María Virginia Estenssoro (1903-1970). La production journalistique de cette écrivaine, retrouvée lors de nos recherches dans la presse de La Paz dans les années 30 et 40, revèle une écriture ludique et ironique digne de compilation et d'étude. On dit des deux écrivaines qu'elles se connaissaient ; en tout cas nous avons vu leurs signatures en 1937 dans les mêmes numéros de la *Revista de Bolivia* de La Paz, une publication de prestige qui accueillait volontiers des voix très anti-conventionnelles. Nous sommes dans l'après-guerre à La Paz, dans une ambiance culturelle où la présence de femmes telles que Mundy ou Estenssoro, parmi d'autres, a dû choquer nombre de bien-pensant(e)s.

De ce bref parcours, ressort l'image d'un environnement littéraire qui n'était pas déserté par des littératures expérimentales et, éventuellement, d'expression avant-gardiste. La question se pose alors sur leur délaissement voire de leur marginalisation de la part de l'autorité littéraire en Bolivie ; et ce, afin d'interroger les signes du monde littéraire qu'a connu l'auteure de *Pirotecnia.* Par ailleurs, l'ébauche de ce paysage littéraire se veut également une ouverture des perspectives dans la recherche sur l'expression d'avant-garde en Bolivie, à la rencontre, peut-être, de cet « autre jeu de résonances » que cherchait Blanca Wiethüchter dans la littérature bolivienne.

La figure mundyenne : indéfinition et incomplétude

Pour comprendre les limitations du travail d'analyse, considérons d'abord deux sujets majeurs de l'écriture mundyenne : la paratextualité, qui concerne aussi l'hétéronymie, et les liens entre journalisme et littérature.

[38] Luis Felipe Vilela, « Los Contemporáneos » (1955), in Enrique Finot, *Historia de la literatura boliviana* (1942), 1964, p. 575.

Hilda Mundy présente une écriture extrêmement soucieuse de l'usage paratextuel. Les noms des chroniques, les titres, sous-titres, avertissements, préfaces, et bien sûr, les noms de plume sont autant de signes d'une notion spécifique de sa création littéraire. Ces aspects on été négligés par la critique, notamment après la réapparition d'Hilda Mundy.

L'édition de *Cosas de fondo* a ajouté des titres non seulement aux textes sélectionnés de *Pirotecnia* (qui n'apparaissent pas dans le livre de 1936) mais aussi à des chroniques journalistiques qui, outre le nom de la chronique, n'ont pas de titres annonçant le sujet de l'écrit dans leur publication de l'époque. Des 18 textes de presse republiés de *Cosas de fondo* seulement 6 d'entre eux sont datés[39]. Le manque de dates, notamment de *Dum Dum*, ajoute des doutes quant à nos hypothèses sur le surgissement des pseudonymes lors de la parution de ce périodique, ou sur la durée de ce dernier.

Pour ce qui est de l'hétéronymie, *Cosas de fondo* fait connaître en quatrième de couverture (et dans la préface citée) les cinq pseudonymes les plus connus de l'écrivaine : « Hilda Mundy, María D'aguileff, Anna Massina, Jeannete et Madame Adrianne (sic) ». Mais aucun texte à l'intérieur de cet ouvrage n'est signé. Il y a juste une note de l'éditeur dans la « Selección de las columnas Brandy cocktail y Vitaminas », faisant allusion à trois pseudonymes mais sans correpondance avec telle ou telle chronique. L'aspect de la signature hétéronymique est marqué par l'imprécision. Dans l'article « La rebeldía de Hilda Mundy » (24.09.89), paru peu avant la publication de *Cosas de fondo*, ainsi que dans la préface de cet ouvrage, Lupe Cajías affirme, d'une part, à tort, que « Hilda Mundy » est un nom inventé par l'écrivaine ; et, d'autre part, que l'apparition de ce pseudome serait postérieure à l'apparition des autres :

[39] Deux chroniques parues à Oruro, *La Retaguardia* : « Los indiscretos », 23 juillet 1934 (CF 54-55) et"El adiós a los soldados », 20 août 1934 (CF 51-53) ; deux chroniques « Brandy cocktail », Oruro, *La Mañana:* "Los patriotas", 30 juin 1935 (CF 56-57); et "Soy pesimista", 28 juin 1935 (CF 61-62) ; une critique de théâtre : « Crónica teatral a propósito de "Seis personajes en busca de autor" », La Paz, La Nación, s/j, août 1955, signée Ana Massina (CF 133-138); et un conte : « Cuento humorístico », La Paz, *Revista de Bolivia*, année I, n° 7, 1er janvier 1938 (CF 151-155).

> Hilda es sólo el pseudónimo que se inventó Laura Villanueva Rocabado (1912, Oruro), la hija rebelde del arquitecto Emilio Villanueva, para escribir columnas periodísticas, poemas sueltos, algún drama y su hasta ahora inédita: "Impresiones de la guerra del Chaco".
>
> Antes se disfrazó de Anna Massina, Jeanette, María D'Aguileff. Madame Adriane, enigmáticos nombres para esconder a la orureña que habría de llegar a La Paz para formar parte del grupo de intelectuales vanguardistas y con ellos habría de desafiar el orden social y sus comodidades y las reglas castradoras; [...][40]

Pour le troisième aspect, les liens que l'écriture mundyenne entretient avec le journalisme et la littérature sont l'un des aspects incontournables de son étude. La critique bolivienne dit, par exemple :

> Uno de los "problemas" a la hora de observar la escritura de la Mundy es, en primer lugar, calificarla como literatura y, en segundo lugar, adscribirla a un posible género literario. Considerando que ella se desarrolló fundamentalmente en el periodismo, podríamos abrir, una vez más, el debate de cuánto de literario tiene la escritura periodística. No es el caso. Lo que sí es posible advertir en sus columnas es un trabajo interesante (para decir lo menos) del lenguaje y evidentes proyectos discursivos, elementos que a nuestro juicio hacen de su escritura una forma de literatura[41].

Nous aborderons cette question dans le point sur la presse dans le chapitre « Haut lieu de modernité ». Maintenant, à la lecture du tableau du nouveau corpus et des textes rassemblés en annexe, on constatera à la fois que Hilda Mundy a repris quelques textes parus dans la presse pour la création de *Pirotecnia*, et que *Impresiones…* se compose également de quelques variantes ou de fragments de ses chroniques. Par ailleurs, et de manière générale, on trouve aussi des caractéristiques de l'expression mundyenne –telles que l'écriture du moi, la brièveté, la fragmentation, parmi d'autres– aussi bien dans *Pirotecnia* et dans *Impresiones…* que dans les chroniques. C'est pourquoi nous parlerons désormais du « texte mundyen » pour nous référer aussi bien à des textes publiés dans les livres de l'auteure que dans la presse.

[40] Lupe Cajías, « Hilda Mundy, la intensidad de una entrega », in Hilda Mundy, *Cosas de fondo*, La Paz, Huayna Potosí, 1989, p. 11.
[41] V. Ayllón et C. Olivares, « Hilda Mundy o la risa certera », A. M. Paz, *Hacia una historia crítica…*, 2002, p. 175.

Le chemin que l'œuvre d'Hilda Mundy a suivi depuis 1989 jusqu'à son entrée dans le canon littéraire bolivien atteste de quelques aspects liés à l'incomplétude et à l'indéfinition de la figure mundyenne. Cette entrée canonique est celle d'une écrivaine dont la stature littéraire et particulièrement avant-gardiste n'est pas encore définie. Rappelons très rapidement les causes : il s'agit de l'auteure d'un seul livre publié en 1936 ; son écriture principale, située dans les années 30, est fondamentalement journalistique ; et celle-ci est restée dispersée puis oubliée dans la presse de l'époque. Ainsi, son seul livre *Pirotecnia* (1936) et le recueil publié par sa fille (1989), bien que salués par l'actuelle critique bolivienne, ne suffisent pas à avoir une vue d'ensemble d'Hilda Mundy. Ceci a été admis par la nouvelle critique littéraire : juste après la publication de *Hacia una historia crítica...* Virginia Ayllón, lors du Congrès « Ser mujer, ser latinoamericana, ser escritora », Buenos Aires, 2002, mentionne la nécessité d'un travail de recherche dans la presse bolivienne afin de répondre à des questions précises sur Hilda Mundy[42].

En effet, la question de l'indéfinition mundyenne est liée au nombre insuffisant d'éléments d'étude : d'une part *Pirotecnia* est un recueil de 63 textes ; et d'autre part *Cosas de fondo* fait connaître un ensemble de 46 textes[43] : dont 23 d'*Impresiones de la guerra del Chaco*, 18 textes journalistiques et 5 textes inédits. Cela fait un total de 109 textes, brefs en général, de l'œuvre mundyenne connue jusqu'à présent. Remarquons, concernant ces chiffres, que tant pour *Pirotecnia* que pour *Cosas de fondo* cela rassemble textes et paratextes, car chez Hilda Mundy la frontière est brouillée entre présentations, préfaces, notes aux lecteurs et notes de conclusion. Ces éléments relèvent de la même notion poétique que nous allons étudier dans les textes en général.

Dans l'inventaire des motivations de nos recherches, le constat d'un corpus très restreint a eu un rôle catalyseur. Le défi consistait donc à trouver ces écrits journalistiques dispersés dans une presse qui s'avérait partiellement introuvable de nos jours. Il était

[42] Cf. "Las escritoras, lo femenino y lo genérico en una nueva historia de la literatura boliviana - Vicky Ayllón – Bolivia", Colloque « Ser mujer, ser latinoamericana, ser escritora », Buenos Aires, 29 octobre - 1er novembre 2002, Disponible sur: www.elhilodeariadna.org/files/download/21 (consulté le 21.06.2010)
[43] En outre de la publication de 18 textes de *Pirotecnia.*

question d’entreprendre une recherche persévérante auprès des fonds d’archives publiques et privées si l’on souhaitait dresser un portrait le plus juste possible de l’apport d’Hilda Mundy aux lettres d’avant-garde.

Finalement, ces années de recherche ont abouti à la constitution d’un corpus de la production journalistique d’Hilda Mundy capable d’apporter des éléments d’analyse sur la stature mundyenne et d’éclairer certains aspects qui restaient obscurs.

II. De l'apport à la redécouverte

Question de fonds

Le travail de recherche dans des fonds d'archives de périodiques en Bolivie, a eu lieu dans les villes de La Paz, Oruro et Sucre[44]. La reproduction des photographies et des photocopies de l'ensemble des textes d'Hilda Mundy, ainsi que leur transcription, se trouvent en annexe.

Des sources et leurs limitations

Puisque les hypothèses concernant les liens entre journalisme et littérature, ainsi que les hypothèses concernant l'hétéronymie mundyenne, visent des circonstances et périodes spécifiques de l'histoire de la guerre et l'après-guerre du Chaco, il est important de signaler d'emblée les restrictions du nouveau corpus constitué pour cette thèse.

Fonds d'Oruro

Les recherches concernant la presse d'Oruro se sont centrées sur la période allant de 1932 à 1936 (l'année 1936 figurant en quatrième de couverture de *Cosas de fondo* –et corroboré par le témoignage de Guido Orías[45]– comme celui du départ d'Hilda Mundy pour La Paz).

Les Archives de périodiques HBM Oruro ont constitué le premier lieu du travail durant trois séjours dans cette ville, et celui qui a présenté le plus grand nombre de

[44] On trouvera la liste générale des fonds d'archives consultés pour cette thèse (et leurs abréviations) à la fin de ce tome 1.
[45] Gendre d'Hilda Mundy. Cf. Entretiens avec Guido Orías, La Paz, juillet 2004 et août 2007.

difficultés en ce qui concerne les conditions de travail et d'accès à la documentation[46]. Mais finalement, le séjour de recherche en 2007 s'est traduit par la reproduction photographique d'une cinquantaine de chroniques « Brandy cocktail », ce qui a changé dès lors la situation d'un matériel de travail trop limité.

Pour les collections du quotidien *La Patria*, nos recherches ont eu lieu dans cette même bibliothèque et dans les propres Archives du journal *La Patria*. Les deux collections présentaient une absence assez conséquente des numéros parus durant et après la guerre du Chaco[47]. L'ensemble de textes de *La Mañana* a montré une importante présence d'Hilda Mundy dans la presse d'Oruro en 1935. C'est hélas l'année qui présentait le plus de manques dans les collections de *La Patria*. Il n'est pas sans intérêt de signaler ces manques, s'agissant du journal le plus important d'Oruro et l'un des plus importants en Bolivie dans les années 20 et 30.

Fonds de La Paz

Les textes trouvés dans les Bibliothèques publiques d'Oruro, de La Paz et de Sucre ont été photocopiés ou photographiés d'après les journaux originaux. Ce n'est pas le cas pour les textes qui appartiennent au Centre de documentation CDMAZ-CIDEM La Paz. Ce centre inclut un dossier « Hilda Mundy » contenant –hormis des pages dactilographiées à propos de l'auteure– des photocopies de découpages de presse correspondant à :

- 15 chroniques "Brandy cocktail"
- 11 chroniques "Vitaminas"
- 11 pages de *Dum Dum*

[46] Sans service de photocopies, la reproduction des documents a été pénible pendant le séjour de 2004 ; un appareil photographique numérique a résolu le problème à partir du séjour suivant en 2006. Sans accès directe à la documentation : il était courant de recevoir, sans explication, l'indication de l'absence des archives (correspondantes, en général, aux années de la guerre du Chaco). C'est seulement durant le troisième séjour à Oruro en 2007 que, munie d'un laissez-passer venant de la mairie de cette ville, j'ai pu avoir un accès direct aux collections de presse de cette bibliothèque, ce qui a permis de trouver des collections du quotidien *La Mañana* non transmises auparavant.

[47] En 1934 : manquent les collections entre août et novembre. En 1935 : manquent les collections à partir du 12 juillet (un mois après le cessez-le-feu du 12 juin 1935) au 1er septembre, puis à partir d'octobre.

- des articles critiques et notes de l'époque au sujet de l'apparition de *Pirotecnia*, ainsi qu'au sujet de la présence d'Hilda Mundy dans d'activités culturelles à La Paz.

Ce dossier fut constitué, à l'évidence, trop hâtivement. Les découpages, maladroits, enlèvent parfois une partie des textes. Il y a également des textes d'Hilda Mundy sans aucune référence bibliographique. La provenance de ce matériel ne nous a pas été confirmée au CIDEM. D'après les documents de notre corpus autour de la réapparition d'Hilda Mundy[48], il peut s'agir d'un dossier que la fille d'Hilda Mundy aurait laissé au CIDEM, peut-être avant la publication de *Cosas de fondo* en 1989. Toutefois, le contenu de ce dossier n'est pas, à quelques exceptions près, le même que celui qui aurait été à la base de *Cosas de fondo*[49]. Malgré de telles limitations, ce matériel relève d'une grande importance pour les études mundyennes dans la mesure où il contient des documents venant d'une presse qui s'est avérée pratiquement disparue lors de nos recherches. Les photocopies de 11 pages de l'hebdomadaire *Dum Dum* sont précieuses étant donné qu'aucune bibliothèque publique ou privée consultée en Bolivie ne possède un seul exemplaire de ce périodique.

Le nouveau corpus de l'œuvre mundyenne

Les recherches menées pour cette thèse ont donné comme résultat la constitution d'un corpus de 118 textes de la production journalistique d'Hilda Mundy :

BC: 62 chroniques (*La Mañana*,Oruro)

D: 2 textes (*Dador*, La Paz)

DD: 11 pages ; 27 textes répertoriés dans le corpus (*Dum Dum*, Oruro)

CC: 3 chroniques (*La Patria*, Oruro)

[48] Commentaires que fait Sonia Montaño dans l'article « Cosas de fondo » d'internet. Disponible sur : www.fempress.cl/base/precursoras/cosasdefondo.htm (consulté le 10.02.2005)

[49] Un mystère entoure toujours des écrits que conservait la fille d'Hilda Mundy. Guido Orías, gendre d'Hilda Mundy parle d'une valise de Silvia Mercedes Ávila contenant des écrits de sa mère, qu'on lui aurait volée avant un départ pour l'étranger. M. Orías affirme que Sonia Montaño, mentionnée plus haut, fondatrice du CIDEM, proche de Silvia Mercedes, en possédait des photocopies. Nos tentatives de la joindre n'ayant jamais réussi, il est impossible de vérifier si le dossier du CIDEM est le seul contenant les textes disparus d'Hilda Mundy.

CL: 1 texte (*Cuadernos literarios, Última hora*, La Paz)

V: 12 chroniques (*El Fuego*, Oruro)

EF: 4 textes divers (*El Fuego*, Oruro)

RB: 5 textes divers (*Revista de Bolivia*, La Paz)

LN: 1 texte (*La Nación*, La Paz)

K: 1 texte (*Khoya*, La Paz)

On trouvera en annexe un tableau exhaustif de tous les écrits d'Hilda Mundy recueillis pendant ces recherches. Cette série de données du nouveau corpus cherche à mettre en évidence :

- une image (partielle) de la dimension (d'abord quantitative) de la production journalistique dispersée d'Hilda Mundy.

- le manque de références d'un certain nombre de textes. Cela vise à repérer des documents dont ce manque bibliographique empêcherait la vérification de certaines hypothèses.

- la reprise littéraire que Hilda Mundy fait des textes journalistiques, et également la reprise journalistique. Cet aspect cherche à éclairer la relation entre journalisme et littérature.

- l'espace temporel de production[50], notamment au travers de la chronique « Brandy cocktail ». Ceci servira à aborder certains aspects de l'expression mundyenne en relation à son contexte historique.

- une vue d'ensemble de l'emploi des divers pseudonymes de l'auteure, ce qui est indiqué dans le tableau lorsque le nom est différent d'Hilda Mundy, ou en cas d'absence de signature. Cette hétéronymie se manifeste fondamentalement à travers les textes de *Dum Dum* et *El Fuego*.

[50] Sauf pour l'essentiel des chroniques « Vitaminas » manquant de toute référence bibliographique.

Constats

Dans le chemin journalistique d'Hilda Mundy ces éléments placent chronologiquement en tête les deux textes de *La Retaguardia :* son premier texte journalistique connu serait donc celui du 23 juillet 1934 (CF 54-55). À l'autre bout de cette trajectoire se trouvent deux textes parus dans la revue *Dador* de La Paz en 1979, lesquels textes ont été publiés comme « inédits » dans *Cosas de fondo* (1989).

Hilda Mundy ne s'est pas tue en 1939. Notre corpus montre, certes, une tendance déclinante qui suit la publication de *Pirotecnia* à la fin 1936. Cela coïncide aussi avec le déménagement de l'écrivaine d'Oruro à La Paz : 108 textes retrouvés dans la presse d'Oruro contre 10 trouvés dans la presse à La Paz. Des chiffres toujours approximatifs en raison d'une production, du moins partielle, de la chronique « Vitaminas » depuis La Paz, à ce qu'il faut ajouter les cinq textes « inédits » parus dans *Cosas de fondo,* ainsi que la chronique théâtrale de 1955 que publie le même ouvrage. Toutefois, le changement ne serait pas de taille : la production mundyenne de La Paz reste très limitée par rapport à celle d'Oruro.

Rappelons encore que cette recherche et la constitution de ce corpus journalistique a mis en évidence des collections incomplètes de la presse. La quasi disparition des périodiques *El Fuego, La Retaguardia* et *Dum Dum* sont autant de lacunes dans le paysage de notre recherche.

D'autres constats spécifiques sont détaillés ci-après :

La Retaguardia

Seul le premier numéro (du 22 février 1934) de ce périodique a été trouvé dans les Archives Nationales de Sucre, et Hilda Mundy n'y figure pas encore. Les deux textes de l'auteure correspondants à *La Retaguardia* ont été republiés dans *Cosas de fondo* :

- « Los indiscretos » du 23 juillet 1934 (CF 54-55)

- « El adiós a los soldados » du 20 août 1934 (CF 51-53).

« Brandy cocktail »

62 chroniques paraissant dans *La Mañana* d'Oruro ont été ressemblées dans notre corpus. Elles constituent l'ensemble textuel le plus riche de la production mundyenne connue à présent. Ces écrits ont été reprographiés des journaux originaux provenant de l'HBM Oruro et des ANBN Sucre. Le premier « Brandy cocktail » date du 14 octobre 1934 (première publication) et le dernier du 25 novembre 1935 (dernière chronique recueillie, mais nous verrons qu'il est très peu probable que cette publication soit allée bien au-delà de cette date). Toutes les chroniques sont signées Hilda Mundy.

Dum Dum

Les 11 pages de notre corpus correspondant à cet hebdomadaire proviennent du dossier « Hilda Mundy » du CDMAZ-CIDEM La Paz. Il s'agit de 2 numéros[51], l'un d'entre eux semble être complet avec 8 pages. Sachant qu'il s'agit de photocopies réunies dans un dossier, il est possible qu'un éventuel désordre dans ce recueil, provoque des erreurs (sans conséquences) dans quelques références du tableau en annexe. On ne peut pas reconnaître la présence d'autres journalistes collaborant dans *Dum Dum :* les signatures sont rares et à l'évidence pseudonymiques. Néanmoins, à la lecture des textes dans les chapitres suivants et en annexe, nous verrons –pour des raisons de langage et de style que nous développerons plus loin– la présence quasi absolue d'Hilda Mundy[52]. Quelques textes sans intérêt pour cette étude ont été exclus (quelques blagues, transcrites à l'évidence, et des notes humoristiques où une autre provenance est indiquée, p. ex. : de la publication *El Huevito* de Santa Cruz). Notre recueil concernant *Dum Dum* compte ainsi 27 textes.

De nouveaux pseudonymes apparaissent dans *Dum Dum* pouvant appartenir à Hilda Mundy (ceci sera abordé dans le chapitre sur l'hétéronymie). Les signatures figurant

[51] Sous réserve d'une marge d'erreur : nous avons des doutes sur les dates de cinq textes. Cf. Tableau de textes en annexes.
[52] Sauf pour « Alcoholismo e ignorancia », dont on ne reconnaît pas le style d'Hilda Mundy. Cf. Annexes.

dans ces 11 pages sont : Hilda Mundy, Maria Daguileff, Anna Massina, Tito Livio, Eryx, Kamon, Lutino et Dumila.

C'est grâce à des articles trouvés dans *La Patria* et *La Mañana* à propos de la parution de *Dum Dum,* que nous avons connu sa date de naissance : ce fut le dimanche 22 septembre 1935. C'est donc une publication d'après-guerre et non de la guerre (comme cela a été indiqué par la critique[53]). Cette information est très importante, d'abord pour comprendre la position politique d'Hilda Mundy durant la guerre et dans l'après-guerre ; ensuite, pour un éclaircissement de la relation entre cette écriture et certains événements historiques ; puis enfin, parce que cela apportera des éléments concernant l'hétéronymie mundyenne. Quant à la durée de *Dum Dum,* nous n'avons pas de réponses concrètes, mais l'intimidation gouvernementale à l'encontre d'Hilda Mundy s'est manifestée concrètement le 24 octobre 1935 (Cf. BC 24.10.35), ce qui permet de penser que le périodique a été censuré en novembre ou décembre de cette même année.

« Corto circuito ».

Les trois chroniques « Corto circuito », paraissant dans *La Patria,* du 24, 28 et 30 novembre 1935, proviennent d'archives privées. La proximité de ces dates montre, d'un côté, une production mundyenne accrue durant l'après-guerre, et d'un autre côte, elle confirme une présence journalistique de l'auteure dans *La Patria,* effacée par les manques constatés notamment en 2007. Toutes les chroniques sont signées Hilda Mundy.

El Fuego

Ce journal est absent de nos jours dans les bibliothèques consultées. Un seul numéro original, appartenant à la bibliothèque privée de F. Cazorla à Oruro a été photographié : il date du 10 mars 1936 et contient 4 textes dont une chronique

[53] Hilda Mundy, *Cosas de fondo,* 1989, p. 63.

« Vitaminas ». Le conte « Ex-combatiente » du 24 mars 1936 (EF n° 4) est une photocopie transmise par F. Cazorla Oruro. Ce texte est le dernier de ce corpus publié à Oruro.

"Vitaminas"

Cette chronique paraissait à Oruro dans *El Fuego.* On a rassemblé 12 exemples, dont 10 signées Madame Adrienne, 1 signée Jeanette et 1 signée Hilda Mundy. Seule une chronique (V n° 1) est datée ; elle a été photographiée d'*El fuego* du 10 mars 1936. Les 11 chroniques restantes, provenant du CDMAZ-CIDEM La Paz, sont des photocopies de coupures de presse dépourvues de toute référence bibliographique. Ainsi, la durée de cette chronique reste ainsi incertaine, mais le départ d'Hilda Mundy pour La Paz ayant eu lieu en 1936, nous pouvons penser qu'une partie de ces écrits a été rédigée depuis cette ville. Par ailleurs, une des « Vitaminas » (V n° 7) permet de croire que la chronique continuait de circuler à la fin des années 40. Nous reviendrons sur le sujet dans le chapitre biographique d'Hilda Mundy.

Revista de Bolivia

Cette revue de La Paz, de grande importance par la qualité de ses signatures, présente cinq publications d'Hilda Mundy notamment en 1937, suite à la publication de *Pirotecnia.* Ces écrits sont : « Futurismo », du 1er juillet 1937 ; « Las fuerzas del espíritu » et « « Absurdo maquinístico » du 1er août 1937 ; « La Subasta (Cuento humorístico) » du 1er décembre 1937 ; et le 1er janvier 1938, une petite (mais piquante) interview d'Hilda Mundy au milieu des femmes intellectuelles et sportives. Ces textes, dont les quatre premiers sont les plus longs de la production mundyenne, permettront de mettre en perspective l'œuvre de l'écrivaine suite à son départ d'Oruro ; ils constituent, par ailleurs, des textes riches en éléments d'analyse de la poétique mundyenne ainsi que de sa portée littéraire dans le contexte de l'après-guerre.

Cuadernos Literarios

Le texte retrouvé “Carta a Stringa” (CL 22.01.49) relève d’une (certaine) reconnaissance littéraire des milieux littéraires de La Paz d’envergure, tels que le groupe « Gesta Bárbara ». “Carta a Stringa” témoigne également de la présence d’une écriture qui ne s’est pas arrêtée en 1939.

La Nación

Le texte correpondant à ce journal, du 10 juin 1962, présente l’intérêt de prouver la continuité du nom « Hilda Mundy », comme le nom principal de l’écrivaine au sein de la vie culturelle de La Paz.

Khoya et Dador

Ces revues des années 70 de La Paz, viendront compléter une vue de la production mundyenne qui s’étend pratiquement jusqu’aux dernières années de l’auteure. Les trois textes correspondant à ces revues apportent également des éléments relatifs à la pratique de la reprise littéraire d’Hilda Mundy.

Ainsi, l’étude que l’on mènera sur la production textuelle de l’auteure s’enrichit à présent de 118 textes. Chiffre relatif vu les limitations signalées plus haut, mais qui peut-être n’est pas sans importance dans le cadre d’une œuvre brève et surtout oubliée, dispersée et inconnue de nos jours.

Notre démarche et notre problématique

Aborder l’écriture d’Hilda Mundy c’est aborder la question de la modernité : celle-ci ressort à peine quelques pages de *Pirotecnia* survolées, à travers les thèmes du machinisme, du football, de la représentation moquée de la femme-objet, puis, à travers

divers sujets de la grande ville moderne présents dans la deuxième partie nommée « Urbe ». C'est pourquoi nous ouvrons la thèse avec la partie « L'expérience du temps et de l'espace. Vie et lieu d'Hilda Mundy ». Elle cherche à répondre à des questions sur la relation entre la modernité et la Bolivie de la circonstance mundyenne. Plusieurs interrogations émanent naturellement de l'aspect de la modernité en Bolivie en raison d'une image limitée à sa dimension indienne, elle-même enfermée dans des visions exogènes. Pour ce qui est de la figure de l'écrivaine, l'approche de son contexte cherche à savoir d'où elle vient. Quelle était la Bolivie de son enfance, quel était le contexte qui a rendu possible l'accès d'une voix aussi mordante dans la presse de l'époque, quelle était enfin la Bolivie qui la censurée, puis oubliée ?

Premièrement, nous entamerons un parcours biographique, non une géographie intime de l'écrivaine, car l'oubli dont elle a fait l'objet nous a privé également d'études biographiques, mais plutôt l'entrelacement de différents éléments énoncés dans ses propres chroniques et textes divers. Ils seront mis en correspondance, d'abord, avec la circonstance historique de guerre et d'après-guerre qu'a vécu Hilda Mundy ; ensuite, avec les témoignages des proches de l'écrivaine, recueillis à La Paz et à Oruro ; puis, avec la critique qui s'est manifestée notamment dans les premières années de son arrivée à La Paz. Que pouvons-nous lire sur la vie d'Hilda Mundy dans ses textes ? Quelle est le rapport entre vie et littérature chez l'auteure de *Pirotecnia* ? Ce sont des questions que pose, parmi d'autres, le chapitre « Jubilation et anéantissement ».

Ensuite, partant de l'image d'un pays « aux vases communicants appauvris », selon l'expression de Blanca Wiethüchter, un pays où le *modernismo* est toujours aux sommets de la poésie dans les années 30 voire après –sans oublier que certaines voix *modernistas* sont considérées modernes–, le deuxième chapitre de cette première partie ira à la recherche des lieux de la modernité en Bolivie. Pour cela nous chercherons dans le passé de la circonstance mundyenne, les indices d'un processus de modernisation de la vie et de la société boliviennes. Quand le processus de modernisation en Bolivie démarre-t-il ?

Quel est le rôle que joue Oruro au sein d'un tel processus ? Un voyage à Oruro, puis à La Paz, notamment des premières décennies du XX^{e} siècle, suivra les thèmes du libéralisme et de ses signes de progrès en Bolivie. Avant d'entreprendre ces voyages, on essaiera de trouver dans le contexte bolivien les contours d'une cartographie de la modernité. La presse, en tant qu'expression de la vie moderne, aura une place de choix dans ce chapitre intitulé : « Haut lieu de la modernité ».

Après cela, pour entreprendre l'analyse du texte mundyen, se pose la grande question de sa caractérisation. Dans cette démarche, notre nouveau bagage journalistique en correspondance avec *Pirotecnia,* révélera une écriture centrée sur les mœurs de son époque, ce qui nous rapproche de la tradition des écrivains moralistes, c'est-à-dire des écrivains critiques de la morale dominante. En parfaite adéquation d'un tel geste avec la notion de modernité, cette partie entend étudier cette écriture satirique des mœurs de son époque dans le cadre de ses matières principales : la guerre du Chaco et la ville moderne. Elles constitueront les deux chapitres : « La guerre : arrière-garde et triste ironie » et « Hilda Mundy en ville : écriture des mœurs ».

Finalement, la troisième partie de cette thèse porte sur l'art poétique de l'auteure. Ce sera à travers la figure plurielle du moi de l'écriture que nous proposerons une lecture de la poétique de l'œuvre d'Hilda Mundy. Le deuxième chapitre parlera d'une vision mundyenne orientée vers la matérialité textuelle et ses diverses métaphores. Cette représentation de la matérialité traversera les thèmes qui lui sont chers : le jeu, le goût, le feu. Le corps, aussi bien comme objet que comme sujet de l'écriture, apparaîtra ainsi dans une mise en scène qui rappelle les liens profonds de l'auteure avec les arts scéniques.

Notre recherche sur l'hétéronymie mundyenne viendra ouvrir la question paratextuelle comme une trame réunissant des signes qui se rapportent à d'autres signes. Ainsi, nous explorerons les formes de la littérature chez Hilda Mundy à travers l'esthétique et le langage du théâtre qui habitent cette écriture. L'image du dédoublement apparaîtra sans cesse dans ce projet poétique qui semble tisser ses liens dans le contraste et

l’interaction de ses signes. Dans cette trame, la plume acide d’Hilda Mundy laissera entendre son rire moqueur et satirique, un rire d’attaque, un éclat de rire.

Ce travail entend répondre à la question sur la portée littéraire d’Hilda Mundy, non seulement dans le cadre des expressions hispano-américaines d’avant-garde, mais dans des constellations plus larges. Une question qui cherche à voir en quoi cette écriture, façonnée à travers un sujet mouvant, masqué, pluriel, constitue un projet poétique propre de la modernité et de l’art subversif par excellence qu’est l’avant-garde.

Première partie

L'expérience du temps et de l'espace : Vie et lieu d'Hilda Mundy

L'écriture mundyenne est une écriture du présent et du fugitif ; elle retrace, dans des textes brefs, la vie de la société de son temps, et rejoigne en cela le geste du peintre de la vie moderne que Baudelaire a créé autour de sa notion de modernité. Cette écriture du présent, qui est le présent du sujet de l'écriture, est porteuse d'une conscience politique et d'un sens critique très aigus à l'égard de sa circonstance, d'autant plus que celle-ci est marquée par le séisme que fut la guerre du Chaco.

L'écriture d'Hilda Mundy dit « yo » ; et ce que la voix de ce « yo » dit de son époque émane de la rencontre entre sa subjectivité et l'expérience du monde : l'expérience du lieu et du temps, l'expérience de soi et des autres, selon l'expression de Marshall Berman, dans le sens d'une « expérience vitale » qui serait celle de la modernité[54]. Le texte mundyen, aussi bien dans ses chroniques journalistiques que dans d'autres textes, s'impregne de cette expérience et la donne à voir dans des écrits qui parlent du vécu. « Si le moderne a pu signifier le nouveau au point d'y être identifié, c'est qu'il désigne pour que ce temps demeure le temps du sujet[55] », dit Henri Meschonnic, et c'est dans les traces du temps d'Hilda Mundy que nous essaierons, dans le premier chapitre, de retracer la vie de l'auteure de *Pirotecnia ;* puis, dans le deuxième chapitre, de retracer son lieu.

En nous demandant d'où vient cette écrivaine, on explorera une époque et un lieu à la recherche des signes d'une modernité qui sont présents dans le texte mundyen. Dans le sens où Henri Meschonnic, entend le sujet de l'écriture, c'est-à-dire, comme un

[54] Cf. Marshall Berman, *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire*, 2010, p. 1.
[55] Henri Meschonnic, *Modernité Modernité,* Paris, Gallimard, 1994, p. 34.

individu qui n'est pas coupé du social ni du politique, un sujet où « il y a inséparablement du temps et de l'histoire[56] ». C'est dans le temps et dans l'histoire de l'écrivaine d'Oruro que nous chercherons quelques réponses sur les questions autour de la modernité mundyenne.

[56] *Ibid.*, p. 15.

CHAPITRE 1

JUBILATION ET ANÉANTISSEMENT :

VIE D'HILDA MUNDY

> *Pues ha de saberse que la materia de la vida y del mundo, y del hombre por ende, en realidad está hecha de júbilo, y nadie debería ignorar una cosa hasta tal punto significativa, por lo mismo que el júbilo no se manifiesta sino por la aniquilación y sólo habla el lenguaje de la aniquilación.*
>
> *(Jaime Sáenz, 1986)*

Dans le cadre d'une information biographique très limitée au sujet d'Hilda Mundy ce chapitre est constitué à la fois de témoignages, notamment de la part de sa famille, et également de textes divers de la presse d'Oruro et de La Paz surtout dans les années 30. Ils proviennent tant de la plume de l'auteure que de quelques écrits parus à son sujet[57].

L'expérience du temps et de l'espace qui transparaît à travers l'écriture d'Hilda Mundy, ouvre des aspects de l'histoire de la Bolivie que nous essaierons d'aborder dans le cadre d'une mise en perspective de la vie de l'auteure. Ainsi, dans le cadre de la modernisation de la société bolivienne, faire une halte dans les années 20 apportera des éléments non seulement sur un tournant de l'histoire des femmes en Bolivie, mais aussi sur une génération politique et culturelle très impliqué dans la recherche d'un « être national »

[57] Témoignages recueillis à La Paz d'après : un entretien avec Guido Orías, gendre d'Hilda Mundy (08.2004) ; un deuxième entretien avec Guido Orías et Jac Ávila, petit-fils d'Antonio Ávila Jiménez (08.2007) ; de divers entretiens avec Carmen Bedregal Villanueva, nièce d'Hilda Mundy (08.2004, 08.2006 et 08.2007), et un texte que cette dernière a rédigé et m'a confié en août 2007 ; un entretien avec Susana et Corina Barrero (08.2006), petites-filles d'Emilio Villanueva ; des entretiens avec l'historien et bibliographe José Roberto Arze (08.2006 et 07.2007) et les écrivains Julio de la Vega (07.2006) et Armando Soriano (08.2006).

dans toutes les sphères de la pensée ainsi que dans l'action politique ; le père d'Hilda Mundy, lié directement au pouvoir, y aura une place prépondérante. En ce qui concerne la guerre du Chaco, elle est au cœur de l'écriture mundyenne, car la production journalistique de l'écrivaine débute en plein conflit armé ; et l'immédiat après-guerre, marqué par l'arrivée du militarisme et de la censure qui a frappé la voix d'Hilda Mundy, reste indissociable de son destin d'écrivaine censurée puis oubliée. En fin, et suite à la publication de *Pirotecnia*, et à sa nouvelle vie à La Paz, il sera question de retracer le monde culturel riche de cette ville, mais au sein duquel Hilda Mundy n'a pas pu véritablement déployer une création équivalente à celle d'Oruro. Nous verrons, toutefois, dans les années de La Paz surtout celles du début, les indices –certes de plus en plus discrets– d'une voie qui semble ne pas abandonner une certaine idée de la création textuelle.

I. Laura Villanueva Rocabado

Laura Villanueva Rocabado naquit le 29 août 1912 à Oruro. Villanueva du côté d'Emilio Villanueva Peñaranda et Rocabado du côté de Dominga Rocabado Flores.

De sa mère, née à Cochabamba, l'on sait peu de choses : une photo qui date peut-être de l'époque où elle aurait connu Emilio Villanueva à Oruro, nous montre une jeune et charmante femme au regard confiant[58]. Courageuse, sans doute, Dominga Rocabado Flores n'eut pas peur du qu'en-dira-t-on de la société d'Oruro de ce début du siècle. Elle eut cinq enfants sans union légitime. Le concubinage ainsi que les enfants illégitimes étaient moins la cause d'un ostracisme chez les femmes de secteurs moins favorisés qu'auprès de celles de la dite bonne société. Dominga Rocabado, n'était certainement pas du côté des privilégiées. Dans un album de famille de Carmen et Francisco Bedregal (nièce et neveux d'Hilda Mundy), nous apercevons Gregoria Flores[59], mère de Dominga Rocabado portant des *polleras,* jupes propres à la classe populaire dite *chola,* parlant –grosso-modo– des femmes métisses de la zone des Andes et des vallées boliviennes. Courageuse, dans tous les cas, en tant que mère célibataire de cinq enfants qu'elle éleva apparemment sans grande aide. Hilda Mundy, écrivaine des mœurs et satiriste, appartenant au monde des lettrés par sa formation, sera surtout implacable envers une oligarchie hypocrite et bigote.

Les années 10, 20 et la figure du père

Emilio Villanueva Peñaranda (La Paz, 1884-1970), jeune architecte de la bonne société pacénienne, vivait à cheval entre Oruro et La Paz entre 1908 et 1914[60]. Lorsqu'il connut Dominga Rocabado, elle avait deux fils –l'aîné étant décédé en 1907. De leur

[58] Cf. Annexes.
[59] Cf. Annexes.
[60] Cf. Juan Francisco Bedregal V., *El Taypi: 50 años después...,* La Paz, C y C, 2000, p. 3.

relation naquirent deux filles : Laura et Julieta. Emilio Villanueva avait 28 ans lors de la naissance de Laura en 1912. Julieta naquit en 1915. Emilio Villanueva qui à l'époque s'était installé à La Paz, se maria avec Hortensia Núñez del Prado et eut deux enfants : Fernando et Nelly. Dominga Rocabado éleva donc seule ses enfants. D'après quelques témoignages[61], Emilio Villanueva fut son grand amour et elle ne se remit jamais de cet abandon ; une situation qui toucha davantage sa fille cadette, Julieta.

Arrivé en Bolivie en 1907 avec un prestigieux diplôme d'architecte-ingénieur de l'Université de Santiago du Chili, Emilio Villanueva fut affecté à la Direction de Travaux publiques du Département d'Oruro et de la Mairie de La Paz[62]. Appartenant aux élites boliviennes, Emilio Villanueva, fit ses études supérieures dans la capitale chilienne tout comme Julio Mariaca Pando ; les deux, à côté d'Adán Sánchez, formé en France, seront les figures principales de l'architecture et de l'urbanisme en Bolivie[63]. Tant Emilio Villanueva qu'Adán Sánchez travaillèrent initialement à Oruro, et pour cause : le début du siècle eut en Bolivie deux pôles de développement : La Paz, d'abord, devenue la nouvelle capitale politique et administrative suite à une guerre civile dénommée « Guerre fédérale » (1898-1899) dont nous parlerons dans le chapitre suivant ; et –au Sud de La Paz– Oruro, centre ferroviaire international et siège des centres miniers dont le mouvement économique était la base de l'économie de la nation. Autour de cette activité, Oruro connut un progrès certain et un développement urbanistique remarquable. Mais, en ce temps de reconfiguration géopolitique en Bolivie, le destin d'Emilio Villanueva se trouvait plus haut : il devint non seulement l'architecte phare de La Paz, nouvelle capitale politique, mais par la suite, et d'après des historiens contemporains, l'architecte le plus important de la première moitié du XX^{e} siècle en Bolivie. La relation entre l'écrivaine d'Oruro et son père porte les traces d'une complicité intellectuelle qui se révèle autour de la modernité de leur vision créatrice.

[61] D'après le témoignage de Carmen Bedregal Villanueva (2007), fille de Julieta Villanueva et nièce d'Hilda Mundy.
[62] Carlos D. Mesa G., *Emilio Villanueva; hacia una arquitectura nacional*, La Paz, Talleres Don Bosco, 1984, p. 18.
[63] Juan Francisco Bedregal V., *El Taypi, op. cit.*, p. 3.

L'enfance et l'adolescence de Laura Villanueva, sans grandes références biographiques, contiennent l'intérêt de la portée culturelle de son temps et de son lieu. L'histoire de femmes en Bolivie ayant connu des faits d'envergure dans les années 20, cette ambiance eut certainement une influence dans la posture de femme rebelle que fut celle de l'auteure de *Pirotecnia.* Pour la femme urbaine, son organisation dans des espaces différenciés par la classe sociale, marqua une véritable rupture[64] : les femmes des classes populaires –*cholas* pour l'essentiel– ayant une histoire dans le monde du travail bien plus longue que les lettrées, s'organisèrent en syndicats ouvriers dès 1926[65] ; Hilda Mundy écrit en ce sens un texte d'éloge à la femme ouvrière dans le cadre de la guerre (BC 18.06.35). Les femmes lettrées s'organisèrent autour d'associations caritatives et de cercles culturels ; les premières portes du travail qui s'ouvrirent pour ces dernières furent l'enseignement et le journalisme. Les cercles culturels furent le berceau des premières publications féminines sans tutelle masculine. Ainsi, entre 1921 et 1923, circulait à Oruro une revue dirigée entièrement par des femmes. Laura Villanueva avait 9 ans lors de l'apparition de *Feminiflor*, pionnière du journalisme féminin indépendant en Bolivie. La femme qui écrit et qui publie ne constituait plus une exception dans ces années 20. L'image de la femme en Bolivie et dans le monde, véhiculée par cette revue, par d'autres notamment de La Paz et par un grand nombre de revues venant surtout de l'Argentine et du Chili –hormis celle qui reproduisait naturellement à l'époque le discours dominant patriarcal– était également celle, toute neuve, d'une femme au travail rémunéré, mais aussi d'une femme au volant ou à la cigarette, une femme sportive et aussi en pantalon ![66] Ces années-là virent la première aviatrice bolivienne, parmi les premières aviatrices sud-américaines : Amalia Villa de la Tapia. Femmes médecin, dentiste, avocate, des titres qu'on ne connaissait pas en Bolivie

[64] Cf. Ximena Medinaceli, *Alterando la turina: mujeres en las ciudades de Bolivia, 1920-1930,* La Paz, CIDEM, 1989.
[65] La corporation de travailleuses culinaires et domestiques de La Paz, « Gremial de culinarias y sirvientas », sous la présidence de Mme Lola de Fonseca, est répertoriée comme la première organisation syndicale féminine bolivienne. Cf. Ximena Medinaceli, *Alterando la rutina… op. cit.,* p. 110.
[66] María Luisa Sánchez Bustamante (1897-1988), féministe depuis les années 20, serait d'après son biographe la premier femme à être en pantalon et à conduire une automobile en Bolivie. Cf. H. Huber Abendroth, *Pequeña biografía de María Luisa Sánchez Bustamante de Urioste,* La Paz, Ministerio de desarrollo humano, Secretaría de asuntos étnicos, de género y generacionales, Subsecrecretaría de asuntos de género, 1997, p. 11.

avant cette décennie. En littérature, l'un des événements les plus marquants de l'époque eut une femme comme protagoniste : la poète Adela Zamudio (Cochabamba 1854-1928), l'une des pionnières du féminisme en Bolivie, fut couronnée solennellement par le président Hernando Siles en 1926. Autant dire que Laura Villanueva, grandissait et se formait dans un monde où la toute récente –mais souvent fracassante– apparition des femmes dans la sphère publique a scintillé dans le sens subversif du sujet de l'écriture, de ce « moi » mundyen, moderne et combattant. Dans cette constellation de la nouveauté, Oruro en fut à l'évidence un lieu privilégié.

Laura Villanueva fit ses études secondaires au lycée « Pantaleón Dalence »[67], le premier lycée de filles à Oruro à offrir une formation allant jusqu'au baccalauréat. Fondé le 30 juin 1922, les origines de ce lycée sont en rapport avec les demandes d'un groupe de lycéennes parmi lesquelles nous trouvons le nom d'une des pionnières du journalisme de femmes en Bolivie. La vie d'école est présente dans les souvenirs d'*Impresiones de la guerra del Chaco*, ainsi que dans quelques chroniques « Brandy cocktail », où elle parle surtout du Lycée « Bolívar ». (où fonctionnait à ses débuts le lycée « Pantaleón Dalence ») : « [...] conservo fresco el recuerdo de cuando fuimos a alegrar con nuestra proximidad femenina el gastado Colegio Nacional Bolívar » (BC 21.09.35). Ce dernier, très important au niveau national dans le cadre de la modernisation de l'éducation en Bolivie, est présent dans les textes de l'auteure surtout en ce qui concerne le rôle de la jeunesse dans le cadre de l'après-guerre. L'un de ses professeurs de lycée, Manuel Frontaura Argandoña (écrivain et historien), écrira la postface de *Pirotecnia* en 1936.

En 1925, les deux sœurs, Laura et Julieta assistèrent à la célébration du Centenaire de la République à La Paz[68], à une époque où leur père côtoyait déjà largement les cercles du pouvoir sous la présidence du républicain Bautista Saavedra (1921-1925). Cette période est marquée culturellement par la dénommée « Generación del Centenario », appelée à œuvrer dans les sentiers du nationalisme de l'époque. L'origine de cette

[67] D'après M. Guido Orías, gendre d'Hilda Mundy (2004).
[68] D'après le témoignage de Carmen Bedregal (2007).

génération se trouve au sein de l'« Ateneo de la Juventud » de La Paz conjointement avec les cercles d'autres villes importantes[69]. L'« Ateneo femenino », voué à être la section féminine de l'« Ateneo de la Juventud », fut créé en 1923 à La Paz, comme un cercle autonome de celui-ci, sous la présidence de María Luisa Sánchez Bustamante[70]. Ce fut la première organisation féminine bolivienne à prendre une position publique dès 1926 en faveur de la "Ley del divorcio absoluto"[71], sans faiblir face à l'attaque des secteurs réactionnaires féminins et masculins. Lutte qu'en Bolivie vit finalement la promulgation de cette loi le 15 avril 1932.

La célébration de l'Independence de la République vit la publication du « Libro del Centenario », tenu comme un monument de l'époque. L'un de ses auteurs fut Emilio Villanueva, figurant comme « ingénieur, publiciste, auteur de plusieurs essais sur l'art[72] ». C'était l'époque du « Círculo de Bellas Artes » de La Paz, où le père de Laura Villanueva se distinguait comme critique d'art, à côté des meilleurs écrivains de ce temps : Ricardo Jaimes Freyre, Juan Francisco Bedregal, Alcides Arguedas, entre autres. De même, l'année 1925 vit le jour de l'un des chefs d'œuvre de l'architecture de La Paz –et l'un des travaux les plus importants d'Emilio Villanueva, d'après les ouvrages consultés– : l'Hôtel de ville. Il a en ce moment, par ailleurs, derrière lui des constructions majeures de La Paz comme le Collège militaire (1914) et l'Hôpital général (1916) mais aussi le cinéma-théâtre « Princesa » (1917), planifié avec l'architecte chilien C. H. Sotomayor.

Le frère d'Emilio Villanueva, José Gabino Villanueva, ministre de l'Instruction et vainqueur des suffrages présidentiels de 1925, n'arriva jamais au pouvoir à cause de l'annulation des élections par celui qui l'avait nommé candidat, le président Bautista Saavedra. Le sénat élut un président intérimaire qui exila les deux frères Villanueva. Ce fut

[69] Cf. M. Baptista Gumucio. "Bolivia en los años veinte", in *Feminiflor: un hito en el periodismo femenino en Bolivia*, La Paz, CIMCA, Círculo de mujeres periodistas, CIDEM, 1987, p. 19.
[70] H. Huber Abendroth, *Pequeña biografía de María Luisa Sánchez Bustamante ..., op. cit.,* p. 22-25.
[71] « Ruptura oficial del amor », F. Durán Jordán et A. M. Seoane Flores, *El complejo mundo de la mujer durante la Guerra del Chaco*, La Paz, Ministerio de desarrollo humano, Secretaría de asuntos étnicos, de género y generacionales, Subsecrecretaría de asuntos de género, 1997, p. 47.
[72] Cf. *Bolivia en el primer Centenario de su independencia* / sous la direction de J. Ricardo Alarcón, New York, The University Society, 1925.

pour Emilio Villanueva le voyage de la consolidation de sa formation en tant qu'urbaniste, cette fois-ci à l'École des Hautes Études Urbaines de Paris. En 1927, quand le nouveau président de la Bolivie, Hernando Siles, venait de fonder le parti de l'« Unión nacionalista », Emilio Villanueva revint à La Paz. Il y poursuivit les œuvres commencées en 1914 dans le cadre de la modernisation de la ville en tant que nouvelle capitale. Cette fois-ci, il porte les titres de Recteur de l' « Universidad Mayor de San Andrés » de La Paz en 1929 et de Ministre de l'Instruction en 1930. L'œuvre de l'architecte Villanueva connaît alors une évolution déterminante : la création du style architectural dénommé « neotiahuanakota » qui tout en cherchant dans les origines précolombiennes de la nation, considérées majeures –c'est-à-dire dans les vestiges de la civilisation pré-incaïque, Tiahuanaku– se voulait un style nouveau dans l'élan nationaliste de l'époque. Les deux chefs d'œuvre du père d'Hilda Mundy, s'inscrivent dans ce style architectural qui est porteur d'une vision de la modernité de laquelle il fut théoricien et créateur. Parallèlement à ce travail, l'architecte Villanueva met en œuvre son projet pionnier dans l'urbanisme de la ville de La Paz.

II. Les années de l'écriture et de la guerre

Laura Villanueva habitait 610 rue Belzu, dans la maison maternelle nommée « El guindal », aux côtés de sa mère, sa tante, sa sœur et ses deux frères. La sœur de Laura Villanueva fut témoin d'une sorte de rupture de cette dernière avec sa famille d'Oruro en fuyant les devoirs domestiques[73]. D'une telle affirmation nous supposons que son entourage familial du côté maternel n'a pas encouragé véritablement l'activité littéraire de l'auteure. Laura Villanueva, refusant de rentrer dans le rang de l'écrasante majorité des femmes malgré les débuts exceptionnels de l'époque, aurait créé cette distance pour se consacrer à ses lectures, à ses écrits, à l'idée de publier.

Travail et indépendance

Sur la formation d'Hilda Mundy après l'enseignement secondaire, nous savons très peu. Elle parle dans un écrit d'études en sciences humaines (CF 33) et aussi d'anglais (CF 30). Par contre, si nous considérons la très brève critique disponible sur Hilda Mundy avant sa réapparition posthume de 1989, ressortent en général des mots admiratifs (parfois condescendants en vue de sa jeunesse) vis-à vis de sa grande culture : « En nuestro ambiente cualquier estudioso que escriba es desalentado y odiado[74] » –dit un journaliste à propos de jeunes talents comme Hilda Mundy– « Hilda Mundy, colaboradora de un diario local, joven periodista de innegables condiciones. Posee un estilo depurado, moderno, nervioso; parece no estar exenta de cierta cultura, y sus ideas son ajenas a la influencia de la gazmoñería social del prejuicio común[75]; puis, bien plus récemment, dans un

[73] D'après le témoignage de Carmen Bedregal (08.2007).
[74] Anonyme, extrait de l'article "Anotaciones de un vago", *La Mañana,* année IV, nº 938, Oruro, 1er septembre 1935, p. 2.
[75] Anonyme, extrait de l'article « Periodismo », *La Patria,* Oruro, année XVII, nº 4541, 24 septembre 1935, p. 4.

dictionnaire sur la femme bolivienne: « Su afán por la lectura la colocan entre los elementos más cultos de Bolivia[76] ».

Quant au monde du travail –l'écrivaine le dit de sa plume–, elle l'investit rapidement :

> [...] Desempeñé desde busca-noticias hasta columna diaria de humorismo, enfocando diversos tópicos. Ganábamos con la medida del "cordelito". [...].
>
> Yo ya del Liceo había pasado a trabajar a la Renta de Impuestos Internos[77]

Dactylographes, secrétaires, employées de commerce sont une autre nouveauté des années 20. On voit les premières jeunes filles de la société d'Oruro exercer dans les bureaux dès 1918[78]. Laura Villanueva a commencé très tôt à travailler, aussi bien comme fonctionnaire que comme journaliste. Dans un écrit de *Impresiones de la guerra del Chaco,* Hilda Mundy nous donne plusieurs informations autobiographiques sous forme d'une reprise de son journal intime à un moment où la guerre arrivait à son sixième mois :

> SACRIFICIO...
>
> Mi diario del 14 de Diciembre de 1932 está ensamblado con frases de angustia.
>
> Había llegado la hora de partida para mis hermanos al campo de instrucción.
>
> Tranquilidad. Paz. Equilibrio económico al fondo. De la noche a la mañana acosóme el problema de la familia.
>
> Dejando mi estudio de Humanidades me lancé al opio enervante de la roca orureña.
>
> Pensé en escribir. Me decía "Fulano piantó a la vida con sus articulillos"
>
> Pero... yo no sabía escribir cosas de fondo.
>
> Bipersonalidad. Agitación.
>
> En el día un 50% de mi personalidad era la dactilógrafa oscura y mecánica de una Oficina pública. [...]. (CF 33)

[76] Elssa Paredes de Salazar, "Mundi (sic) Hilda", *Diccionario biográfico de la mujer boliviana, La Paz,* Isla, 1965, p. 175.
[77] "Hilda Mundy", interview accordée par l'auteure, in *Dador,* La Paz, n° 0,1, enero, febrero, marzo, 1979, p. 34 et 36(?). Cf. Annexes.
[78] Cf. "Con el periodismo en las venas: testimonio de la jefe de redacción Betshabé Salmón de Beltrán", *Feminiflor... op. cit.,* p. 88.

Elle avait certainement moins de vingt ans lors qu'elle se trouve dans son bureau de travail ; et ce, afin d'« équilibrer » sa situation économique. Aussi bien les témoignages recueillis au sujet d'Hilda Mundy, que les idées sociales qu'elle-même traduit dans ses écrits, parlent d'une condition modeste qui n'a pas connu de grands changements sa vie durant.

En ce qui concerne le journal intime qui apparaît dans « Sacrificio », il est intéressant en tant que matériau d'une écriture qui revient toujours sur ses outils de fabrication : la reprise de textes, de fragments, est en lien avec la notion poétique de l'auteure. Hilda Mundy parle aussi de ce journal dans ses chroniques : « En los diminutos folios de una libreta he recopilado mi libro de Memorias » (BC 05.12.34). Un carnet dans lequel elle puisait des images pour ses *Impresiones…*, l'opuscule inédit de son vivant qui traite de manière singulière le sujet de la guerre.

« El adiós a los soldados »

Le conflit frontalier entre la Bolivie et le Paraguay s'est manifesté ouvertement dès les années 20 et a frappé surtout la génération de Laura Villanueva. Le 19 juillet 1932, depuis le balcon du Palais présidentiel de La Paz, devant la foule qui inondait la « Plaza Murillo », le président Daniel Salamanca –fondateur du républicanisme « genuino » en 1921– exhorta tous à jurer « d'aller jusqu'au sacrifice en défense de la patrie ». La guerre avait commencé. Afin de défendre la position bolivienne contre l'image internationale de pays agresseur que la Bolivie eut au début du conflit, Emilio Villanueva publia à Paris en 1934 son livre, écrit en français, *La question du Chaco boréal*.

Les départs des premiers contingents armés eurent lieu lorsque Laura Villanueva et sa sœur se trouvaient à Cochabamba pour un court séjour. La mobilisation de ses deux demi-frères enrichit peut-être les images et les idées sur le champ de bataille mais l'écriture mundyenne de la guerre est une écriture depuis la zone arrière et sur la zone

arrière, fondamentalement. Les collections incomplètes de la presse d'Oruro, notamment dans les années de la guerre, empêchent de cerner avec précision la durée de l'activité journalistique de l'auteure. Rappelons que la chronique (datée) la plus ancienne répertoriée est du 23 juillet 1934, et que cela montre des débuts dans le journalisme qui sont en lien avec la collaboration de Laura Villanueva avec le porte parole du « Centro Patriótico de Retaguardia », constitué à Oruro en pleine guerre du Chaco, le 15 décembre 1933, et engagé dans l'organisation de l'arrière-garde[79]. Mais le texte « Sacrificio » donne à voir l'image d'une auteure qui en 1932, à ses 20 ans, travaillait déjà dans la production des textes avant-gardistes :

> [...]. En la noche el restante 50% de mi personalidad plena y revolucionaria renacía a la vida escribiendo en la tristeza del hogar silencioso las vanguardias más risueñas y jocosas: "Las bocinas", "El peso de las Palabras", "Cubilete de dados". (CF 33)

Ces textes, « joyeux » et « révolutionnaires », allaient paraître dans la presse et ultérieurement dans *Pirotecnia.* Dans la première chronique « Brandy cocktail » parue le 14 octobre 1934, Hilda Mundy en parle comme d'un « capricho futurista ». Toujours dans la chronique de *La Mañana,* elle déclare le 14 mai 1935: « Me encanta la escuela ultra-realista ».

L'auteure et son/ses nom(s)

Les signes de l'avant-garde apparaissent dans les débuts de l'expression journalistique d'Hilda Mundy. Mais les références littéraires et culturelles, en général, sont d'une grande richesse et révèlent, chez la jeune journaliste, un goût pronncé pour la lecture. Tel que cela a été dit, notamment dans la préface de *Pirotecnia* (2004)[80], les filiations avant-gardistes d'Hilda Mundy peuvent s'expliquer à la fois à travers la figure du père et aussi par la grande circulation culturelle de l'Oruro des débuts du siècle. En effet,

[79] Cf. « Nuestro manifiesto », *La Retaguardia,* Oruro, année I, nº 1, 22 février 1934, p. 2.
[80] Virgina Ayllón, « De la nada al venerado silencio », Hilda Mundy, *Pirotecnia,* La Paz, Plural/La mariposa mundial, 2004, p. 9-10.

les témoignages familiaux du côté maternel et paternel sont unanimes à affirmer qu'Emilio Villanueva n'était pas absent de la vie, ni de Laura Villanueva ni d'Hilda Mundy (peut-être encore moins de cette dernière). L'intertextualité que nous découvrirons dans son écriture, n'écartent pas l'hypothèse d'un complice, brillant, voyageur, fournisseur de l'avant-garde de la culture. Puis Oruro, à cette époque-là, est synonyme de cosmopolitisme et de connexion internationale grâce aux chemins de fer. Les revues où les manifestations d'avant-garde « fondirent leur esprit d'action », comme disait Guillermo de Torre[81] ; circulaient d'abord et davantage à Oruro ; des publications qui venaient d'Europe ou des grandes villes sud-américaines qui accueillaient les premières expressions d'avant-garde ; mais aussi les revues boliviennes : *Feminiflor,* circulant dans son enfance, ainsi que d'autres revues féminines de La Paz principalement, présentent un paysage riche en échanges culturels internationaux. Laura Villanueva y aurait trouvé un nom, des noms, des artistes, pour jouer d'abord en faisant des emprunts, des collages, en raccourcissant, pour naître enfin à nouveau nominalement et plus encore dans le papier. D'après nos recherches (nous n'avons jamais trouvé des textes signés Laura Villanueva et tout ce qui a été écrit à l'époque sur elle se réfère à Hilda Mundy), Laura Villanueva Rocabado fut rapidement déplacée dans ces années (autour de 1934 selon plusieurs indices de nos recherches) par une figure d'emblée puissante dans le rire et dans le geste. Hilda Mundy était née.

Le premier « Brandy cocktail, *ars poetica* par excellence (nous allons en trouver d'autres), Hilda Mundy déjà mise en scène par l'intermédiaire d'une « lettre au Directeur », se présente en auteure/personnage, en auteure au pseudonyme en vertu de sa notion esthétique :

> [...] Además le invito cubriéndome respetuosamente, sencillamente... cubriéndome tras mi modesto seudónimo porque considero que la [maja] vestida de Goya fue mil veces más exquisita que aquella otra del inmortal pintor ¿Qué le parece? [...] (BC 14.10.34)

[81] Traduit de: "[...]. Nos dice Guillermo de Torre que, en la imposibilidad de realizar libros, los poetas iltraístas fundieron su espíritu de acción en revistas.", *Literaturas europeas de vanguardia,* p. 52, cité par G. Videla, *El Ultraísmo: estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, 2e éd., Madrid, Gredos, 1971, p. 41.

Difficile de ne pas considérer ce texte comme un véritable début sur scène, du moins pour sa production comme chroniqueuse. Ce n'était pas pourtant la première publication connue de l'auteure : *Cosas de fondo* a publié deux textes datés plus anciens : « Los indiscretos » du 23.07.34 et « El adiós a los soldados » du 20.08.34, parus à *La Retaguardia*. Mais puisque l'édition de *Cosas de fondo* n'inclut pas les signatures spécifiques aux textes, nous ignorons si le nom d'Hilda Mundy (ou l'un des autres noms d'auteure) parurent avant le octobre 1934.

La chronique « Brandy cocktail », notre source textuelle mundyenne la plus importante, trace avec régularité la trajectoire journalistique de l'auteure d'Oruro. Ses contenus confirment qu'à cette époque Hilda Mundy commença à faire partie de l'équipe du quotidien *La Mañana.* Sa vie de femme travailleuse, femme de lettres, journaliste, épousait à perfection un projet esthétique qui baignait dans les mythologies modernes :

> […] En la vida de oficina, vida un poco americana en los cigarrillos y los cafés… (hace poquito que mi jefe me ofreció uno de sabor costarricense) suena a veces el instante de una partida y sobre los fierros enmohecidos de la labor diaria, se abre un paréntesis simpático : rodeados a una mesa vivimos la camaradería íntima y sencilla de colegas de trabajo. […] (BC 01.09.35)

L'adjectif "américain(e)" qu'elle évoque à plusieurs reprises, représente, mieux qu'aucun mot dans l'univers culturel de son temps, la modernité. Ces « apéritifs américains », comme écrit Hilda Mundy, paraissaient deux fois par semaine :

> […] Si veo brillar sus ojos al gusto de este mi Brandy Cocktail podré invitarle dos veces a la semana para que transmita al público en una transubstación de tinta. […] (BC 14.10.34)

Avec une tonalité humoristique, à travers des champs lexicaux chers à l'avant-garde, Hilda Mundy signa ses chroniques durant plus d'un an. Et ce ne fut pas dans l'indifférence, tout au contraire. Nous pouvons lire les réactions élogieuses de quelques uns de ses collègues :

ANOTACIONES DE UN VAGO

Un colaborador habla de Hilda Mundy

La indiferencia ahoga toda iniciativa, mata todo esfuerzo intelectual, toda vocación. En nuestro ambiente cualquier estudioso que escriba es desalentado y odiado. [...].

El pueblo, enternecido por la miseria, por la supina ignorancia en que vive, no sabe aquilatar la acción moral o el esfuerzo artístico de personas que, como Hilda Mundy, sueñan con un ideal de renovación y progreso espiritual. [...].

Los escritores consagrados se encierran en su torre de marfil, sin alentar las producciones de los principiantes. Aun así, los trabajos intelectuales cunden. Asi, por ejemplo, Hilda Mundy, viene escribiendo, desde hace algún tiempo atrás, en este diario, con fe de superación y vocación de escritura. Los primeros trabajos que leí fueron sabrosos por su sinceridad y deseo de captar la realidad sensible. Mundy, es, una almita que promete en las letras por su entusiasmo y agudeza con que trata sus observaciones. Esta futura "estrella" que escribe modestamente ha debido sentir ya la desazón de "arar en el mar". Pero hay jóvenes que, sin ninguna pretensión, exteriorizan en pocas líneas su aplauso. Lo que Hilda Mundy debe hacer, después de leer esta crónica, es superarse[82].

Ces lignent disent aussi l'indifférence voire la détestation que peuvent provoquer des écritures novatrices. D'autres articles de l'époque, mais aussi les propres chroniques d'Hilda Mundy, parlent de dures attaques à son encontre en raison de sa critique humoristique mais acide contre politiques et militaires. Des attaques qui visaient également une critique mundyenne des rapports homme-femme et notamment du rôle de la femme dans une société pudibonde et hypocrite. Hilda Mundy, écrivaine de l'instant, commentait les faits de société, la mode, le cinéma, faisait l'éloge des choses modernes : l'électricité, le pavé, la cigarette. Ses chroniques paraissant en pleine guerre traitent fondamentalement des mœurs de sa société, de la ville, de ses objets et de ses espaces modernes. Hormis les deux textes engagés dans le périodique patriotique *La Retaguardia,* Hilda Mundy abordait rarement le sujet de la guerre, durant le conflit armé[83]. L'auteure

[82] Anonyme, *La Mañana*, année IV, nº 938, Oruro, 1er septembre 1935, p. 2.
[83] À l'exception de quelques commentaires sur les femmes adultères des mobilisés (BC 13.01.35), sur la correspondance des femmes vers le front (BC 08.03.35), et quelque allusion huñouristique concernant l'avancée paraguayenne (BC 24.02.35).

s'explique à cet égard dans un « Brandy cocktail » paru deux jours après l'arrêt des hostilités :

> [...] Para mi visual de poco voltaje no son las corrientes de las ideas grandes. Pero siento un cosquilleo intenso que me impele a escribir, a escribir, no como ayer, bajo el límite responsabilitario que exige la hora. No. Ahora siento libertad de voz, de pensamiento, de acción.
>
> La época trepidante y enfurecida de guerra pasó como una alba roja que diluye sus tintas en una sucesión de luz tranquila. [...].
>
> La noticia de la paz no pudo serme más grata. Me alborocé. Hasta pensé en un resurgimiento vivificante, en un campo propicio de doctrina nueva, pero tuve la reflexión de esconder mi alegría entre las cuatro paredes de mi escritorio.
>
> No era muy razonable debutar en el tablado de la Plaza Central, a luces de farándula de improviso, cuando se tiene el alma de luto por la efusión de tanta sangre hermana derramada en el Chaco.
>
> No se desea tonos discursivos cuando se tiene la prueba palmaria de que la acción distó mucho de la palabra desde el principio de la campaña. No se chilla de alegría por las calles cuando se columbra el fin de nuestra lucha estéril de tres años, fin que no abrigó ningún pecho patriota el 32. [...] (BC 14.06.35)

Les pages de ses *Impresiones…* recueillent après le cessez-le-feu –comme l'auteure l'indique– des scènes vécues depuis la ville pendant la guerre ainsi que les idées de l'auteure sur le conflit et la situation politique en Bolivie. À partir de ses souvenirs, des textes de son journal intime, elle évoque quelques traits importants de la guerre : l'enthousiasme du peuple aux débuts des hostilités ; les terribles conditions géographiques du front ; le recul des forces boliviennes ; l'imprévision civile et militaire dans la direction de toute la campagne et le sort cruel que cela a entrainé pour le soldat bolivien ; la partialité manifeste de l'Argentine à faveur des forces paraguayennes alors que ce pays agissait comme principal négociateur international. Dans le champ de bataille, les mésintelligences survenues très tôt entre le Commandement de l'armée bolivienne et le président Daniel Salamanca, connurent une crise à la fin 1934 lorsque l'armée paraguayenne occupait presque la totalité du Chaco boréal et s'approchait dangereusement des centres pétrolifères de Villamontes. Ainsi, le 27 novembre 1934 dans cette même localité, en plein théâtre des opérations, un groupe d'officiers encercla le président

Salamanca et l'obligea à démissionner. Le coup d'État acheva de la sorte son gouvernement. Les officiers putschistes, depuis le lieu de l'encerclement, avec les forces paraguayennes aux portes de Villamontes suite à la désastreuse défaite de « El Carmen » le 16 novembre, ordonnèrent la nomination à La Paz du vice-président, M. José Luis Tejada Sorzano, comme nouveau président. La Paz vécut des moments de révolte, l'opinion publique se doutait de la gravité de la situation au Chaco, mais la vérité sur ce terrible novembre 1934 était ignorée de tous dans la zone arrière[84]. Le langage de *Impresiones…*, fait de blancs et discontinuité évoque ainsi la mise sous silence de l'histoire.

M. Tejada Sorzano, avocat libéral, proche d'Emilio Villanueva, est ainsi arrivé au pouvoir le 28 novembre 1934 suite à la démission forcée du président Salamanca. La première mesure du président Tejada Sorzano fut la « mobilisation générale de tous les Boliviens aptes au maniement d'armes » le 10 décembre 1934. Cela et le changement de champs géographique où commença à se dérouler la guerre (près des montagnes cette fois-ci) changèrent la donne en mars 1935. Néanmoins, l'opinion publique commença à apprendre les désastres militaires de la fin 1934, ainsi que les défaites sur le terrain diplomatique. Dans la tension extrême d'une telle conjoncture, la censure de la presse s'endurcit. Les pages de *Impresiones…* recueillent surtout des faits de cette période particulièrement turbulente au milieu de la turbulence ; des impressions qu'elle ne pouvait pas encore reproduire dans ses chroniques par prudence dans un contexte où tout défaitisme se faisait sentir cruellement auprès de la société, et plus encore auprès du Centre patriotique d'Oruro dont elle était collaboratrice.

[84] Cf. "Desastre de El Carmen", *Masamaclay*, *op. cit.*, p. 373-381.

III. Fin des hostilités et antimilitarisme

Le protocole de cessez-le-le-feu fut signé à Buenos Aires le 12 juin 1935 et l'arrêt des hostilités eut lieu deux jours après. Ce moment est marqué par l'arrivée d'une voix mundyenne d'attaque, toujours méfiante et ironique. L'avènement de la paix représenta pour elle la libération de sa voix », non seulement à cause de la mentionnée réserve à l'égard de tout défaitisme, mais aussi d'une voix littéraire indépendante de la chronique journalistique (BC 14.06.35).

Les « apéritifs » mundyens orientent sa dénonciation et ses cris d'injustice vers la terrible conjoncture d'après-guerre, pleine d'impuissance et de douleur à cause des conditions de l'armistice pour la Bolivie. Dans la suite de la chronique parue deux jours après la signature du protocole de paix, Hilda Mundy dit :

> […]. Mascarada. Esbozo alegórico que habría pintado un segundo Durero. Un esqueleto equilibrando sus muñones en unas muletas y pisando con ademán trágico la fórmula de paz. Una pintura amarilla de infinitos cráneos desnudos y horrificados, sobre la que se despliegue la oriflama de una bandera blanca, mientras las dos ciudades menguadas con las lacras que dona la guerra, festejan locas el advenimiento de la paz, no con el recogimiento y serenidad por norma, sino con epilepsias de zarabanda. […]. (BC 14.06.35)

De ce cataclysme que fut cette fin de guerre pour la Bolivie, Hilda Mundy s'en sortit par l'ironie la plus mordante. Son rire, fort et amer, se déploya surtout dans l'immédiat après-guerre. Le président Tejada Sorzano, mis au pouvoir sous pression militaire, représentait néanmoins dans un moment d'exacerbation de la crise politique, économique et sociale, une voie constitutionnelle de par les garanties démocratiques d'une élection prévue pour mai 1936 en vue de l'organisation d'une Assemblée constituante[85]. Mais l'arrivée du Haut commandement à La Paz au milieu du bouleversement social semblait indiquer un possible retour au militarisme putschiste, pratiquement éradiqué du

[85] Porfirio Díaz Machicado, *Historia de Bolivia: Salamanca, La guerra del Chaco, Tejada Sorzano (1931-1936)*, La Paz, Gisbert, 1955, p. 273.

pouvoir en Bolivie dès l'implantation du libéralisme en 1880. Ce furent les moments forts de la voix antimilitariste d'Hilda Mundy. Dans BC 15.08.35, elle dénonce les rumeurs sur la nomination d'un militaire au ministère de l'Instruction. L'on sentait déjà les signes d'une perspective militaire d'un gouvernement sous l'égide des chefs de l'armée combattante :

> ¡Un personaje de capa y espada en el Ministerio de Instrucción !
>
> ¡Qué desatino!
>
> (Así juzga mi ignorancia crasa. Las mentalidades potentes y respetables divergen en el modo de pensar)
>
> Cuando sentí el flechazo del notición magno, mi humorismo se agrió de modo súbito.
>
> Y tuve ansias de coger un estilo combativo, filoso y torpe, cosa que al dispararlo yo con rabieta hiera a las figurillas de uniforme (Aquí me refiero a los que relucen de distintivos elevados : coroneles y generales). [...]. (BC 15.08.35)

La question du Chaco entraîna à cette époque « la démagogie et les inculpations réciproques » sur les responsabilités de la défaite notamment à des fins électoralistes, ce que Hilda Mundy tournera en dérision dans la chronique « Corto circuito » du 24 novembre 1935. Le gouvernement de Tejada Sorzano ne désigna pas un militaire comme ministre de l'Instruction, mais le 5 septembre 1935 nous voyons déjà la présence militaire dans le nouveau cabinet de ministres. L'opinion publique réclamait un procès de responsabilités pour les résultats néfastes du conflit.

Dum Dum: "una hojita fragante pero súper-explosiva"

Dans ce contexte, Hilda Mundy, collaboratrice de *La Retaguardia,* chroniqueuse de *La Mañana* et *de La Patria,* constitue son propre porte-parole. Ce fut justement avec la collaboration des ateliers de presse de *La Patria* qu'elle donna vie à *Dum Dum*, un hebdomadaire d'attaque dans ces mois de l'immédiat après-guerre. Le numéro 1 de *Dum Dum* vit le jour le dimanche 22 septembre 1935.

> [...] Eso sí que una noche a las ocho en punto salió espectacularmente DUM DUM con cuatro amigos más. Una hojita fragante pero súper-explosiva. IDEM a H. M., sonriente, donosamente sonriente pero fiera y combativa[86].

Hormis sa portée politique, cette publication de combat dépassant les frontières de la chronique, a su déployer assez singulièrement un jeu textuel, notamment paratextuel, où nous trouverons d'importants enjeux de la poétique mundyenne. *Dum dum* est le meilleur exemple du combat antimilitarisme d'Hilda Mundy et ce fut par le rire qu'elle le dit haut et fort.

En ce temps, Hilda Mundy (Laura Villanueva n'était plus de ce monde-là) présente une image publique qui fait l'objet de réactions diverses de la part de la société d'Oruro, et de la presse. À la parution de *Dum Dum* un journaliste de *La Patria* dit :

> [...]. Podemos adelantar que en la redacción de "Dum Dum" figura una muchacha exótica en Oruro. Hilda Mundy, colaboradora de un diario local, joven periodista de innegables condiciones[87].

Intéressantes sont les appréciations que Manuel Frontaura Argandoña fait de l'auteure de *Pirotecnia* dans sa postface (1936). Ces appréciations sur Hilda Mundy correspondent plutôt aux années journalistiques d'Oruro et à l'époque où elle commence à frapper l'opinion publique par sa dure critique des mœurs :

> [...] Esta escritora admirable, que no precisa del acompañante familiar de rigor para irse de la redacción a su hogar, que hace "footing" y se divierte riendo al par con un niño que la acompaña en sus juegos, y que sin embargo es capaz de infundir temor en los fatigados nervios de la sociedad donde se desenvuelve y a la cual castiga sin piedad con el florete de su ironía [...][88].

Autant dire que sa présence, exotique, indépendante et sportive, ne restait pas inaperçue dans ces années 30. Une image qui va de pair avec la position radicalement opposée à l'image conventionnelle de la femme de son époque et qu'elle satirise dans l'ensemble de sa production. On est autour de 1935, sa jeunesse provoque parfois la

[86] "Hilda Mundy", interview accordée par l'auteure, in *Dador,* La Paz, n° 0,1, enero, febrero, marzo, 1979, Cf. Annexes,
[87] *La Patria*, Oruro, année XVII, nº 4541, 24 septembre 1935, p. 4.
[88] Manuel Frontaura Argandoña, « Colofón », postface de *Pirotecnia* (1936), *Cosas de fondo, op. cit.*, p. 128.

condescendance, on parle souvent d'elle comme de « una niña ». On soupçonna même des journalistes de *La Patria* –de renom tous– de se cacher derrière le nom « Hilda Mundy » pour dire « ce que leur chantait » :

> [...] Hilda Mundy, la muchacha de pluma ágil y espíritu irónico también ha recurrido a nuestra editorial para editar un semanario titulado "Dum-dum", que aparece los domingos en la noche y con todo éxito. La cooperación editorial prestada por la empresa a Hilda, ha sido suficiente para que la gente malvada, asegure que los redactores de LA PATRIA escriben dicho semanario. Esta afirmación canallesca nos presenta como a individuos que cobijados bajo el nombre de una niña decimos lo que nos viene en gana. [...][89].

Elle est aussi attaquée mais ses écrits ont un grand succès :

> [...]. Sus artículos circularon después de mano en mano, como esos panfletos revolucionarios escritos en máquina anónima porque transparentaba nítidamente lo que hasta enconces era sólo un rumor tímido, pero en todo caso un estado de conciencia[90].

[89] Geo. Bernard Chopp (pseudonyme d'Ernesto Vaca Guzmán), "Comentarios de Geo. Bernard Chopp. Hay mucha maldad", *La Patria*, Oruro, 22 de octubre de 1935, s/n° p.
[90] Manuel Frontaura Argandoña, « Colofón », postace de *Pirotecnia*, *Cosas de fondo*, *op. cit.*, p. 127-128.

IV. Pouvoir et mise sous silence

Mais, au milieu de ce succès, Hilda Mundy se trouve, comme tant de ses collègues, encerclée par la censure, un fait qui parcourt de bout en bout l'histoire du journalisme bolivien durant les quatre premières décennies du XX^{e} siècle étudiées pour cette thèse, durant les gouvernements libéraux, républicains, de l'union nationaliste, républicain « genuino » ou socialistes militaires, sans exception. Elle est témoin de l'exil et de l'abus de pouvoir exercé contre la presse. Geo Bernard Chopp, pseudonyme d'Ernesto Vaca Guzmán –confrère avec lequel notre écrivaine établit un dialogue privilégié dans les textes de notre corpus– dénonce la violence de la police :

> No hay garantías para los periodistas. Están asechados constantemente por el crimen. A este paso no hay más remedio que caminar con un "revólver" calibre 44, método mexicano, y obligarlos a los matoides a que bailen la "cucaracha" cuando traten de agredir protegidos por las sombras de la noche[91].

Les textes mundyens qui donnent l'alerte sur le danger militaire, correspondent au moment où la violence institutionnelle contre la presse portait la griffe d'une autorité militaire qui agissait derrière le gouvernent de Tejada Sorzano et qui devient patente dès la fin des hostilités. Le 5 octobre 1935 arrivèrent à La Paz le généralissime de l'armée en campagne, lieutenant colonel Enrique Peñaranda, à côté du chef de l'état-major, colonel David Toro, et d'autres chefs du haut commandement.

Intimidation et censure

Les premiers signes clairs de la censure que subit Hilda Mundy et que nous trouvons dans ses écrits correspondent à BC 03.09.35, dans le fragment que voici :

[91] Geo. Bernard Chopp, « Comentarios de Geo. Bernard Chopp. Bailar la cucaracha", *La Patria*, Oruro, 25 octobre 1935, s/n^{o} p. E. Vaca Guzmán fait allusion à l'autoritarisme d'une mission policière mexicaine établie par le gouvernement de Daniel Salamanca. Cf. Porfirio Díaz M., *Historia de Bolivia..., op. cit.*, p. 40.

> [...]. Hay relevos de guardia... observadores de acción... y la pasajera, ante el husme, se ríe... con una risa de calibre 38.
>
> Se agudizan las saetas irónicas. Se habla de jerarquías militares... para chiste de los demás grumetes.
>
> Y ante tanto ataque disimulado, ante tanto proyectil rojo y observación, la viajera de contrabando promete desaparecer del ambiente [...]. (BC 03.09.35)

Mais, il ne s'agisssait pas seulement d'« attaques dissimulées ». Hilda Mundy fut victime de la repression gouvernamentale comme parlent avec humour quelques-unes de ses chroniques, ainsi que les témoignages de ses proches. L'interview d'Hilda Mundy, publiée à la fin de sa vie, évoque des « arrestations » au pluriel, et également de la destitution de son poste de fonctionnaire : « una hojita fragante pero súper explosiva […], Secuela : arrestos y arrojo de oficina pública[92] ».

La promesse que Hilda Mundy fait de disparaître devant une telle situation, dans BC 03.09.35, ci-dessus, coïncide, à la lecture des écrits de notre corpus, avec un éclatement de son identité d'auteure. Nous avons trouvé « Anna Massina » le 6 octobre 1935, puis « María Daguileff » le dimanche d'après, le 13 octobre, dans *Dum Dum*. Ces nouveaux noms –toujours avec la marge qu'imposent les limites de ce corpus– jaillissent dans une conjoncture précise qui est celle de l'immédiat après-guerre, au moment où Hilda Mundy entend libérer sa voix, entreprendre ouvertement les « hostilités » dans son propre porte-parole, et au moment où, et pour cause, se manifeste la repression autoritaire à son encontre.

La « coopérative de rires » ou « Ateneo boxeril » comme elle dénommait son périodique, est forcément visé. Un « Brandy cocktail » donne compte ouvertement d'un acte d'intimidation survenu le 23 octobre 1935 de la part de l'autorité gouvernementale :

> Nuestra cooperativa de risas Dum Dum parece que se encuentra en estado de quiebra. Los acontecimientos demuestran que con una certeza de tiro admirable, disparamos al blanco y... paff..... la catástrofe de medio calibre que tuvimos, con festones de aparatosidad y exageración.
>
> [...].

[92] "Hilda Mundy", interview accordée par l'auteure, in *Dador*, 1979, Cf. Annexes.

> Ayer, delante de aquella respetable corte de autoridades me puse pálida de aturdimiento... noté que el pulso aceleraba de modo alarmante... se entrecortaba mi voz... y de pocas no grité de modo patético : « ¡Por favor, señores, soy inocente... verdaderamente inocente...! »
>
> Ahora, con el ánimo más sereno, merced a seis pastillas de adalina, confieso que deseo colocar el dedo pulgar sobre la nariz para agradecer la gentileza del automóvil, del traslado, y de la libertad.
>
> Para terminar, añadiré que me extraña que un poco de humorismo, un poco de sonrisa, trasuntado al papel de un centímetro de tamaño, haya causado tanto revuelo al Círculo Superior. (BC 24.10.35)

À cette époque nous découvrons la chronique « Corto circuito » paraissant au quotidien *La Patria*. À côté de l'une de ces chroniques, le 28 novembre 1935, figure un portrait d'Hilda Mundy où nous remarquons d'abord une image à rebours de l'image édulcorée des femmes dans la presse de ce contexte, puis, un visage grave qui ne paraît pas dépourvu de défi dans cette apparition photographique publique suite aux actions menaçantes du gouvernement.

Le dernier « Brandy cocktail » de ce corpus correspond au 25 novembre de cette année-là. Il parle de « l'arrogance des grands » à travers une mise en scène de sa voix par interposition d'un document amené par un « vent coquin » pour se moquer des militaires, et pour dénoncer la destitution de son poste de fonctionnaire de son confrère Ernesto Vaca Guzmán, et peut-être de sa propre destitution :

> Hoy me limito a ofrecer la hoja diaria de un escépico a la rutina que el pícaro viento puso a mi alcance ayer a hs 6 p.m.
>
> Fijáos: Membrete Fecha.....Número de folio
>
> 1º "Constituimos un pueblo tan culto que innovamos los hábitos amenizando una exposición de alto arte. Indudable que para nuestras damiselas no vale el puro encanto pictórico... sino el deleitoso ritmo de la danza..."
>
> 2º "A la zaga de ecuánimes, somos tan gratos que teniendo innumerables héroes de la campaña del Chaco que glorificar, poseemos un bimotor con el nombre de "MARIGÜI"..."
>
> 3º "Los poderosos factores de la omnipotencia, cuando uno hace como que les clava el dedo burlón susurrándoles ¡DIABLÍN! enfurecidos, satánicamente enfurecidos le arrebatan la presa adobada del "destinillo público" (Geo Bernard) con un gesto de dioses olímpicos.

> Bien se echa de ver que estos ingeniosos disparates fueron escritos hace poco tiempo... (BC 25.11.35)[93]

Le journaliste et écrivain Ernesto Vaca Guzmán fondera quelque temps après, en mars 1936, le journal du soir *El Fuego*. Nous y trouvons un deuxième lieu d'expression hétéronymique, où Hilda Mundy se côtoie avec Jeanette, mais surtout avec Madame Adrianne qui investit largement la chronique « Vitaminas ». Le sujet politique paraît déserter désormais l'écriture mundyenne. Seul un texte de notre corpus correspondant à l'année 1936 reprend le sujet de la guerre : un conte qui est succession bousculée d'ordres militaires, de cris, de bégaiements pour dire l'inutilité du carnage. Le conte « Ex-combatiente » correspond au dernier texte daté que nous avons trouvé dans la presse d'Oruro. Ce fut le 24 mars.

M. José Luis Tejada Sorzano, fut destitué de la présidence *manu militari* le 16 mai 1936. Le lieutenant colonel Germán Busch, auteur du coup d'État, transmit le pouvoir au colonel David Toro le 22 mai. *Dum Dum* aurait pu être censuré avant la chute du président Tejada Sorzano, vu que les intimidations ont commencé à la fin 1935. Quelque temps après, Hilda Mundy fut contrainte de quitter Oruro et amenée aux autorités de La Paz. Emilio Villanueva l'aurait attendue à son arrivée à El Alto, à l'entrée de la ville, et l'écrivaine aurait ainsi échappé à l'emprisonnement ou à l'exil[94].

[93] « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro, année IV, nº 950, 25 novembre 1935, s/nº p.
[94] D'après le témoignage de Guido Orías.

V. *Pirotecnia*, La Paz, 1936

L'arrivée d'Hilda Mundy à La Paz est aussi l'arrivée de *Pirotecnia*, Cette résidence forcée, du moins pendant les années du Socialisme d'État implanté en Bolivie par les militaires de 1936 à 1939, va de pair avec la rencontre d'un cercle culturel plus large que celui d'Oruro. Il n'est pas difficile de voir l'empreinte du père dans l'accès, de la part d'Hilda Mundy, aux cercles intellectuels les plus côtés de La Paz. Cet accès ne cesse de nous interpeller par le paradoxe d'une réception qui n'a pas su reconnaître la place de l'œuvre avant-gardiste de l'auteure.

Pirotecnia fut édité à la maison d'édition « Artística[95] » en 1936 ; certains documents relatifs à cette publication laissent penser que ce fut à la fin de cette année. Par exemple, une note de presse de *La Patria*, Oruro, du 29 décembre 1936 témoignant de l'envoi que fait Hilda Mundy de l'ouvrage à ses anciens collègues, dit que *Pirotecnia* a été considéré par la critique de La Paz comme « une révélation ». On remarque, par ailleurs, l'intérêt que Hilda Mundy suscitait à Oruro avec ses chroniques :

> […] Hilda Mundy es la más hábil de las periodistas y la más personal. Su larga actuación en la prensa de Oruro le ha dado carta de ciudadanía en el auténtico mundo intelectual y en lugar preferente.
>
> En Oruro, hacer presentación de Laura Villanueva, está demás. Pero no está demás decir que fue la única que supo interesar a sus lectores. Y para hacer esta conquista es siempre necesario tener algunos y buenos kilates de talento. […][96]

Nous avons cité dans « Prolégomènes » quelques articles de la presse de La Paz autour de la parution de *Pirotecnia.* Parmi les réactions que le livre a suscité en dehors des frontières boliviennes –aspect qui peut certainement s'approfondir–, nous relevons ce commentaire publié en 1937 aux États-Unis dans un ouvrage bibliographique :

---

[95] La référence concernant la maison d'édition de 1936 ne se trouve pas dans cette publication. Nous avons trouvé cette information dans la presse de l'époque, notamment dans une coupure de journal du dossier "Hilda Mundy » du CDMAZ-CIDEM La Paz.

[96] "Pirotecnia, de Hilda Mundy", (non signé), *La Patria*, Oruro, s/n°, 29 décembre 1936, s/n°p.

> • **Hilda Mundy**. Pirotecnia. La Paz. Con el Autor. 152 pages. 4 bolivianos. - Trolley cars,billboards,a nd posters smeared on private houses in La Paz proclaimed a humorous book by Hilda Mundy, so I paid four bolivianos (12 cents, U.S.) for 58 two-page chapters of wise- cracks and sentence paragraphs such as:'' Satan es bello porque baila en jazz infernal y se opila con cocktails de fuego."
>
> The author likens her epigrams to fireworks that look dazzling but result in nothing. The volume is an "Ensayo miedoso de literatura ultraista." She says she was warned : "Su libro sera un fracaso que hara reir." She comforts herself imagining "tres docenas de lectores riendo de las paginas de mi fracaso.'1"' Soin preliminary advice to the reader, she says: "Moje Ud. el dedo en el esponjero y cuida' dosamente siga adelante." Then after this young writer discusses in witty and often vitriolic paragraphs love, politics and other phases of modern life, she ends: "El Quijotismo de escribir un libro esta consumado. Hilda." It was worth twelve cents to discover that modernism has come to Bolivian letters.
>
> Willis K. Jones. Miami University[97].

Vie et littérature

Hilda Mundy, quant à son personnage publique, ne cessait d'épater les bien-pensants. À l'image sportive et exotique recueillie plus haut de la presse d'Oruro, nous rencontrons d'autres signes qui constituent, à l'intérieur de l'identité d'auteure, un dessein qui paraît refléter les signes de sa propre écriture. Hilda Mundy fume et boit. La cigarette, mais surtout l'alcool prennent une place importante dans sa vie. En 1937, suite à une *Peña literaria*, apparaît un article que nous avons évoqué plus haut, signalant que l'écrivaine ne passait pas inaperçue :

> [...] Hilda Mundy no tiene miedo, aún cuando llama a su primer libro: "ensayo miedoso". No tiene miedo como cualquier burguesita pícara. Fuma un "astoria", bebe más de dos copetines y claro tambien "ensaya" palabras extrañas. Habla y escribe más de lo que cabe en un libro. [...][98].

[97] Author(s): Willis K. JonesSource: Books Abroad, Vol. 11, No. 3 (Summer, 1937), p. 354Published. *Board of Regents of the University of Oklahoma*. Disponible sur: http://www.jstor.org/discover/10.2307/40078701?uid=3738016&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101429464953 (consulté le 11.02.2009)

[98] Coupure de presse extraite du dossier "Hilda Mundy » du CDMAZ-CIDEM La Paz, *Rumbos*, La Paz, février 1937, s/réf.

Les premières années d'Hilda Mundy à La Paz, suite à la publication de *Pirotecnia*, auraient été fécondes d'après les éléments contenus dans la réception que nous avons trouvée. L'année 1937 elle a publié dans la prestigieuse revue *Revista de Bolivia*, dirigée par Gustavo Adolfo Otero, journaliste prolifique et écrivain au sein de l' « Ateneo de la juventud » et de la « Génération du Centenaire », tout comme Emilio Villanueva et comme lui, connut l'exil sous le gouvernent de Bautista Saavedra. Nous trouvons le nom d'Emilio Villanueva parmi les collaborateurs de cette revue.

Les publications d'Hilda Mundy dans *Revista de Bolivia*, quelques mois après la parution de *Pirotecnia*, sont la preuve de l'intérêt qu'a éveillé rapidement cet ouvrage chez des figures éminentes de la culture bolivienne, telles que Gustavo Adolfo Otero, Lucio Díez de Medina ou Luis Felipe Vilela, parmi d'autres. 1937 est une année importante (dans le cadre d'une œuvre brève) en raison aussi d'une nouvelle voie d'expression qui s'ouvrait pour l'écrivaine, suite à la censure survenue à la fin 1935. Même si elle continuait à écrire depuis La Paz sa chronique « Vitaminas » (peut-être jusqu'aux années 40), sa présence dans la presse de cette ville, ne correspond pas au genre de la chronique journalistique. Les fragments que nous avons lus sur la réception immédiate de *Pirotecnia* à La Paz, permettent de voir la figure d'une auteure littéraire pour laquelle s'ouvrait (dans ces années-la) le milieu culturel de La Paz. Cependant, en ce qui concerne les formes de l'écriture mundyenne, nous verrons à la lecture des textes qu'on ne peut pas parler de frontières entre la production journalistique et la production proprement littéraire.

Les quatre textes qui parurent en 1937 dans cette revue sont d'une grande importance, notamment en ce qui concerne la vision avant-gardiste mundyenne –aspect que nous aborderons dans la troisième partie de la thèse. Si cette écriture présente des caractéristiques uniques en Bolivie, nous trouvons souvent une rhétorique du machinisme et de la ville moderne dans la presse consultée des années 20 et 30. Puis, dans la même publication, *Revista de Bolivia*, nous trouvons un article qui parle d'un futurisme « andiniste » de la plume du péruvien résidant en Bolivie, Gamaliel Churata, grand auteur

de l'avant-gardisme nommé indigéniste qui connut aussi l'incompréhension et l'oubli des milieux littéraires.

Une deuxième image publique de l'écrivaine paraît justement à *Revista de Bolivia* en 1938. Il s'agit de la transcription d'opinions sur le rôle de la femme de la part des femmes éminentes de la société : « des intellectuelles et des sportives », comme intitule le journaliste ses petites interviews. Des commentaires dont on distingue Yolanda Bedregal, Maria Luisa Sánchez Bustamante, Marina Núñez del Prado, Cira Aguayo, Angélica Ascui et Enriqueta (Keka) Ruiz. Elles parlent de l'éducation des enfants, de la sensibilité féminine, de la tradition ; mais aussi Cira Aguayo, féministe de Cochabamba, parle du vote des femmes. Puis, en haut et au milieu de ces portraits qui font cependant ressortir une implication de femmes dans les très actives luttes sociales de ces années 30 en Bolivie, se trouve une voix nettement discordante par son extériorité à tout discours figé, y compris celui de la rhétorique féministe de Cira Aguayo : c'est la voix agressive d'Hilda Mundy, transcrite par des points d'exclamation de l'énervement –rares sinon inexistants dans ces pages sociales féminines :

Lo que opinan algunas de nuestras Intelectuales, Artistas y Deportistas con motivo del año Nuevo (Reportajes por Inocente)[99]

¡Que se cree usted que voy a dar opiniones sobre la mujer! La opinión que yo tengo me la reservo para mí. Estas son cuestiones privadas que no interesan a nadie. Por lo demás, creo que entre hombres y mujeres no hay sino una pequeña diferencia y no es cosa que nos pongamos a meditar mucho sobre estos asuntos —Hilda Mundy.

[99] *Revista de Bolivia*, La Paz, année I, n° 7, 1er janvier 1938, s/n°p.

Hilda Mundy court-circuite de sa parole et de sa présence les discours établis. Elle porte la natte dont se souviennent encore ses proches et l'expression du défi de son visage paraît plus présent que jamais.

VI. 1939

Dans une de ces réunions où se côtoyait le monde de l'art et la culture, elle connut un monsieur distingué aux yeux clairs, un poète de La Paz aux airs cosmopolites arrivé d'Europe quelques années auparavant. Veuf avec trois enfants, Antonio Ávila Jiménez était aussi musicien et aimait la bohème. Ils se marièrent en 1939.

Antonio Ávila Jiménez

Antonio Ávila Jiménez (1898-1965), ayant vécu en Europe depuis 1926 afin de perfectionner sa formation musicale, connut en 1930 la violoniste hollandaise Hendrika Veemer et se maria avec elle en 1930. Rentré en Bolivie en 1932 avec sa famille en tant volontaire à l'heure de la mobilisation pour la guerre du Chaco, le musicien fut destiné aux services auxiliaires, puis au ministère des Affaires étrangères comme traducteur. Suite à la mort de sa femme à La Paz en 1935, il retourna en Europe en tant que Consul honoraire au Havre. Finalement, il décida de rentrer au pays et s'installa à La Paz avec ses trois enfants en 1937 où il reprit son poste au ministère des Affaires étrangères. Homme raffiné, connu d'abord comme violoniste à l'Orchestre symphonique de La Paz, puis et surtout comme poète, il fut toujours des groupes intellectuelles, devenant sa maison un lieu d'accueil du monde intellectuel et de la bohème.

Dans *Vidas y muertes* (1986) le poète Jaime Sáenz fit d'Antonio Ávila Jiménez un portrait remarquable où nous pouvons lire :

> Vivía en la calle Sagárnaga, en una vetusta y espaciosa casa que heredó de sus mayores, y que hoy no existe ya, con interminables corredores, con infinitos recintos, con inmensos patios y lóbregos zaguanes, y con imponentes graderíos de piedra.
>
> Y en esta casa, hace mucho años, muchos días y muchas noches, algunos amigos se congregaban, para hablar, para vivir y para morir, acogidos por la generosa hospitalidad del gran señor y de su esposa Hilda Mundy.

> Y había que ver cómo hablaba el poeta: con profundos ojos azules, con apasionadas palabras; muy erguido, la frente amplia, el aire noble[100].

L'année de son mariage avec Hilda Mundy, 1939, Antonio Ávila Jiménez publia son premier recueil de poèmes *Cronos*. Trois autres œuvres poétiques lui suivirent : *Signo* (1942), *Las almas* (1950), *Poemas* (1957), puis en 1988, la Casa Municipal de Cultura « Franz Tamayo », de la Marie de La Paz, publia ses *Obras completas* à titre posthume.

Ils vivaient alors dans une ancienne maison d'Antonio d'Ávila Jiménez, rue Sagárnaga. Bientôt, un enfant à eux allait naître. Hilda Mundy retourna ainsi à Oruro en 1940, peut-être pour la dernière fois, afin de donner naissance à sa fille auprès de sa mère. Silvia Mercedes Ávila Villanueva naquit donc à Oruro le 29 juillet 1940. Le retour à La Paz se fut rapidement.

Il fut très difficile de trouver des textes d'Hilda Mundy postérieurs à l'année de son mariage. Blanca Wiethüchter, aperçoit les signes du silence mundyen dans la nouvelle vie d'Hilda Mundy à côté d'un mari connu et reconnu et d'un milieu intellectuel qui n'a pas su lui accorder sa place. L'image d'une société pacennienne « très fermée et machiste » dans ces années-là, revient dans les témoignages des intellectuels interviewés[101]. Une certaine idée de la femme –celle que Hilda Mundy a toujours attaquée dans ses écrits– allait engendrer, explicitement ou implicitement, le refus et la méfiance de ce milieu envers « toute femme qui ne se tenait pas comme il fallait[102] ». L'expérience d'Hilda Mundy, qui n'a jamais été en accord avec son temps ni avec son milieu, en est l'illustration. Une anecdote du cinéaste Jac Ávila (petit-fils d'Antonio Ávila), se référant plutôt aux années 60, montre bien cette idée de méfiance à l'égard de l'auteure de *Pirotecnia* :

> Yo iba a visitar a mi abuelo los domingos porque me encantaba, la música, el arte, era un ambiente que a mí me agradaba. Y había personas que me

[100] "Antonio Ávila Jiménez", J. Sáenz, *Vidas y muertes* (1986), 2e éd., La Paz, Plural, 2008, p. 110.
[101] Ainsi se sont exprimés afin d'essayer d'expliquer les raisons du « silence mundyen », Alberto Gutiérrez Guerra (entretien 2004) et Jac Ávila (2007).
[102] Jac Ávila (2007).

> decían que tenga mucho cuidado con las salteñas[103] porque la Hilda Mundy le podía poner pichicata[104] Se la veía como una mujer peligrosa, amenazante[105].

Par ailleurs, au tournant de cette nouvelle vie, et dans l'absence d'un véritable soutien de la part de son entourage, le quotidien n'aurait pas été facile pour Hilda Mundy, qui aurait eu des conflits avec les enfants d'Antonio Ávila Jiménez. Des éléments qui sont dans cette évocation bibliographique autant des pistes visant à élucider un silence de plus en plus éloquent chez l'écrivaine.

Les années 40

Fréquentèrent la maison rue la rue Sagárnaga, Ismael Sotomayor, Arturo Borda, peintre et écrivain anarchiste, lié à l'histoire du syndicalisme bolivien dans les années 20, José Antonio Arze, parmi les jeunes nationalistes qui appuyaient le président Siles dans les années 20, intellectuel marxiste, fondateur du PIR, Parti de la gauche révolutionnaire, « le parti le plus influent de la gauche bolivienne dans les années 40 »[106]. Le sujet politique n'eut pas pu être absent dans ce milieu : le nationalisme, issu de la génération du Centenaire, donna dans l'après-guerre des régimes militaires dont les mesures de la première heure, débouchèrent sur la très progressiste, voire révolutionnaire, Constitution de 1938, mais qui dériva vers la dictature, puis vers l'alliance avec l'oligarchie qui se présentait comme l'ennemie jurée de l'époque. Toutefois, la guerre avait déjà préfiguré un tournant de l'histoire de la Bolivie qui allait opposer le sempiternel état oligarchique au nationalisme révolutionnaire qui se façonnait dès l'après-guerre et qui préparait la révolution de 1952.

[103] « Empanadas » boliviennes.
[104] Cocaïne, dans le jargon de la pègre bolivienne.
[105] Extrait de l'entretien avec Jac Jac Ávila et Guido Orías, La Paz, août, 2007. Le témoignage de Jac Ávila, petit-fils d'Antonio Ávila Jiménez, évoque surtout les souvenirs de son enfance et jeunesse à l'égard de son grand-père.
[106] Carlos D. Mesa Gisbert, "Libro VII", *Historia de Bolivia*, La Paz, Gisbert, 2003, p. 600.

Toutefois, malgré la fréquentation des militants de l'anarchisme ou de l'extrême gauche, ni Hilda Mundy ni Antonio Ávila Jiménez eurent une activité politique. La bohème l'emportait sur tout autre chose. Deux figures qui fréquentèrent la maison de la rue Sagárnaga sont emblématiques d'une création de la marginalité propre aux espaces périphériques de la ville de La Paz et aux habitants les plus périphériques socialement et psychologiquement : Arturo Borda et Jaime Sáenz.

Arturo Borda, peintre de l'Illimani (la montagne de neige qui règne sur la ville de La Paz), syndicaliste de la première heure dans des organisations minières, fut surtout un anarchiste dans l'âme. Son écriture singulière suscite à présent un engouement, comme pour le cas d'Hilda Mundy, et ces nouvelles études permettent de voir des parentés entre les deux écrivains, telles que le feu, l'anarchisme, le hasard. Ceci reste une piste très intéressante pour des études ultérieures.

Cet écrivain et peintre faisait partie d'un groupe plus intime formé par Hilda Mundy, Antonio Ávila Jiménez, et Jaime Sáenz ; lesquels, selon divers témoignages, s'adonnèrent aussi bien à la discussion artistique et littéraire qu'a la boisson. Jaime Sáenz évoquant l'alcoolisme de Borda, dit beaucoup de son propre alcoolisme. Il dit certainement beaucoup aussi de l'alcoolisme d'Hilda Mundy :

> ¿Por qué bebía Arturo Borda? Unos dicen que bebía por alcohólico, y otros por incomprendido, y otros, por amargado.
>
> Pero ya sabemos que no hay tal.
>
> Arturo Borda bebía sencillamente porque le daba la gana.
>
> ¿Acaso es tan difícil comprender una cosa tan simple?
>
> Arturo Borda era dueño y señor absoluto de su propia libertad, en la medida en que esa propia libertad no era una gracia que descendía de lo alto, sino que tenía el carácter de una obra, y por idéntica razón, tenía que crearla[107].

Jaime Sáenz est à son tour évoqué par la fille d'Hilda Mundy, Silvia Mercedes Ávila, à partir d'une anectote qui relate le jour où ils firent connaissance. Cette évocation

[107] Jaime Sáenz, *Vidas y muertes* (1986), 2008, p. 98.

de Silvia Mercedes nous montre un trio Mundy-Ávila-Sáenz uni par une amitié « pratiquement familiale » mais aussi par la collaboration dans l'édition (des deux derniers).

> Jaime, Antonio y Gilda [sic] se embarcaban en apasionadas discusiones sobre literatura, música y sobre todo poesía; leían sus escritos. Jaime se ocupó de la edición de *Las Almas,* el libro más importante de Antonio impreso en la editorial Renacimiento en 1950.
>
> No se crea que por ello la solemnidad y sesudez eran el meollo de estos encuentros que compartían con amigos como Ismael Sotomayor, Humberto Viscarra, el padre Tejeiro y muchos otros. El humor y las bromas, así como las travesuras de Jaime y sus camaradas Ricardo Bonel y los hermanos Soria matizaban esta vida de bohemia y creación intensa[108].

Mais l'activité d'Hilda Mundy ne se limitait pas seulement à la collaboration dans l'édition de l'œuvre notamment de son mari. Le noveau corpus de cette thèse permet de croire que l'auteure continuait d'écrire et de publier dans les années 40[109]. Par ailleurs, la vie culturelle d'Hilda Mundy lui ouvrait aussi d'autres portes. En 1944, fut créé un groupe poétique nommé « Gesta Bárbara », nom repris exactement du mouvement fondé en Potosí en 1918 autour des deux figures éminentes de la littérature en Bolivie : Carlos Medinacelli et le péruvien Gamaliel Churata. Sans de véritables liens entre la première et la deuxième Gesta Bárbara[110] sinon le désir de rupture, cette dernière réunit en son sein un groupe de poètes dont l'importance retentit encore de nos jours, ne serait-ce qu'évoquer les figures de Julio de la Vega ou de Gustavo Medinacelli. « Gesta Bárbara », version La Paz 1944, marqua ainsi de son empreinte, à l'instar des « bárbaros » de Potosí, l'histoire des lettres boliviennes. Ni Hilda Mundy ni Antonio Ávila Jiménez ne faisaient partie de « Gesta Bárbara » mais ils se côtoyaient. Cette génération eut un porte-parole dans le quotidien *Última hora*, ce qui garantissait une diffusion hors commun à l'époque pour une

[108] Silvia Mercedes Ávila, "Evocación de Jaime Sáenz", dans *Mariposa mundial*, La Paz , nº 3, septembre 2000, p. 9.
[109] Par exemple : une chronique "Vitaminas" (V n° 7) parle de la danse Cha-cha-cha, née à la fin des années 40.
[110] Cf. Valentín Abecia B., "Nace Gesta Bárbara", *Gesta Bárbara: antes que el tiempo acabe*, La Paz, Casa de Moneda de Potosí, 2000, p. 10-17.

publication périodique[111] : le supplément littéraire « Cuadernos literarios » paraissant les samedis. Nous y avons trouvé, dans le numéro n° 1 du 22 janvier 1949, la signature d'Hilda Mundy avec le texte « Carta a Stringa »[112]. Sous la forme d'une lettre adressée au peintre d'origine hollandaise résidant en Bolivie, Enrique Geuer Stringa, considéré "pintor de lo boliviano"[113], l'auteure aborde le sujet de la peinture d'une manière qui lui est caractéristique : elle revient sur le sujet de l'écriture, un moi qui cherche toujours à dialoguer avec les signes de l'art. « Gesta Bárbara », deuxième génération de poètes allait briller jusqu'aux débuts des années 60 non seulement à La Paz, il y a eu d'autres « Gestas Bárbaras » dans d'autres villes importantes de la Bolivie. C'est dire la lumière qui accompagnait encore Hilda Mundy dans ses années 40 et 50, malgré l'exigüité apparente de sa production.

Les notes bibliographiques à propos d'Hilda Mundy indiquent aussi qu'elle travaillait sporadiquement comme correctrice des journaux comme *Última hora*. Plus tard, les témoignages de sa famille se souviennent d'une Hilda Mundy correctrice des épreuves de l'œuvre du poète Jaime Sáenz, tâche à laquelle se joignit rapidement sa fille Silvia Mercedes, lorsqu'elle débuta aussi dans le monde de la poésie.

Dans une page de *Cuadernos literarios* du 19 février 1949, nous trouvons l'annonce d'une maison éditoriale « Arcoiris » présentant sa première parution et une liste de prochains « auteurs, poètes, narrateurs, peintres, etc., qui investiront les pages des prochaines éditions[114] », le nom d'Hilda Mundy apparaît parmi 20 autres auteurs. Nous savons qu'elle a publié un seul livre de son vivant, mais la note est intéressante en ceci qu'elle témoigne d'une certaine reconnaissance du groupe « Gesta Bárbara » à son égard. Cela lui a peut-être ouvert d'autres espaces pour publier dans les années 50.

---

[111] *Ibidem.*
[112] "Carta a Stringa", La Paz, *Última hora, Cuadernos literarios*, année I, nº 1, 22 janvier 1949, p. 12.
[113] Cf. Elías Blanco Mamani, *Holandeses en la cultura boliviana*, La Paz, FCBCB, 2005 [en ligne]. Disponible sur: http://www.musef.org.bo/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?bib=MUSEF-HEM-PPB-002025 (consulté le 30-10-2010).
[114] Traduit de "Libros", *Última hora, Cuadernos literarios*, année I, nº 5, 19 février 1949, p. 12.

Le texte « Carta a Stringa » (1949) est la reprise (ou c'est peut-être à l'envers) de « Amigo pintor », l'un des cinq textes présentés comme « inédits » dans *Cosas de fondo* (mais dont on a vu la publication de deux d'entre eux en 1977). Cela permet de croire que ces textes –qui relèvent de la même vision d'amertume mundyenne mais complètement dépourvue d'humour– ont été écrits autour des années 50. *Cosas de fondo* publie également un texte de 1955 paru dans *La Nación ;* c'est une chronique théâtrale signée Anna Massina, à propos de la représentation d'une pièce de Pirandello.

VII. "La casa del poeta"

En 1958, la Mairie de La Paz, octroie en usufruit à Antonio Ávila Jiménez la « Casa del poeta », maison destinée à un(e) poète éminent(e) de La Paz, 1602 rue Claudio Sanjinés, à Miraflores, juste derrière de l'Hôpital général, œuvre de l'architecte Villanueva. Ce lieu n'est pas sans rapport avec le père d'Hilda Mundy : l'idée d'attribuer une certaine superficie de ces terrains municipaux à la construction d'une maison destinée à un(e) poète qui aura l'usufruit de la maison jusqu'à la fin de ses jours, lui appartenait ; Emilio Villanueva fut l'architecte de la « Casa del poeta ». Ainsi, la maison hébergea pour la première fois en 1943 au poète Abel Alarcón.

La bohème

La « Casa del poeta » est liée à la légende de la bohème des personnages cités plus haut, à l'exception d'Arturo Borda, mort en état d'ivresse en 1953[115]. Une photographie de l'enterrement du peintre de l'Illimani, encadre assez bien un petit cercle culturelle dont le centre est clairement occupé par Hilda Mundy (dernière image publique de notre corpus), son mari et l'écrivain Guillermo Viscarra Fabre[116].

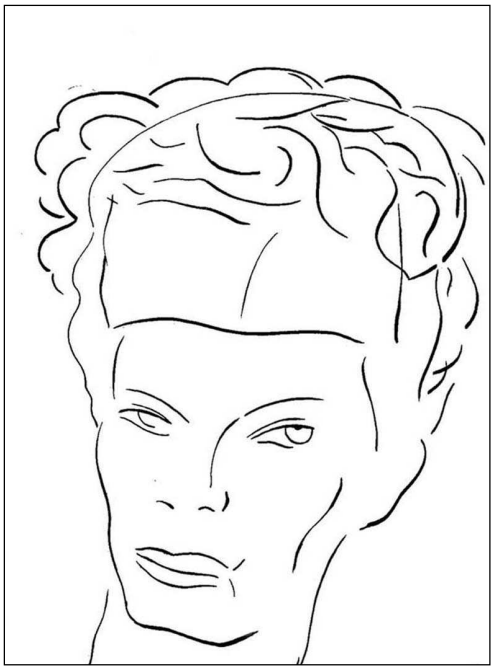
Cette maison fut le « siège de mouvement littéraires, ateliers poétiques et marathons de "cacho" (jeu de dés bolivien) »[117]. On parle encore du trio Ávila-Mundy-Sáenz, tant organisant des soirées littéraires achevées par le jeu de dés, tant arpentant la nuit par les rues de La Paz. Allen Ginsberg, de la *beat generation*, lors de son séjour à La Paz en 1960, aurait séjourné dans la « Casa del poeta »[118] et aurait connu la vie nocturne de la ville aux côtés d'Ávila Jiménez. Sous l'égide de l'alcool, et peut-être aussi de la cocaïne,

[115] Cf. Jaime Sáenz, *Vidas y muertes* (1986), La Paz, Fundación La mina/Plural, 2008, p. 99.
[116] Cf. Annexes.
[117] Trad. de L. Carrillo Valenzuela, "La casa del poeta", *Escape* (revista del domingo), *La Razón*, La Paz, nº 342, 2 décembre 2007, p. 4.
[118] *Ibid.*, p. 6.

le groupe aurait eu « son propre médecin » le docteur Rivera, dont la légende raconte ses ordonnances scrupuleuses, particulièrement adressées à Jaime Sáenz, « avec des doses précises d'alcool et de cocaïne à ne pas dépasser »[119]. On dit que Jaime Sáenz était amoureux d'Hilda Mundy[120] ; le grand poète de La Paz, ne l'inclut pas pour autant dans son livre de figures de la ville, *Vidas y muertes* (si ce n'est une courte mention à l'intérieur du portrait de son mari) où nous trouvons 25 portraits, dont ceux d'Arturo Borda, Ismael Sotomayor, Emilio Villanueva, Antonio Ávila Jiménez et un autoportrait du poète : c'est-à-dire, le « cercle intime » d'Hilda Mundy.

Dans la « Casa del poeta », au début des années 60, a été créé un autre groupe littéraire « Fuego de la poesía », animé aussi par Silvia Mercedes Ávila.

Du côté familial, sa sœur Julieta se maria avec Gonzalo Bedregal Iturri (1914-1976), dessinateur, écrivain, historien et habitué de la « Casa del poeta », fils de Juan Francisco Bedregal –mentionné plus haut dans la « Generación del Centenario »– et frère de Yolanda Bedregal (1913-1999), poète du panthéon littéraire féminin en Bolivie, membre de « Gesta Bárbara ». Gonzalo Bedregal est l'auteur du portrait d'Hilda Mundy qui figure sur la couverture de *Cosas de fondo* :



[119] Traduit de l'entretien avec Guido Orías, La Paz, août 2007.
[120] Cf. Lupe Cajías, « La rebeldía de Hilda Mundy », *Hoy*, *Revista "Domingo"*, La Paz, année IV, n° 199, 24 septembre 1989, p. 6 ; idée également corroborée par la plupart de mes interviewés.

Emilio Villanueva, dont l'œuvre architecturale et urbanistique sera évoquée dans le chapitre « La Paz, ville verticale », se consacra dans les années 30 et 40 et 50 à l'université de La Paz en tant que doyen, et ce, dans le domaine de l'enseignement mais aussi de la publication des revues et des livres. L'architecte Villanueva et Hilda Mundy ne perdirent pas le contact : il se rendait chez elle, tel que l'évoque Jaime Sáenz dans *Vidas y muertes :* « Cierto día tuve la suerte de hablar nuevamente con don Emilio Villanueva, esta vez en la casa del poeta Antonio Ávila Jiménez[121]. » Ce dernier apparaît comme la référence de la « Casa del poeta », en effaçant en quelque sorte l'image (pourtant très haute en couleur) d'Hilda Mundy. Nous avons remarqué cela dans d'autres textes, où on laisse penser que Hilda Mundy était considérée comme journaliste mais qui n'intégrait pas vraiment le cercle de *créateurs* ; par exemple, Silvia Merces Ávila, se remémorant son enfance, se dit attentive à « todo cuanto sucedía en ese ámbito de bohemia, creatividad y movimiento que era mi casa y el medio en que se desarrollaba la vida paterna[122] ».

En décembre 1965, Antonio Ávila Jiménez, « l'homme qui n'avait pas besoin d'écrire des poèmes pour être poète », comme disait Jaime Sáenz, décéda dans sa maison à l'âge de 67 ans, laissant un bagage poétique qu'ont répertorié les principales anthologies boliviennes et latino-américaines, grâce aussi au travail assidu de compilation d'Hilda Mundy.

La « Casa del poeta » , dont Hilda Mundy reçut aussitôt l'usufruit, accueillait toujours surtout dans le cadre de « Fuego de la poesía » artistes, écrivains et politiques. Hilda Mundy organisait des discussions littéraires avec l'animation des complices de longue date et de nouveaux et jeunes complices de la génération de sa fille Silvia Mercedes.

[121] "Emilio Villanueva", J. Sáenz, *Vidas y muertes, op. cit.*, p. 103.
[122] Silvia Mercedes Ávila, *Obra poética*, La Paz, La Palabra, 1993, p. 16.

Silvia Mercedes Ávila

Silvia Mercedes Ávila Villanueva, participant à la vie culturelle de La Paz, mais aussi, lors de ses séjours, à celle de Montevideo et de Santiago du Chili, dédia à Hilda Mundy son premier recueil de poèmes *Tú nominas los sueños* (1963), suivi de *Del ídolo y su sombra* (1971). Elle vécut cinq ans à Montevideo –de par son premier mariage avec un Uruguayen en 1965– où elle eut une formation journalistique qu'elle acheva finalement à La Paz en 1970, ce séjour à Montevideo fut l'occasion pour Hilda Mundy de faire son seul voyage hors de la Bolivie. Silvia Mercedes épousa en secondes noces le poète Guido Orías avec qui elle vivait dans la « Casa del poeta ». Engagée dans les files du communisme et du socialisme, Silvia Mercedes fit des voyages souvent rythmés par les répits des deux dictatures dans les années 70 et 80 en Bolivie, et se trouva au cœur des syndicats d'écrivains comme la UTAC, fondé en 1978 à la fin de la dictature de H. Bánzer Suárez. Ses voyages à cette époque se firent du côté de la RDA, l'URSS, Cuba. Comme journaliste à La Paz, Silvia Mercedes travailla aussi bien dans la presse que dans la radio et la télévision. Fragile de cœur, elle se rendit à Cuba pour une intervention chirurgicale en 1987. Ce départ est apparemment lié à la disparition de nombre de textes parus dans la presse d'Oruro et de textes inédits d'Hilda Mundy. Du retour au pays elle travaille encore dans les médias et en même temps organise à côté de Guido Orías des hommages à leur parents en 1989, à La Paz et Cochabamba, à l'occasion de la présentation des œuvres complètes d'Antonio Ávila Jiménez, ce qui fut suivi de l'édition de *Cosas de fondo.* Elle disparut très jeune en 1992. Guido Orías publia en 1993 son *Obra poética*, anthologie posthume de Silvia Mercedes Ávila où on peut lire ces vers écrits pour sa mère :

Una ternura queda
me llega de tu nombre
cuando el día comienza
y las voces se alejan
por los recintos límpidos
con tu imagen que lleva
un aroma de espliego,

de esperanza en los días
que vendrán desde el tiempo[123].

Années 60 et 70

Le texte d'Hilda Mundy de 1962 (LN 10.06.62), paru à l'occasion de la disparition d'Enriqueta Ruiz, montre la présence d'Hilda Mundy dans l'espace culturel de La Paz.

En ce qui concerne les années 70, nous avons trouvé trois textes : premièrement, en avril 1977 : « La Subasta » (publié pour la première fois en décembre 1937 : RB n° 5), paru dans la revue *Khoya*, « Noticiero de la Cultura Boliviana », de La Paz, dirigé par René Poppe. Ce conte est l'une des synthèses les plus représentatives de cette écriture ironique et du soupçon. Sa reprise (qui n'est pas la seule si l'on croit la note de *Cosas de fondo* qui parle d'autres versions parues dans *La Nación, Khoya* et *Dador)* est l'expression des variations de l'écriture du soupçon d'Hilda Mundy dans le temps, mais avec le retour du rire.

Finalement, deux textes parus à La Paz en 1979 –trois ans avant la disparition d'Hilda Mundy– dans la revue *Dador*, « Crítica, narración, poesía », dirigé par Humberto Quino ; par sa présentation propre à une culture alternative, on peut penser que cette revue était diffusée dans des cercles restreints. L'un de ces textes est la reprise, sans variation, de « Agavilla tu sangre de la tierra » (CF 145), et le deuxième est une variante, un fragment, de « Las señoritas "anafractarias" » (CF 143-144). Ces deux textes parus en 1979 s'accompagnent d'une interview d'Hilda Mundy où nous pouvons lire ceci :

> Con esta entrevista a HIDA MUNDY, DADOR quiere reparar una injusticia: el olvido (¿deliberado?) de una escritora singular.
>
> HILDA MUNDY es una de las más vigorosas humoristas con que ha contado el periodismo nacional. En HILDA el humor se converte en una reflexión lúcida sobre la inagotable estupidez humana: SUS [sic] lacras

[123] Fragment de "Tú nominas los sueños", *Obra poética, op.cit.*, p. 28.

> sociales, la falta de libertad, el verdadero rostro que esconde el maquillaje "social", etc. El humor de Hilda nos deleita, nos subvierte, nos reconcilia con el mundo. [...][124].

Le commentaire d'Humberto Quino se refère surtout au conte « La Subasta », et confirme l'oubli dans lequel est restée l'écrivaine, malgré le cercle privilégié que l'a entourée dès son arrivée à La Paz. Les noms évoqués, les amis, les complices intellectuels, la famille de notables de la culture, sont autant d'interrogations sur un tel oubli.

Des derniers apparitions d'Hilda Mundy dans l'espace littéraire, nous relevons la figure du nom d'auteure effaçant complètement le nom de naissance. On peut parler aussi d'une persistance de l'hétéronymie en vue d'une possible circulation de « Vitaminas » de Madame Adrienne jusqu'aux années 40, et de la publication d'Ana Massina en 1955. Ceci est très important en ce qui concerne le chapitre « Écriture du moi : avant-garde et modernité ». Le personnage « Hilda Mundy » démultiplié en d'autres auteures serait devenue elle-même. Dans les textes de Silvia Mercedes évoquant sa mère, dans *Obra poética* ou autres ainsi que dans les souvenirs de Guido Orías, le nom de l'auteure présente le changement d'Hilda Mundy par Gilda Mundy. Guido Orías –parmi d'autres– l'évoque encore aujourd'hui comme Gilda. Comme si familièrement quelqu'un l'aurait ainsi nommée sans qu'elle le rectifie en indiquant l'origine de ce nom d'auteure (apparemment elle n'a jamais fait référence aux origines de sa construction hétéronymique) ; comme si ce nom d'auteure pouvait encore se transformer parce que venu d'un projet hétéronymique d'emprunts et de transformations.

Dernier portrait

Hilda Mundy, personnage double, et encore plus, aimait la représentation, le théâtre, et d'après les témoignages, elle était « théâtrale » dans la vie. Sa relation avec l'architecte Villanueva nous mène à une autre relation de grande affection : celle qui s'est

[124] "Hilda Mundy", interview accordée par l'auteure, in *Dador*, La Paz, n° 0,1, enero, febrero, marzo, 1979, p. 33. Cf. Annexes.

tissée entre l'écrivaine et sa demi-sœur, Nelly Villanueva de Barrero. À la différence de sa sœur Julieta qui eut une relation conflictuelle avec le père, Hilda Mundy et Nelly Villanueva se côtoyaient ainsi que leurs enfants. Nelly Villanueva, à la tête de la maison d'édition « Huayna Potosí », fut, par ailleurs, la première à publier l'œuvre de Jaime Sáenz, (ce dernier dédia *Vidas y muertes* à Nelly Villanueva). Le retour d'Hilda Mundy dans le monde des lettres en Bolivie, de la main de *Cosas de fondo*, on l'a déjà dit, s'est fait grâce au soutien des éditions « Huayna Potosí » et particulièrement de Nelly Villanueva.

Les filles de cette dernière, Corina et Susana Barrero, que nous avons interviewées en 2007, se remémorent une Hilda Mundy dans les années 70, qui ne trahit aucunement –bien au contraire– le « moi » construit et reconstruit dans les textes mundyens. L'un des portraits les plus attachants d'Hilda Mundy est celui qu'ont fait d'elle Corina et Susana Barrero, à travers un « aspect physique qui avait beaucoup à voir avec son âme » . « Portrait craché d'Emilio Villanueva », Hilda Mundy leur venait à l'esprit pour sa voix forte et rauque, une grosse voix, et son rire qui –dit Corina– « emplissait un espace entier ». Par ses grandes mains, également, et toute une figure qui n'était pas petite et avait beaucoup de masculin. Une image de contraste aussi, laquelle qui se manifestait par la force de la présence de l'écrivaine et un côté « enfant » qui se détachait de sa conversation, pleine d'imagination. Les souvenirs des sœurs Barrero parlent aussi du langage de l'auteure, de son goût pour l'invention des mots, de son sens de l'humour, d'une Hilda Mundy rieuse qui prenait les choses pour les retourner, qui prenait toute la place quand elle parlait, comme si elle montait sur scène et qui, dans le même temps, s'intéressait beaucoup aux autres :

> Físicamente era papa partida de mi abuelo (Susana). [...].
>
> Yo siempre la he visto así como que su aspecto físico tenía mucho que ver con su alma, con su ser, con su vitalidad, con su fuerza, con su energía interna. Esa voz que tenía tan fuerte y ronca, una voz como de hombre. Y su risa llenaba un espacio entero. Tú la escuchabas desde afuera: jaaaaaaaaaaa..... era una cosa así, fuerte. Y sus manos que eran grandes. Ella tenía una figura como masculina, bien fuerte. Pero también había una

> parte como de niña. [...]. Yo nunca había conocido alguien así. Si ahuritita ella estaría aquí, estaríamos viéndola las tres, porque ella se robaba la escena (Corina) [...][125].

En avance pour son époque, Hilda Mundy a marqué les esprits aussi bien par son écriture que par ses traits personnels. Dans les dernières photos d'Hilda Mundy, prises par le cinéaste Jac Ávila, nous la voyons aux côtés de sa sœur Julieta et ses demi-frères, anciens combattants de la guerre du Chaco. D'un visage grave qui accuse les blessures de la vie, la natte sur l'épaule, elle garde la force de son regard qui est le regard de son père, et toujours une sincérité dans le geste[126].

Hilda Mundy disparut à 70 ans le 28 janvier 1982 dans la « Casa del poeta ».

****

[125] Entretien avec Corina et Susana Barrero, La Paz, août, 2006.
[126] Cf. Annexes.

Cette écriture du combat qui connaît son moment le plus éclatant le temps de la fin de la guerre et de l'après-guerre, est une écriture qui par son attaque contre le pouvoir a engendré la censure du pouvoir. Cette censure a essayé d'effacer –en y parvenant presque– la trace des textes mundyens porteurs d'une vision acide et combative de la guerre et de l'après-guerre.

Pourtant La Paz a signifié pour Hilda Mundy, du moins les années qui ont suivi la parution de *Pirotecnia*, l'accès à des cercles littéraires les plus cotés de l'époque, notamment de par les publications dans la *Revista de Bolivia*. Néanmoins, l'expression mundyenne semble prendre alors une voie déclinante, ce qui va de pair avec sa nouvelle vie à côté d'Antonio Ávila Jiménez, une vie de bohème aux côtés de grands poètes. Cette étape, marquée progressivement par l'alcool, n'était pas dépourvue d'une activité littéraire mais elle était orientée davantage vers la collaboration que vers la création. Or, la voie du silence semble se nourrir d'éléments multiples que nous essaierons de dégager des textes de l'auteure. Cette route de la dispersion semble se nourrir aussi de la création hétéronymique. Ainsi, nous essaierons d'ouvrir les différents volets de ce langage qui, comme dit le poéte, serait le langage de l'anéantissement.

CHAPITRE 2

HAUT LIEU DE LA MODERNITÉ

Es imprescindible forjar una imagen del mundo y del universo –una imagen propia y de uso particular, por así decirlo, que nos permita imaginar el sitio que ocupamos, que más tarde adquirirá el carácter de verdadera verdad.

Y para forjar semejante imagen será necesario mirar las cosas del mundo y las cosas del cielo.

En cuanto a las cosas del mundo, imposible es mirarlas de cerca; habrá que mirarlas en la distancia, siempre en la distancia.

Y las cosas del cielo, más aquí de la distancia: habrá que mirarlas en el Altiplano[127].

(Jaime Sáenz, 1986)

Le lieu

Un lieu est le lieu d'un temps, et le temps de la modernité est contradictoire[128].

(Henri Meschonnic)

Le monde que Hilda Mundy a connu dans les années 10, 20 et 30 à Oruro, est un monde issu d'un processus modernisateur qui trouve ses racines dans la deuxième moitié du XIX^{e} siècle et qui trouve son grand moment de développement dans les deux premières décennies du XX^{e} : c'est la période libérale. Les changements parfois radicaux qu'ont connus les structures de l'État et de la société boliviens, notamment à l'aube du nouveau siècle, ont ouvert –souvent paradoxalement– de noveaux chemins dans le monde

[127] Jaime Sáenz, *Vidas y muertes* (1986), La Paz, Fundación La mina/Plural, 2008, p. 15.
[128] Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, 1994, p. 28.

du travail, de la culture, de la pensée. De nouveaux chemins qu'explore la création mundyenne.

Afin de lire une création littéraire propre à l'instant vécu, prônant la destruction des liens avec le carcan du passé, ce chapitre essaiera de pointer les signes de rupture ou de tentatives de rupture historiques en Bolivie, et ce, dans le sens fondamental de son émancipation sociale et institutionnelle à l'égard du pouvoir de l'Église et de l'autoritarisme étatique. La date clé de ce processus est l'année 1880, qui marque un véritable tournant historique de par une volonté politique affirmée qui conduira l'État bolivien vers la modernisation par la voie du libéralisme. Durant cette période d'une cinquantaine d'années, le parti libéral –au pouvoir de 1899 à 1920– a permis, selon le philosophe bolivien Guillermo Francovich, la réalisation de « l'œuvre la plus constructive et féconde qui, du point de vue politique, s'est faite en Bolivie[129] ».

C'est fondamentalement dans les hauts plateaux des Andes que nous chercherons les indices de rupture qu'a promu ce processus modernisateur : à La Paz, en tant que nouvelle capitale politique et administrative, et à Oruro, en tant que capitale industrielle et commerciale de la Bolivie des premières décennies du nouveau siècle. Cette démarche répond aussi évidemment au fait qu'il s'agit des deux villes où vécut Hilda Mundy. La question du contexte de l'auteure et concrètement de sa ville natale a été soulevée d'emblée par les études mundyennes : s'agissant d'une écriture dont la modernité est le parti pris, l'image de la ville d'Oruro, aujourd'hui très oubliée et défavorisée, apparaît comme un paradoxe. Elle fut pourtant, à plusieurs égards, le lieu premier de la modernisation et de la modernité, grâce à son rôle central dans la florissante économie minière de l'époque libérale. En effet, l'âge d'or du libéralisme en Bolivie, de la fin du XIX^{e} siècle aux premières décennies du XX^{e}, coïncide avec l'âge d'or d'Oruro ; il coïncide aussi avec l'érection de La Paz comme nouvelle capitale.

[129] Traduit de: Guillermo Francovich, *El Pensamiento boliviano en el siglo XX*, La Paz/Cochabamba, Los amigos del libro, 1985, p. 15.

Un aperçu général de cette situation ouvrira le chapitre et débouchera sur le thème du journalisme dans le contexte de l'émergence de la presse indépendante en Bolivie et dans le contexte d'Hilda Mundy, notamment à travers les publications où elle a écrit. Puis nous chercherons des signes de la modernité des villes : d'Oruro d'abord, le lieu de la production textuelle la plus importante d'Hilda Mundy ; puis celle de La Paz, la ville du père et de l'œuvre moderne du père. Emilio Villanueva Peñaranda, architecte et urbaniste, est l'auteur d'une œuvre unique et qui ne fut pas toujours reconnue dans son temps. Elle est représentative aussi d'une génération issue du libéralisme et en réaction à celui-ci, et qui fut appelée à œuvrer pour une recherche de l' « authenticité nationale ». Des faits qui ont façonné le présent d'Hilda Mundy, un temps dont sa voix se remplit à travers la critique des mœurs et de la circonstance politique, et que nous parcourrons à la recherche de la modernité des lieux.

I. Les temps du libéralisme

> *Ce qui fait l'originalité du « libéralisme », c'est qu'il est à la fois l'expression privilégiée des idées qui définissent la modernité et un courant particulier dans le monde issu de celles-ci ; c'est cette double identité qu'il faut comprendre, avant même d'étudier les controverses contemporaines*[130].

C'est avec ces idées définissant la modernité que nous essaierons de comprendre la circonstance d'Hilda Mundy, non seulement parce que son œuvre est faite d'idées, de sujets et d'objets modernes, mais aussi parce que sa voix politique, divergente et combative à l'aube du nationalisme militaire en Bolivie, a des repères qui sont ceux d'une pensée de l'individu souverain, émancipé des forces cléricales et d'un État autoritaire. C'est pourquoi il est important d'évoquer dans cette introduction la source de la philosophie libérale, dans sa forme appelée « classique », née dans l'Angleterre du XVII[e] siècle, en tant que « courant polémique, minoritaire dans l'Europe classique[131] » ; bâtie à l'origine –entre la Réforme et les Lumières– dans un monde marqué par « le développement de l'absolutisme et par l'effort des différentes Églises pour dominer la société[132] ». Et ce, pour souligner cette idée essentielle qu'a levée le libéralisme en réponse à un tel contexte, à savoir : une nouvelle forme de pensée où l'individu acquiert une dimension nouvelle dont l'expression de sa diversité et ses contradictions, vient forcément problématiser toute pensée totalisante. Cette souveraineté de l'individu est ce qui fait le signe spécifique de la pensée libérale et son élément irréductible : une défense de la liberté individuelle face à une domination de l'autorité étatique, de l'opinion publique, des églises ou des traditions. Les « droits de la conscience » de l'individu appartiennent aussi à un nouveau mode d'existence politique au sein des nouvelles institutions.

[130] Philippe Raynaud et Stéphane Rials (sous la direction de), *Dictionnaire de philosophie politique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 338.
[131] *Ibidem.*
[132] *Ibidem.*

L'espace le plus riche de la production mundyenne se circonscrit dans les dernières années d'un projet de nation raffermi et institutionnalisé à La Paz par la Constitution de 1880 : le projet libéral. Ce tournant historique que fut le libéralisme pour la Bolivie, outre la préfiguration de la nouvelle cartographie du pouvoir du siècle à venir, entraîne un véritable processus de modernisation et de démocratisation étatique et sociale non exempt de grandes contradictions. Le monde issu de cette modernisation trouve dans les premières décennies du siècle un véritable dynamisme qui s'est battu contre l'isolement géopolitique et culturel de la Bolivie, et dont Enrique Finot parlera comme de : « un breve pero fecundo periodo de cuarenta años, durante el cual Bolivia ha vivido con más intensidad y ha recorrido más camino en su evolución que en los primeros setenta y cinco de su existencia autónoma[133] ». Puis, les années 20 et 30 sont celles d'un monde en crise, qui dans le discours dominant se tournait vers de nouvelles idées de la nation ; une crise dans les mœurs d'une société qui connut une présence nouvelle de la femme dans l'espace public et une représentation de cette femme (surtout urbaine) porteuse de tels changements ; une crise du monde urbain et du monde du travail frappés par l'apparition des objets techniques de la modernité.

Notre parcours de ces moments clés de l'histoire bolivienne cherche à retracer un projet national conçu fondamentalement en tant que rupture avec un passé sous l'emprise du militarisme et du pouvoir clérical. Une rupture cependant criblée de paradoxes émanant généralement de l'État oligarchique qui lui est propre. Un monde ruiné par la guerre du Chaco, et dont la Constitution de 1938 marque justement le terme.

C'est l'avènement des gouvernements civils, allant de pair avec la formation des partis politiques (proprement dits), avec la réforme éducative, avec une démocratisation des droits civils et avec l'émergence de la presse indépendante, qui marque notamment le tournant. Ces questions sont porteuses de nouvelles représentations

[133] Enrique Finot, *Historia de la literatura boliviana* (1943), La Paz, Gisbert, 1964, p. 267.

politiques et sociales sans cesse interrogées par Hilda Mundy, une scène moderne et contradictoire où elle exercera son aptitude à démasquer le pouvoir.

La Paz, 1880 : Le signe du progrès

L'année 1830 représente déjà –sous le gouvernement du maréchal Andrés de Santa Cruz– un moment éminent en Bolivie, notamment par l'adoption de son propre Code civil, le premier d'un pays latino-américain[134]. Néanmoins, la véritable émergence du libéralisme n'aura lieu que dans les années 1860, dans la période reconnue comme celle de la réforme libérale en Amérique latine (1850-1880)[135]. C'est lors de la résurgence de l'économie basée sur l'exploitation argentifère, autour de 1865, que le courant libéral réapparaîtra chez des entrepreneurs de l'activité minière qui, en politique, s'élèveront aussi contre le caudillisme et l'autoritarisme militaire qui dominaient largement l'histoire bolivienne[136]. Or, le moment qui marque le véritable tournant historique vers une institutionnalité démocratique basée sur le pouvoir parlementaire et la légitimité électorale est la Convention de La Paz en 1880[137].

Si cette institutionnalité des réformes libérales en Bolivie et leur conséquente ouverture aux idées modernes reste relativement tardive –dans un panorama latino-américain extrêmement hétérogène–, la réflexion de James D. Cockcroft, André Gunder Frank et Dale L. Johnson permet de comprendre que la temporalité de la mise en place de

[134] Carmen Diana Deere, Magdalena León, *Liberalism and Married Women's Property Rights: Continuity and Change in Nineteenth Century Latin America*, University of Massachusetts, Universidad Nacional, Amherst, MA Bogotá, Colombia, 2003. Disponible sur: http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/DeereCarmenDiana.pdf, p. 4 (consulté le 11.05.2011)
[135] David Bushnell, Neill Macaulay, *El nacimiento de los países latinoamericanos*, [éd. esp.], Madrid, Nerea, 1989, p. 223.
[136] Ce qui n'exclut pas la présence de trois militaires d'envergure à la tête de l'émergence libérale et qui ont été élus présidents constitutionnels de la République : Narciso Campero, José Manuel Pando et Ismael Montes,.
[137] Cf. Carlos D. Mesa, "Los conservadores. En la ruta de la plata", José de Mesa et al., *Historia de Bolivia*, La Paz, Gisbert, 2003, p. 485-514.

la réforme libérale en Amérique latine répond plutôt aux conditions économiques précises exigées par un marché international dominé par les puissances occidentales :

> La reforma liberal no tiene lugar en un país concreto simplemente porque llegue a él el pensamiento liberal, sino cuando un nuevo monocultivo de exportación como el café, el azúcar, la carne, el trigo, el algodón o el estaño alcanzan un volumen suficientemente importante como para representar, digamos, más del 50% de las exportaciones del país. Aunque algunas personas hubiesen deseado mucho antes la introducción de reformas liberales, por razones ideológicas, es en realidad esta expansión de la producción dirigida a la exportación de Latinoamérica, estimulada por las metrópolis, lo que dio a ciertos sectores de la burguesía de cada país el poder político y económico suficiente para acometer las reformas liberales[138].

Pour ce qui est des paradoxes de cette époque libérale en Bolivie, l'un de plus importants concerne la destruction des liens tant économiques que socioculturels entre l'État et le monde indien[139] : l'économie exportatrice de l'argent réduira substantiellement l'importance du tribut indigène qui soutenait considérablement le budget de l'État. Au nom de l'esprit libéral, propre à « la dynamique, entrepreneuse et intelligente race blanche »[140], l'État décréta l'extinction de la communauté indienne via un processus d'expropriation de ses terres, long de 40 ans, qui toucha surtout les communautés des hauts plateaux andins[141]. Puis le XX^{e} siècle, stannifère par excellence, vit de par une politique étatique du laisser-faire sans conteste –caractéristique surtout des deux premières décennies– la consécration d'un autre grand paradoxe : celui d'une vocation exportatrice sans égards pour le développement interne, miroir d'une vision du libéralisme économique radicalement éloignée de la réalité du pays. Cette logique trace la voie de l'État oligarchique durant plus de cinquante ans en Bolivie jusqu'à la guerre du Chaco (1932-1935).

---

[138] James D. Cockcroft, André Gunder Frank et Dale L. Johnson, *Dependence and Underdevelopment : Latin America's Political Economy* (Nueva York, 1972), p. 34-35, cités par David Bushnell, Neill Macaulay, *El nacimiento de los países latinoamericanos*, [éd. esp.], Madrid, Nerea, 1989, p. 188.

[139] Fait nuancé par de nouvelles études portant sur les alliances entre les Indiens, notamment aymaras, et les libéraux. Cf. Pilar Mendieta Parada, **"**Caminantes entre dos mundos: los apoderados indígenas en el siglo XIX", *Revista de Indias,* Madrid, vol. 66, n° 238, 2006, p. 761-782. Disponible sur: http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2004/files/MendietaPilar_xCD.pdf (consulté le 13.02.2011)

[140] Traduit de J. V. Dorado, cité par Silvia Rivera, « La derrota de Zárate y las reformas liberales », *Oprimidos pero no vencidos,* La Paz, Yachaywasi, 2003, p. 70-71.

[141] *Ibidem.* Initié largement par la loi de 1874 (*ley de ex-vinculación*), nous verrons dans le chapitre de la guerre du Chaco que ce processus d'expropriation se poursuivra même durant le conflit armé.

Cette institutionnalité s'incarne fondamentalement dans la formation des premiers partis politiques, fait qui découle de la guerre du Pacifique (entre le Chili, le Pérou et la Bolivie : 1879-1880) et de ladite Convention de La Paz, tenue justement à propos des conséquences dramatiques que représentait pour la Bolivie la perte de sa côte du Pacifique. Bellicistes contre pacifistes formèrent ainsi deux camps devenus par la suite le parti libéral et le parti constitutionnel. Malgré la prépondérance des bellicistes (libéraux) dans cette convention, la Bolivie adopta, les années qui suivirent, la position pacifiste des constitutionnels (dénommés conservateurs par la suite), ce qui répondait fondamentalement aux intérêts économiques de l'oligarchie minière argentifère qu'ils représentaient. Ainsi, l'horizon de la reconstruction nationale, suite à la perte de l'accès maritime, signalait l'intégration de la Bolivie au commerce international par la voie ferroviaire[142]. Ce sont les conservateurs, au pouvoir dès 1884, qui ouvrirent cette voie libérale.

La Convention de 1880 marqua de son empreinte la nouvelle orientation qu'allait prendre l'histoire bolivienne : un fort contenu libéral représentatif au cœur de la nouvelle constitution et qui irriguait les faits politiques dans leur ensemble ; l'hégémonie géopolitique de La Paz (qui se profilait auparavant, car les gouvernements boliviens ont siégé plus à La Paz qu'à Sucre même avant le déplacement officiel) ; puis l'importance non seulement minière mais aussi politique d'Oruro, qui nous fera parler souvent de l'axe La Paz-Oruro. Le discours positiviste du parti libéral (fondé justement à Oruro en 1883) qui s'en prenait à l'Église et à l'archaïsme qu'elle représentait, provoqua la réaction des constitutionnels qui formèrent « au nom de la religion, de la morale et des bonnes mœurs » le parti conservateur en 1884. Ce furent les deux forces politiques cardinales de cette période.

Ainsi, à partir de 1880, la période du libéralisme s'étend jusqu'à l'après-guerre du Chaco, avec le gouvernement du président libéral José Luis Tejada Sorzano (sous

[142] L'un des conservateurs pacifistes fut Aniceto Arce, président de la Bolivie entre 1888-1892, grand industriel minier très lié aux capitaux chiliens, promoteur de la construction du premier chemin de fer, et qui voyait en la voie pacifiste la possibilité du flux normal des exportations d'argent. Cf. Carlos D. Mesa Gisbert, « Los conservadores. En la ruta de la plata », José de Mesa et al., *Historia de Bolivia*, *op. cit.*, p. 490.

contrôle militaire par un coup d'État en 1934) et dont la chute en 1936 fermera la période de gouvernements civils et le cycle libéral.

Hormis l'antagonisme originel entre libéraux et conservateurs, ces deux forces politiques en Bolivie représentaient toutes les deux l'oligarchie du pays et partageaient exactement la même vision économique libérale basée sur l'esprit de l'entreprise minière au service d'une politique exportatrice. D'un point de vue économique, les véritables différences entre les partis conservateur et libéral ne tenaient qu'à leur emplacement géographique et à leur ressource minière d'exploitation. Outre l'économie, la différence des rapports de ces deux forces avec l'Église, relevait moins d'un anticatholicisme libéral (même s'il y avait des liens avec la maçonnerie) –dénoncé par les conservateurs– que d'une idée laïque des libéraux concernant la vie publique. Or, une distinction d'ordre social oppose libéraux et conservateurs, laquelle distinction marque de son empreinte la venue du nouveau siècle et ce, au delà du cadre géopolitique.

Déplacement géopolitique, déplacement symbolique

L'émergence du nouvel axe du pouvoir, La Paz-Oruro, et de la consécration du parti libéral à la tête du gouvernement se fit par le déchaînement d'une guerre civile : la guerre connue sous le nom de Fédérale (1898-1899) entre libéraux et conservateurs. La victoire des libéraux fit de La Paz le nouveau siège de gouvernement en ce début du XX^{e} siècle[143]. Cette guerre civile fut surtout la conséquence de l'opposition entre le pouvoir de l'argent (centré autour de Sucre et Potosí) et le pouvoir de l'étain (centré autour de La Paz et Oruro). La fin du XIX^{e} siècle coïncide avec la chute de l'exploitation minière de l'argent et la naissance presque simultanée de l'exploitation de l'étain, base de l'économie bolivienne des premiers trois quarts du siècle suivant.

[143] La participation des forces indiennes aymaras aux côtés de l'armée libérale (qui trahit les Indiens suite à la victoire), reste un aspect paradoxale de ce début du siècle : les troupes indiennes marquèrent fortement l'opposition symbolique entre le parti libéral et le parti conservateur, mais suite aux revendications autonomistes des Indiens, survint l'anéantissement de leurs forces par l'armée libérale.

L'époque d'Hilda Mundy est imprégnée d'un dynamisme industriel, commercial et technique qui se manifestait fondamentalement à La Paz et Oruro ; un machinisme très concentré autour de l'activité minière, un cosmopolitisme sans précédent et un imaginaire culturel nourri de la circulation de la culture de masses. Cette époque est aussi celle de certaines idées politiques qui sont arrivées en force dans l'espace public avec ce déplacement de l'axe du pouvoir. Le parti libéral n'est plus au gouvernement depuis 1920, mais les partis qui lui succédèrent jusqu'en 1936 en furent les héritiers. Or, malgré les coïncidences économiques entre libéraux et conservateurs, tenant à la défense des intérêts de l'oligarchie, il n'est pas moins vrai que le discours du parti libéral se construisait en opposition à ce que représentait profondément le parti conservateur : une aspiration aristocratique ancrée au cœur de Chuquisaca (actuel département dont la capitale est Sucre). Le chercheur Tristan Platt (1990) a montré le caractère pluriel du parti libéral bolivien qui « ne s'identifiait explicitement avec aucun type d'intérêts concrets, vu l'appartenance de ses membres et sympathisants à toutes les castes et classes sociales. L'hétérogénéité de ses adhérents entraînait l'hétérogénéité de son attrait en accueillant des aspirations diverses[144] ». Cette idée est ainsi évoquée par l'historienne Pilar Mendieta :

> Si bien ideológicamente, las dos facciones de la élite tuvieron como base de su pensamiento el liberalismo, los llamados liberales se distinguieron por una serie de características que los hacían diferentes. Primero, su discurso era más incluyente debido a la conformación social de La Paz y de Oruro donde sus bases partidarias eran más fuertes. Entre las características más notables se encuentra el mayor mestizaje de estas ciudades a diferencia de Sucre donde existía una lógica más aristocratizante. Así, mercaderes, comerciantes, pequeños hacendados, militares en retiro y personas provenientes de otros países, gracias al creciente auge de la minería del estaño (1890) y de la goma, así como vecinos de pueblos, fueron alineándose en las filas del partido liberal que, además, tenía como característica en su discurso una fuerte apelación contra la élite aristocratizante del sur y contra el centralismo que estos detentaban propugnando ideas federales[145].

[144] Traduit d'une citation de Pilar Mendieta Parada, **"**Caminantes entre dos mundos: los apoderados indígenas en el siglo XIX", *Revista de Indias*, *op. cit.*, p. 9-10. Disponible sur: http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2004/files/MendietaPilar_xCD.pdf (consulté le 13.02.2011)
[145] *Ibidem.*

Cette image plurielle et davantage démocratique, incarnée par le parti libéral, contient des éléments essentiels que nous trouverons dans le fondement moral de l'écriture mundyenne ainsi que dans sa critique de la modernité. Ce fondement moral, et moraliste comme nous le verrons, apparaît à la fois dans un espace textuel urbain dont l'échange international est porteur d'un dynamisme créatif, ainsi que dans la revendication d'une culture populaire et de mélange : les lieux de la modernité sont des lieux de métissage[146], dit Henri Meschonnic. Cette culture populaire et mélangée est *criolla*[147] pour Hilda Mundy, qui se présentait elle-même en ce terme : un *criollismo* qui tiendrait chez elle à un métissage non ethnicisé (l'ethnicité n'est pratiquement pas évoquée dans ses écrits) mais culturel, dans le sens de ce qui est propre au pays et au peuple, et frontalement opposé aux postures aristocratiques de l'oligarchie dominante.

Le déplacement des lieux de pouvoir, lié au triomphe du parti libéral, voulait aussi dire l'abandon d'un monde ancien. Il dévoile un nouveau paysage porteur d'une certaine idée de rénovation nationale sous le signe de l'ouverture démocratique (souvent démentie par l'histoire) et vers l'international. Un paysage franchement anti-passéiste prenant forme dans des institutions allégées du poids atavique incarné surtout par les figures du *caudillo* ou du curé. Une légèreté qui se construisait aussi par opposition aux symboles du passé comme la capitale Sucre, qui, malgré le fait de retenir ce titre jusqu'à nos jours ne l'était plus dans les faits ni politiques, ni administratifs, et ce en dépit d'un positivisme présent pourtant dans des institutions tels que l'université de Sucre[148]. L'écrivain socialiste Tristán Marof[149], illustre avec humour cette opposition symbolique avec le récit du déplacement (à la fin des années 10) des prostituées (venues majoritairement du Chili apparemment) de Sucre à Oruro :

---

[146] Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 31.
[147] Si le terme *'criollo'* en espagnol a une signification historique qui désigne les descendants d'Espagnols nés en Amérique à l'époque coloniale, dans une langue plus récente ce terme concerne la *"persona nacida en un país hispanoamericano, para resaltar que posee las cualidades estimadas como características de aquel país. Autóctono, propio, distintivo de un país hispanoamericano" (RAE).*
[148] Pour Guillermo Francovich « le noyau positiviste de Sucre, représenté par le professeur Benjamín Fernández (1838-1891), fut plus combatif que celui de La Paz, et renouvela l'esprit de l'université », Cf. "El positivismo", *La Filosofía en Bolivia*, La Paz, Juventud, 1998, p. 183-190.
[149] Pseudonyme de Gustavo Navarro (Sucre, 1898 – Santa Cruz, 1979).

> […] « la mentalidad sucrense, estrecha y aldeana, había triunfado en su lucha contra las chilenas" y había terminado por obligar su expulsión. Oruro era "una ciudad que le importaba un rábano que hubiesen veinte 'casas de niñas', y las acogía muy generosamente, haciéndolas partícipes de las ganancias de sus minas"[150].

Lorsque le biographe de María Luisa Sánchez Bustamante[151] –à la tête de l' « Ateneo Femenino » de La Paz, représentant la femme moderne des élites boliviennes dans les années 20 et 30– explique pourquoi elle affirmait être née à La Paz (alors que ce fut à Sucre), nous lisons qu'elle : « admiraba el "ñeque" [Bol. : courage] de los paceños en contraposición a la pasividad de los sucrenses »[152]. Une fierté régionale que nous lisons dans les témoignages d'autres protagonistes de cette impulsion culturelle –comme celui de Betshabé Salmón de Beltrán, fondatrice de *Feminiflor*[153]. Dans ce domaine, les différences entre la presse indépendante féminine des années 20, caractérisées par l'historienne Ximena Medinaceli, illustrent ainsi cette opposition géographique :

> […] mientras que en *Feminiflor* se intenta apoyar efectivamente a la mujer que trabaja, mediante una página de anuncios, *Eco Femenino* [organe de l'"Ateneo femenino" de La Paz], se muestra más elitista […]. Sucre, en cambio parece ausente, más conservadora y tradicional. Aunque funciona en esta ciudad la Normal Superior y cuenta con alumnado femenino, éste se expresa más bien a través de revistas pedagógicas y culturales[154].

Nous voyons que l'imaginaire culturel de ce temps en Bolivie portait les signes d'une opposition dans les mœurs et la culture, en l'occurrence entre une vision moins hypocrite de la société, le refus des symboles de la passivité ou une revendication des femmes au travail à l'encontre d'un traditionalisme dépassé par l'histoire. « Les lieux de la modernité sont des lieux de pouvoir[155] », et le déplacement géopolitique du pouvoir fut

---

[150] Cité par Luis Oporto dans *Uncía y Llallagua, empresa minera capitalista y estrategias de apropiación real del espacio (1900-1935)*, La Paz, IFEA/Plural, 2007, p. 328. Bien que ce fragment appartienne au livre de mémoires de T. Marof publié en 1967, il relate ses souvenirs de jeunesse à Sucre avant 1920, date où il part en Europe.
[151] Fille de Daniel Sánchez Bustamante, promoteur de l'éducation libérale en Bolivie.
[152] Cf. H. Huber Abendroth, *Pequeña biografía de María Luisa Sánchez Bustamante de Urioste*, *op. cit.*, p. 14.
[153] Magalí C. de Vega, Teresa Flores Bedregal, "Con el periodismo en las venas", in *Feminiflor: un hito en el periodismo boliviano*, La Paz, CIMCA/Círculo de mujeres periodistas/CIDEM, 1987, p. 84.
[154] Cf. Ximena Medinaceli, *Alterando la rutina*, La Paz, CIDEM, 1989, p. 56-57.
[155] *Ibidem*, p. 31.

aussi un déplacement du côté symbolique du mouvement et de la rupture qui dessinait une nouvelle cartographie de la modernité bolivienne.

Sous la consigne de « subordination militaire à la société comme condition essentielle des institutions libres » l'armée fut réorganisée. Quant à l'Église, son action dans la vie politique fut neutralisée : le mariage civil et l'éducation laïque furent l'œuvre du parti libéral[156].

Éducation : le tournant libéral

La création des structures éducatives modernes en Bolivie (tout comme ailleurs en Amérique latine) en accord avec des modèles européens –souvent au détriment des potentiels culturels internes, majoritairement indigènes et métis du pays–, la professionnalisation des enseignants ainsi que l'accès (sélectif) des femmes à l'éducation[157] –fait radicalement marquant de leur histoire– constituent quelques uns des traits éminents d'une œuvre qui, malgré la permanence de l'exclusion, marqua une nouvelle voie dans l'histoire bolivienne :

> La apertura educacional y la profesionalización de los educadores se produjeron en los primeros años del siglo durante el gobierno liberal de Ismael Montes. En 1905 se conceden becas a estudiantes meritorios y meritorias para seguir la carrera de profesorado en Chile. Nueve jovencitas figuraban en el grupo que partió el 13 de octubre de 1906 con la despedida del propio Presidente de la República. Retornarán al país como maestras profesionales entre 1910 y 1912[158].

Le paradigme de cette œuvre est l'École Normale de Sucre fondée en 1909, elle est liée à un nom qui devient à son tour paradigmatique de cette période: Daniel Sánchez

[156] Cf. Guillermo Francovich, *El Pensamiento boliviano en el siglo XX*, *op. cit*., p. 17.
[157] L'éducation des Indiens connaît aussi un tournant dont l'expérience la plus marquante est celle des frères Elizardo et Raúl Pérez, formés dans l'École Normale Sucre et fondateurs de l'École indienne de Warisata, département de La Paz en 1931. Cette expérience éducative qui se nourrit de la culture aymara et quechua a brillé même en dehors des frontières boliviennes.
[158] Rocío Zavala Virreira, *Hilda Mundy : vanguardia boliviana en los tiempos de la guerra del Chaco*, Mémoire de maîtrise, Université Lille 3, Villeneuve d'Ascq, juin 2004, p. 19.

Bustamante[159]. Pionnier de l'éducation moderne en Bolivie, à la tête du ministère de l'Instruction durant deux gestions libérales, il incarne le positivisme scientifique qui prédominait à l'époque libérale, instaurant en 1912 l'éducation laïque en Bolivie. Le philosophe Francovich résume ainsi une notion centrale de Sánchez Bustamante :

> Por encima de todo, Sánchez Bustamante proclamaba la necesidad de que Bolivia se conociera a sí misma, para aproximarse así a lo americano y a lo universal[160].

Cette notion apparaît en grande partie contradictoire avec un projet qui contenait certes une idée d'ouverture mais qui dans les faits s'est révélé européanisant et très élitiste[161] . Ce sera plus tard, au sein de la génération du Centenaire de 1925, que cette notion de la recherche nationale émergera plus clairement.

Pour les femmes des classes privilégiées ce fut le moment décisif de leur entrée dans l'espace public :

> [La] Escuela Normal en Sucre, [...] organizó poco a poco cursos post-primaria para las niñas; naturalmente estos esfuerzos siempre estaban dirigidos a "lo más selecto" de la sociedad.
>
> Igualmente, nacen las primeras escuelas dependientes del Estado [...]. Se crea en La Paz el primer Liceo de Señoritas. El Colegio fiscal Modelo de Señoritas de Oruro, creado en 1914, es un ejemplo de este marco progresista porque dio lugar a la igualmente pionera brigada de Girls Scouts en 1915, hecho que implicó una lucha tenaz de su fundadora en contra de prejuicios sociales retrógrados que se manifestaron en todo el país. La ciudad de Oruro se mostró entonces más abierta que el resto para acoger estas iniciativas. Esta organización marca también el antecedente de la Cruz Roja creada en La Paz en 1917[162].

Ximena Medinaceli a bien montré comment les années 10 et 20 ont marqué l'ouverture de l'éducation aux femmes dans le cadre du bouleversement général de

[159] Daniel Sánchez Bustamante (La Paz, 1864-1933).
[160] Guillermo Francovich, *El Pensamiento boliviano...*, *op. cit.*, p. 41.
[161] La figure du pédagogue belge, Georges Rouma, directeur de l'École Normale de Sucre –invité par Sánchez Bustamante– incarne bien ces contradictions : Rouma fut attaqué à la fois par l'Église au nom du traditionalisme et par des intellectuels défenseurs du « caractère national » comme Franz Tamayo. Cf. José Fellman Velarde, *Historia de la cultura boliviana: fundamentos políticos* (1976), La Paz, Biblioteca digital andina. Universidad Mayor de San Andrés, p. 138. Disponible sur: http://www.comunidadandina.org/bda/docs/BO-CA-0001.pdf (consulté le 04.02.11)
[162] Rocío Zavala Virreira, *Hilda Mundy : vanguardia boliviana en los tiempos de la guerra del Chaco*, *op. cit.*, p. 19.

l'éducation bolivienne, mis en place notamment par le président Ismael Montes. Elle en a signalé aussi l'inégalité de soutien budgétaire en comparaison avec les écoles de garçons[163].

La formation d'Hilda Mundy à Oruro eut lieu dans ces années 10 et 20 dans le cadre de ce mouvement d'ouverture et progrès institutionnels et qui fut animé aussi par le courage et les initiatives des femmes de l'époque dans leur lutte contre la persistance des inégalités. Ce fut le cas de Nelly López de Fernández (l'une des fondatrices de la revue *Feminiflor*) qui, comme la plupart des femmes qui voulaient aller plus loin que les études primaires, devaient intégrer les lycées de garçons. Nelly López se trouvait à la tête d'un groupe de filles d'Oruro qui écrivirent au ministère de l'Instruction afin d'intégrer le prestigieux Colegio Nacional « Bolívar », « una de las mejores construcciones escolares de la República »[164], d'après le « Libro del Centenario » (1925) ; elle devint ainsi la première bachelière d'Oruro. Ce succès et l'appui certain du directeur de ce lycée, l'historien Marcos Beltrán Ávila, furent à l'origine de la création du premier lycée de filles de cette ville : le Liceo de señoritas « Pantaleón Dalence » en 1922[165]. Hilda Mundy y fit ses études et l'évoque dans ses chroniques, mais c'est le « Colegio Bolívar » –en tant que paradigme de l'éducation à Oruro et de la ville moderne tout court– qu'elle évoquera davantage, notamment pour traiter du rôle de la jeunesse dans la conjoncture de la guerre et de l'après-guerre du Chaco.

L'auteure de *Pirotecnia* vient de ce lieu urbain, nouveau, de l'éducation qui –s'orientant en principe vers les secteurs privilégiés– commençait à se démocratiser et à bénéficier aux femmes, comme elle, de milieux plus modestes. Dans ce contexte, l'expression d'Hilda Mundy dans les lettres boliviennes a un terrain de choix, celui où elle exercera son éthique dénonciatrice : le journalisme.

---

[163] Ximena Medinaceli, "La educación como consolidación de lo señorial", *Alterando la rutina*, *op. cit.,* p. 36.
[164] *Bolivia en el primer Centenario ...*, *op. cit.* p. 40.
[165] Bertha Alexander de Alvéstegui, "Memoria de la administradora", in *Feminiflor: un hito...*, *op.cit.,* p. 101-102.

II. La presse, expression de la vie moderne

> *[La prensa]: una fuerza que rivaliza con los gobiernos, porque los inspira y los orienta, o los desprestigia y los abate; compite con el libro, porque difunde, en formas democráticas y accesibles a todos, los resultados de la cultura humana; [...]; completa la obra del ferrocarril y del telégrafo en la aproximación y el conocimiento mutuo de los pueblos; remueve [...] las energías del comercio y de la industria; que, con los nuevos medios económicos de reproducción gráfica populariza un reflejo de las creaciones del arte, antes reservadas en el santuario de los museos y de las galerías de los ricos; institución compleja y enorme, que participa de la plaza pública, de la cátedra, del club, del correo y del mercado, y que constituye en sí misma la más exacta imagen, la más característica expresión de la vida moderna...* [166]
>
> *(José Enrique Rodó, 1909)*

Afin de comprendre l'espace dans lequel a pu se déployer l'écriture de la chroniqueuse d'Oruro, nous donnerons, dans un premier temps, une image sommaire de la presse en Bolivie, puis à Oruro ; les revues nationales et internationales et les revues autonomes de femmes. Dans un deuxième temps nous aborderons le thème « Journalisme et littérature » concernant Hilda Mundy ; puis, nous verrons le cas détaillé des publications dans lesquelles a écrit Hilda Mundy.

La journaliste qu'elle fut exerça son métier au milieu d'une effervescence culturelle où les journaux, ce complément de l'œuvre ferroviaire et télégraphique, comme dit Rodó, prenaient une place importante dans l'échange et le débat, pour ce public urbain et tourné vers l'international.

[166] Fragment de "La prensa de Montevideo", discours de J. Enrique Rodó prononcé le 14 avril 1909, in José Enrique Rodó, *El Mirador de próspero. Obras completas,* vol. IV, Montevideo, Barreiro y Ramos S.A., 1958, p. 295-305. Disponible sur : http://www.periodicas.edu.uy/Libros%20sobre%20pp/Rodo_La_prensa_de_Montevideo.pdf (consulté le 04.05.2011).

Les premiers journaux apparurent à La Paz[167] en 1823 (avant la fondation de la République en 1825) et à Sucre en 1825 ; le premier quotidien vit le jour en 1845 à La Paz. C'est toutefois la constitution de partis politiques, les premières années de la démocratisation bolivienne en 1880, qui ouvre véritablement l'horizon de la presse indépendante en Bolivie, avec le libéral Zoilo Flores[168], figure emblématique du journalisme de combat contre les exactions du pouvoir (conservateur de l'époque), depuis les pages de *El Imparcial* de La Paz. La censure de la presse de la part des gouvernements ne s'arrêta pas avec l'arrivée des libéraux au pouvoir ni avec leurs successeurs.

En tout cas, les « vrais journaux », selon Ángel Salas, car « amplios, informativos, en permanente contacto con las corrientes universales de opinión, pero sustentando sus respectivos credos políticos[169] » naissent en Bolivie avec le nouveau siècle. Le tirage de la presse en Bolivie autour des années 20 et 30 reste très limité en comparaison avec des pays comme le Chili ou l'Argentine, à la production journalistique foisonnante : *El Diario ilustrado*, de Santiago du Chili, atteint dans les années 20 un tirage de 30 000 exemplaires[170] et *La Prensa* de Buenos Aires dépasse la moyenne de 200 000 exemplaires dans la période de consolidation du journalisme de masses entre 1910 et 1950[171]. Pour la Bolivie, les chiffres acquièrent pourtant une autre signification si l'on considère le taux élevé d'analphabétisme en Bolivie : 80% en 1900. Ce chiffre –dans un pays où la population indienne a été toujours majoritaire : 56,63% pour la même année 1900 (très équivalent à la moyenne de 59,7% correspondant aux quatre derniers recensements)– traduit aussi la condition d'une population qui à cette époque-là (et pour bien longtemps) restait largement en marge de l'éducation.

La Paz détient le record du tirage ; Ángel Salas dénombre 7 000 exemplaires avant 1920, année qui entraîne un accroissement –certainement dû à l'installation des

[167] Cf. Ángel Salas, "Breve ensayo sobre el periodismo", *Bolivia en el primer Centenario* ..., (1925), p. 329.
[168] Zoilo Flores (Santa Cruz, 1846 - Santiago du Chili, 1916).
[169] Cf. Ángel Salas, "Breve ensayo sobre el periodismo", *Bolivia en el primer Centenario* ..., (1925), p. 331.
[170] Jesús Timoteo Álvarez, Ascensión Martínez Riaza, *Historia de la prensa hispanoamericana*, Madrid, MAPFRE, 1992, p. 171.
[171] *Ibidem.* p. 180.

premières machines Linotype– bien représenté par *La República* qui dépasse les 12 000 exemplaires en 1924[172], ou par *El Diario* qui tire à plus de 8 000 exemplaire en 1925[173]. Un tirage exceptionnel a lieu les jours qui précédèrent la guerre du Chaco de la part d'*El Universal* de La Paz, l'un des plus diffusés en Bolivie, avec 30.000/34.000 exemplaires[174]. Quant à Oruro, nous ne disposons que de l'indication sur le tirage de la revue *Feminiflor*, qui ayant commencé avec 500 exemplaires en 1921, atteint les 1 500 en 1923[175].

Revues

La publication des revues en Bolivie dans les années 20 n'est pas sans rapport – selon Alberto Crespo– avec le panorama exacerbé de la censure de la presse quotidienne qui coïncide avec l'arrivée du républicanisme en 1921 et la chute du parti libéral, dans une tentative d'éditer des publications « sans connexions directes avec la politique ni avec les consignes des partis[176]». Pour Ángel Salas, les années 1880 connaissent un essor des revues qui n'a pas d'égal dans les années 20 ; la baisse des tirages en Bolivie serait due en partie à l'énorme concurrence des revues étrangères, argentines et chiliennes fondamentalement, qui investissaient le marché bolivien[177]. Le journaliste Salas relève, par ailleurs, la diffusion « désastreuse » d'expressions propres à ces pays « contra la expresión de la propia alma de Bolivia[178] » . Nous avons constaté en effet, aussi chez Hilda Mundy, quelque emploi d'argentinismes (que nous remarquerons à la lecture de ses écrits) qui semblent être d'usage courant dans la presse de l'époque.

[172] Ángel Salas, "Breve ensayo sobre el periodismo", *Bolivia en el primer Centenario ...,* (1925), p. 328.
[173] *Ibidem,* p. 333.
[174] Cf. Antonio Checa Godoy, *Historia de la prensa en Iberoamérica*, Alfar, Sevilla, 1993, p. 280.
[175] Magalí C. de Vega, Teresa Flores B., "Con el periodismo en las venas: testimonio de Betshabé Salmón de Beltrán", in *Feminiflor: un hito..., op. cit.*, p. 92.
[176] Traduit d'Alberto Crespo R., "El pediodismo boliviano de los años 20", in *Feminiflor: un hito...*, 1987, p. 27.
[177] Cf. Ángel Salas, "Breve ensayo sobre el periodismo", *Bolivia en el primer Centenario ..., op. cit.* p. 332.
[178] *Ibidem.*

Dans ce cadre, il est important de signaler la portée de la revue littéraire chilienne *Zig Zag*, fondée en 1905 et qui fut dans la période de consolidation du journalisme de masses en Amérique latine (1910-1950), la « revue de plus grande circulation au Chili[179] ». L'historien et bibliographe José Roberto Arze signale comme les revues littéraires étrangères les plus présentes en Bolivie dans les années 30 et 40, *Leoplán* (Buenos Aires, fondée en 1935) et *Ercilla* (Santiago du Chili, fondée en 1933) paraissant à l'époque aux éditions Zig Zag[180]. Les principales collections d'archives consultées notamment à La Paz, nous ont permis de constater en effet cette présence éditoriale littéraire à côté –parmi les principales– de *Cosmópolis* (Madrid, 1919-1922), *Excelsior* (Santiago du Chili, 1936-1938) et *Caras y Caretas* (Buenos Aires, 1898-1941). Les centres miniers autour d'Oruro se révèlent aussi comme une interface culturelle surtout par voie ferroviaire : dans l'ouvrage de Luis Oporto, nous trouvons l'entrepreneur italien Aquiles de Luca Cataldi, propriétaire en 1909 de l'« Hotel Italia » d'Uncía, en tant qu'agent commercial des revues chiliennes *Zig Zag, Selecta, Familia, Corre Vuela* et *El Peneca*[181]. Soulignons le moment privilégié d'échange éditorial que connaissait cette région en Bolivie et qui faisait d'Oruro un véritable port d'accueil des revues dans la diffusion internationale de l'actualité culturelle. Ce panorama éditorial bolivien bien investi par les revues étrangères, peut éclairer un aspect majeur de l'œuvre mundyenne, celui de l'intertextualité.

En ce qui concerne les revues boliviennes consultées, notamment des années 20 et 30 dans la sphère de la littérature expérimentale et avant-gardiste, remarquons d'abord *Motivos,* fondée en 1923 par Lucio Díez de Medina (évoqué dans « Prolégomènes ») une revue dont Alberto Crespo soulignera la « promoción de jóvenes escritores (Guillermo Viscarra Fabre, Alberto de Villegas, Humberto Palza, José Tamayo)[182] » . Puis, dans les années 30, *La Gaceta de Bolivia, « semanario gráfico »* paraissant les jeudis, dirigé par

[179] Traduit de Jesús Timoteo Álvarez, Ascensión Martínez Riaza, *Historia de la prensa hispanoamericana, op. cit.*, p. 239.
[180] Entretien avec José Roberto Arze, La Paz, août, 2006.
[181] Cf. Luis Oporto O., *Uncía y llallagua, op. cit.*, p. 253.
[182] Cf. Alberto Crespo R., "El periodismo boliviano de los años 20", in *Feminiflor : un hito…, op. cit.*, p. 27.

Carlos Medinaceli[183], lequel, considéré l'un des plus grands essayistes et critiques littéraires du XX^{e} siècle en Bolivie, a pourtant manifesté une grande indifférence à l'égard d'Hilda Mundy, voire du mépris[184]. Or, nous voyons dans les pages de cette revue des noms d'auteurs tels que María Virginia Estenssoro, Rafael Ulises Peláez, collègue d'Hilda Mundy à *La Patria* d'Oruro, et dont elle a commenté « l'accent avant-gardiste » (BC 02.06.35) ; puis Arturo Borda, paraissant en 1934 avec des fragments de son œuvre *El Loco*.

En juillet 1937 fait son apparition à La Paz la *Revista de Bolivia,* fondée par Gustavo Adolfo Otero[185] (les derniers numéros trouvés datent de 1945). Le prestige de cette *« revista mensual de ilustración »* est assurée par les signatures qui y figurent, à commencer par celle de son fondateur, l'un des noms de la génération du Centenaire. Journaliste, homme politique, écrivain, Gustavo Adolfo Otero, considéré à ses débuts par Enrique Finot comme un vigoureux écrivain dans le « genre du divertissement », « spécialisé dans la satire politique[186] », s'est consacré progressivement à la critique littéraire et aux études historiques. Du temps qu'il était ministre ou ambassadeur, nous voyons à la direction de cette publication des noms tels que Lucio Díez de Medina (en 1940), Saturnino Rodrigo (en 1943) et Ángel Salas (en 1945). Puis, nous trouvons le père d'Hilda Mundy, Emilio Villanueva, figurant comme collaborateur. Cette revue dont on remarque la qualité graphique et d'impression, accueillait l'expression littéraire et

[183] Carlos Medinaceli (Sucre, 1898 – La Paz,1949).
[184] Cf. Gonzalo Portugal, "La envidia y el cinismo de Carlos Medinaceli": "Que uno de los más grandes críticos bolivianos no se haya molestado en revisar la escritura femenina nos crea un sin fin de preguntas, ¿en qué lugar colocaba a las escritoras, éstas tenían un sitio en su planteamiento sobre el arte y la nación? Pero no sólo hay que preguntarle sobre esto a Medinaceli, sino hay que ver si las mujeres tuvieron un lugar en la crítica literaria boliviana. El problema que Medinaceli encuentra en la mujer boliviana tiene una raíz cultural y espiritual. Demás está decir que él veía en la chola al ser que podía sacar adelante a esta nación. Pero queda la fisura de la escritora, de la poeta. No hemos encontrado un estudio dedicado por entero a una escritora, o a alguna artista, lo que sí hemos hallado en sus cartas y estudios, son apenas pequeños trazos referenciales a Adela Zamudio, María Quiroga e Hilda Mundy, que en el texto sale como Nilda. [...]. El caso de Mundy es mucho más desolador, pues se remite a un comentario sarcástico y lapidario: Nilda Mundy ha publicado un libro, Pirotecnia. No llega a la pirotecnia es apenas una vela de sebo que enciende beatamente a todos los prejuicios literarios y burgueses. [...]. En *Atrevámonos a ser bolivianos, correspondencia a Viaña*, p. 303." Disponible sur: http://www.ucb.edu.bo/publicaciones/CienciaYCultura/Numero9/envidia_cinismo_Medinaceli.htm
[185] Gustavo Adolfo Otero (La Paz, 1896 – Quito, 1958).
[186] Traduit de: Enrique Finot, *Historia de la literatura boliviana* (1943), La Paz, Gisbert, 1964, p. 464.

culturelle la plus en vogue en Bolivie et en Amérique latine. Quant à la littérature expérimentale évoquons la présence de María Virginia Estenssoro, Saturnino Rodrigo, Lucio Díez de Medina, Enrique Viaña, Luis Lúksic. Parmi les latino-américains de l'avant-garde : Uslar Pietri, Magda Portal, poète péruvienne ayant vécu à La Paz, et notamment de Gamaliel Churata (véritable protagoniste du journalisme en Bolivie) qui vécut à Potosí entre 1917 et 1926 et à La Paz entre 1932 et 1964 –et qui est considéré aujourd'hui comme l'une des grandes figures de l'avant-garde indigéniste péruvienne.

Pour clore cette image de la presse de l'époque en Bolivie, revenons aux années 20, moment qui connut un événement marquant qui est lié à plus d'un titre à l'écriture d'Hilda Mundy : l'apparition de la presse conçue, écrite et gérée par des femmes.

La femme qui écrit et publie

Ce fut en 1921 à Oruro que trois jeunes femmes âgées de 20 ans, du « Círculo artístico e intelectual de señoritas », décidèrent d'entreprendre la création et la publication de leur propre revue : *Feminiflor* ouvrait ainsi la voie du journalisme indépendant des femmes en Bolivie[187].

Les publications autonomes de femmes naquirent en général au sein des Cercles culturels qui, bien que plus anciens, marquèrent dans les années 20 une apparition sur la scène publique véritablement sans lien avec les organisations sous direction masculine ou religieuse. Ces centres culturels avaient pour l'essentiel une matrice élitiste et accueillirent plutôt les femmes lettrées qui jouissaient d'une certaine tolérance du foyer familial et qui cherchaient à « communiquer avec la société par le moyen de publications

[187] Les premières publications (non complètement autonomes) des femmes en Bolivie datent du XIX[e] siècle: Dans son ouvrage, Ximena Medinaceli indique la parution en 1873 de *Mistura para el bello sexo*, "periódico para la mujer de clase ilustrada" de Sucre, dirigé par l'écrivain Tomás O'Connor D'Arlach. Parmi d'autres, le cas le plus intéressant serait *Album*, revue parue en 1899 aussi à Sucre, dirigée par Carolina de Jaimes, mère du poète Ricardo Jaimes Freyre.

qui sont devenues les premières revues féminines de la Bolivie[188] ». À cet égard *Feminiflor* reflète plutôt des appartenances à la classe moyenne –certes, lettrée et donc d'un secteur privilégié– mais qui, par la personnalité de ses fondatrices (les deux principales avaient une activité professionnelle à la fin des années 10 alors que l'oisiveté était signe d'un haut niveau social[189]) témoigne d'une expérience singulière en Bolivie à l'aube de la presse indépendante des femmes.

Feminiflor naquit au sein du « Círculo artístico e intelectual de señoritas »; fondé en 1919[190] à Oruro ; la revue *Aspiración,* dirigée par Rosa Viscarra Heredia[191] parut à La Paz en 1923 et vint du « Centro ideal femenino ». Peu de temps après (toujours en 1923) apparut la revue *Eco Femenino*, organe de l'« Ateneo Femenino » –lié à l' « Ateneo juvenil » et à la génération du Centenaire– dirigée par Ana Rosa Tornero, personnalité incontournable du féminisme bolivien dans le domaine de l'enseignement et du journalisme de l'époque ; *Índice,* dirigée par María Luisa Sánchez Bustamante, fut la deuxième publication de l' « Ateneo Femenino ». D'autres cercles de femmes, et d'autres publications, à la manière de ces pionnières mobilisées par la pulsion de rupture du mutisme culturel féminin qui traverse leur histoire, s'organisèrent dans d'autres villes importantes en Bolivie.

L'apparition des revues conçues, écrites et gérées par les femmes au début des années 20 en Bolivie vient forcément bousculer le monde du langage et de son rapport avec le pouvoir à travers les représentations et sa production de sens. « La obra es una productividad de sentido porque en el cuerpo textual tiene lugar el juego de las representaciones[192] », dit le critique bolivien Guillermo Mariaca. « Une interruption du

[188] Traduit de: Ximena Medinaceli, *Alterando la rutina, op. cit.,* p. 44.
[189] *Ibidem,* p. 30.
[190] Magalí C. de Vega, Teresa Flores Bedregal, "Con el periodismo en las venas...", in *Feminiflor: un hito..., op. cit.,* p. 89.
[191] Ximena Medinaceli, "Las revistas femeninas de los años 20: una necesidad de comunicación", in *Feminiflor: un hito..., op. cit.,* p. 54.
[192] Guillermo Mariaca, "El cuerpo de la obra", in *Diálogos sobre escritura y mujeres: Memoria,* La Paz, Sierpe, 1999. p. 55

monologue patriarcal », dit Carla Lonzi[193], soulignant le fait que la voix autonome de la femme dans la place publique implique l'abandon de la marge silencieuse imposée par la norme sociale, car même chez le secteur privilégié producteur de ces revues, ces voix viennent d'une marge propre à un sujet féminin dont le silence public, prolongement du silence privé, est une caractéristique.

Néanmoins, dans l'exploration de ces voix de femmes dans le moment inaugural des années 20 en Bolivie, il est difficile de trouver une interpellation de genre en tant que construction culturelle, telle que le fera Hilda Mundy à travers sa poétique. L'intériorisation de la norme sociale prime chez le sujet féminin représenté, mis en évidence, entre autres, par l'idée des rôles d'épouse et de mère comme rôles féminins incontestables[194]. Et souvent le mot « féminisme », investissant aisément les pages de ces revues, est fermement opposé à un autre féminisme présenté comme militant et excessif :

> Y ese es nuestro feminismo, no aquel que enarbola harapos en los comicios electorales por calles y plazuelas. Lejos de ese feminismo grotesco hay algo más sagrado y más noble: el Hogar. Y a ese hogar se debe la mujer llevar su acotación de espiritualismo y cultura que hagan de ella un ser conciente y no una estampa decorativa como hasta hoy. No somos renegadas de nuestro sexo ni del hogar[195].

De même, la publication en 1928 des « manifestes » du « Feminismo al Nuevo estilo » de Dorothy Dumbar Bromley[196], attaque les postures de la « garçonne » tout en préconisant l'égalité des sexes. Toutefois, ces voix se sont conçues dans leur temps, en général, comme interpellation du rôle de la femme dans la société, en mettant en avant la question de l'éducation comme prémisse majeure. Par ailleurs, nous voyons que l'imaginaire de la femme lettrée en Bolivie, notamment au sein des Cercles culturels, était

[193] Citée par Rosa Rossi, « Instrumentos y códigos. La "mujer" y la "diferencia sexual" », in *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona: Anthropos, San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1993, p. 20.
[194] Pensons toutefois qu'une écrivaine reconnue telle qu'Adela Zamudio (Cochabamba, 1854-1928), très présente dans le discours culturel de cette conjoncture, ne s'est jamais mariée ni eut des enfants et leva l'étendard des droits de femmes même dans ses textes poétiques.
[195] Betshabé Salmón, *Feminiflor*, Oruro, année III, nº 25, novembre 1923, p. 3, citée par Lupe Cajías « ¿Qué escribían ellas ?", in *Feminiflor: un hito..., op. cit.*, p. 64.
[196] Dorothy Dumbar Bromley, « Feminismo al nuevo estilo », in *Índice*, La Paz, année I, n° 2, janvier 1928, p. 22-24.

frappée par la figure de la poète et enseignante de Cochabamba Adela Zamudio, dont le féminisme se trouve au cœur de son œuvre littéraire.

Enfin, à la recherche de pistes sur l'intertextualité mundyenne, ces revues sont le reflet manifeste d'une communication et un échange entre les publications non seulement de femmes, mais de l'actualité éditoriale au-delà du cadre national (notamment par les villes interconnectées par les chemins de fer), mais aussi international (principalement le Pérou, le Chili et l'Argentine, les pays du réseau ferroviaire transfrontalier). Les sujets d'actualité qu'abordent ces revues de femmes en Bolivie, dans le domaine de la culture, mais aussi des droits civils, de la technologie, des sports, de la mode, reflètent un imaginaire porteur de nouvelles représentations de la femme, lesquelles sont, certes, largement dominées par les modèles européens et surtout français. Des images qui, dans la scène urbaine bolivienne des années 20 et 30, traduisent aussi la transformation des mœurs qu'a produit l'accès de femmes à l'éducation, une nouvelle représentation du corps féminin notamment liée à la pratique des sports et à une mode vestimentaire qui s'allégeait manifestement et à de nouvelles postures de la femme, très influencées par les images cinématographiques et par la presse.

FEMINIFLOR, "LA MUJER QUE TRABAJA"

Depuis son apparition en 1921, cette revue mensuelle a véhiculé dans la scène publique une image qui bousculait, par son indépendance, l'image de la femme de son temps, comme l'exprimait Laura de la Rosa Torres, sa directrice :

> Cuando se escriba la historia de los adelantos femeninos en Bolivia, el Centro Artístico e Intelectual de Señoritas de Oruro, ocupará una de las páginas más brillantes ya que ha sido el primer centro feminista que, contra la opinión de los derrotistas, lanzó la primera revista femenina, cuyas columnas estuvieron y estarán siempre a disposición de la mujer, contribuyendo así, a una mayor cultura, al desarrollo del gusto por las letras, y a la lenta, pero segura evolución del feminismo nacional[197].

[197] Laura de la Rosa Torres, *Feminiflor*, Oruro, année III, n° 22, 25 mai 1923, s/ n°p., citée par Sandra Aliaga Bruch, "Éramos audaces", in *Feminiflor: un hito...*, *op. cit.*, p. 71-72.

Feminiflor parut à Oruro avec 25 numéros entre 1921 et 1923 ; ces trois années de circulation, sans interruption ont constitué un fait remarquable compte tenu des conditions des revues boliviennes signalées plus haut. Le lieu et le temps de son apparition reflète parfaitement l'effervescence d'une ville dynamique et assez ouverte aux innovations culturelles. *Feminiflor* dépeint à travers ce « goût pour les lettres », un esprit entreprenant d'ouverture, de curiosité, qui sont des traits de son lieu. Cette revue –et celles qui parurent par la suite– comme le témoignent ses fondatrices est la conséquence directe de l'accès des femmes aux structures éducatives promu par le parti libéral[198]. Elle est aussi redevable du progrès technique de l'imprimerie et des moyens de transport qui réalisaient la *magie* d'une diffusion nouvelle qui dépassait souvent le cadre local et qui témoigne d'une réelle vocation de coopération entre les différentes revues. Par ailleurs, lorsque Betshabé Salmón parle des origines de *Feminiflor,* elle évoque le soutien décisif du commerce d'Oruro permettant la durée de cette publication :

> Nos acuotamos al principio todas con pequeñas sumas. Después quien nos mantuvo e hizo que nuestro ideal se volviera realidad fue el comercio de Oruro que nos recibió con los brazos abiertos: nunca nos hizo fallar un aviso[199].

La portée de *Feminiflor* tient également aux idées et aux représentations –tout à fait audacieuses en leur temps– qui dominaient ses pages. Ne serait-ce que par les figures de Laura de la Rosa Torres (protagoniste singulière à l'heure de la guerre de 1932), Betshabé Salmón et Nelly López, les trois fondatrices, des femmes qui ont fait des études –dans un contexte d'ouverture mais non dépourvu de difficultés–, des femmes travailleuses et pionnières aussi dans ce domaine. Éducation et travail, résument donc une œuvre singulière, rédigée aussi avec humour, et qui se place activement du côté de la femme travailleuse : la page « La mujer que trabaja » reste un emblème de cette publication :

> Teníamos de otra parte, una página dedicada a la mujer que trabaja en la lucha por nuestros derechos y por sacar de la pobreza a otras, esa era

[198] Cf. Magalí C. de Vega, Teresa Flores B., "Con el periodismo en las venas: testimonio de Betshabé Salmón de Beltrán", in *Feminiflor: un hito..., op. cit.,* p. 84-89.
[199] Magalí C. de Vega, Teresa Flores Bedregal, "Con el periodismo en las venas...", in *Feminiflor: un hito..., op. cit.,* p. 91.

> una página de avisos gratuitos para peluqueras, costureras, panaderas, sombrereras, etc[200].

La femme qui écrit et qui publie, appartient au monde d'Hilda Mundy depuis sa plus tendre enfance: les rédactrices de *Feminiflor* ont fait aussi leurs premières apparitions dans les pages renommées de *La Patria,* même avant 1921[201]. Les revues de La Paz, *Aspiración, Índice,* etc., ainsi que celles d'autres villes importantes, appartiennent à la même sphère de représentations nouvelles de la femme.

Hilda Mundy : journalisme et littérature

La relation entre journalisme et littérature concerne de près l'écriture mundyenne. Hilda Mundy, qui travaillait à ses 20 ans dans la fonction publique, a débuté dans le journalisme, selon son expression, comme « busca-noticias[202] ». Ceci est intéressant car l'importance de la perception instantanée de la vie urbaine dont elle parle dans ses textes, le fait de marcher dans les rues d'Oruro à la recherche de l'information, était le quotidien de la flâneuse. Le fait divers, qu'elle a dû aborder parmi d'autres rubriques, a certainement inspiré l'écriture de plusieurs chroniques, dont certaines de « Vitaminas » où Jeanette parle du « público monstruo y voraz » qui « engulle las tragedias saboreándolas deleitosamente » (V n 11).

Ainsi, « Brandy cocktail » inaugure en 1934 une production qui sera la plus féconde de l'écrivaine : celle de la chronique humoristique, premier lieu d'expression de l'ironiste. Cette production s'inscrit notamment dans l'écriture des mœurs. Il est pourtant difficile de caractériser Hilda Mundy comme "costumbrista" car, comme Javier Lasarte Valcárcel l'a montré, le "costumbrismo" latino-américain, est une expression littéraire propre des sociétés post-indépendantistes et dont la portée réside dans son intervention

[200] *Ibidem.*
[201] *Ibid.*, p. 93.
[202] Hilda Mundy", interview accordée par l'auteure, in *Dador*, La Paz, n° 0,1, enero, febrero, marzo, 1979, p. 33. Cf. Annexes.

dans la discussion et la production d'images sur les idées de nation et de peuple[203]. Les liens de l'auteure avec les "costumbristas" concernent évidemment les mœurs autour desquels gravite son écriture, ainsi que certains procédés de langage, tels que la caricature –propre des "costumbristas"– qui se trouve souvent dans ses textes satiriques. Mais ces liens concernent fondamentalement le journalisme, en tant que lieu de choix de l'expression « costumbrista » :

> El emplazamiento del género costumbrista, dondequiera se halle, no puede desligarse del hecho mismo del tránsito a la modernización; más especificamente: "the costumbrismo was necessarily an ideological manifestation of the transition to modern, burgeois society" (Kirpatrick 31). Es, pues, como su marco comunicacional, la prensa -con cuyo carácter es concomitante en más de un sentido-, uno de los discursos culturales constitutivos de la sociedad moderna[204].

Le regard critique que Hilda Mundy applique sur sa société pour la fustiger de sa plume acide, peut se trouver aussi chez des écrivains "costumbristas"; on pense particulièrement au cas emblématique de l'Espagnol Mariano José de Larra (1809-1837), libéral de surcroît, et dont les études montrent justement ses grandes différences avec la tradition "costumbrista" espagnole, notamment pour une raison qui le rapproche d'Hilda Mundy : le "costumbrismo" de Larra n'est pas descriptif des mœurs[205] : « Larra estudia a sus tipos desde una plataforma bien distinta, lanzando consideraciones sociales, filosóficas y políticas; consideraciones que le llevan a extraer toda una serie de conclusiones acerca del comportamiento y el carácter de la sociedad[206] ». Cette appréciation nous fait relever un mot clé qui est celui de "consideraciones", ce qui nous mène du côté de l'écriture du « moi » chez Hilda Mundy, et de l'expression de sa subjectivité critique. Néanmoins, l'écriture des mœurs de l'auteure –que nous caractériserons dans la deuxième partie au sein

[203] Trad. Cf. Javier Lasarte Varcárcel, "Ciudadanías del costumbrismo en Venezuela", in *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII, nº 178-179, Enero-Junio 1997; p. 175-184; Disponible sur: http://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=ciudadanias%20del%20costumbrismo%20en%20venezuela&source=web&cd=1&cad=rja&sqi=2&ved=0CC4QFjAA&url=http%3A%2F%2Frevista-iberoamericana.pitt.edu%2Fojs%2Findex.php%2FIberoamericana%2Farticle%2Fdownload%2F6235%2F6411&ei=rJ_HUNOpKci6hAfy-IDAAw&usg=AFQjCNGq2Y2fMjPjLhuFN_DUCw2G2YpOmw&bvm=bv.1354675689,d.d2k

[204] *Ibid.*, p. 175.

[205] Trad. Cf. Enrique Rubio, "Introducción", in Mariano José de Larra, *Artículos*, Madrid, Cátedra, 2000.

[206] *Ibid.*, p. 67.

de la tradition des écrivains moralistes– diffère fondamentalement des "costumbristas" en vertu de sa notion poétique.

Le journalisme de l'auteure n'est pas dissocié de son projet poétique, et cela la rapproche –parmi d'autres raisons que nous développerons notamment dans l'écriture de la ville– de l'auteur des *Petits poèmes en prose :*

> Es importante observar la forma en que aparecieron por primera vez los poemas en prosa de *El spleen de París* como folletines compuestos por Baudelaire para la prensa de tirada masiva, diaria o semanal, de París. El folletín equivalía, a grandes rasgos, a los artículos firmados de la prensa actual[207].

Marshall Berman souligne par ailleurs que ce fut Walter Benjamin le premier à déceler la profondeur de cette œuvre de Baudelaire[208]. En ce qui concerne le projet poétique de l'auteure, soulignons que la démarche qu'elle entreprend dans l'écriture de ses "pequeños artículos", ses "líneas", plutôt "aperitivos", comme elle qualifie ses chroniques dans « Brandy cocktail », relèvent de la même démarche qu'elle entreprend pour l'écriture de *Impresiones…* ou de *Pirotecnia*, qu'elle qualifie par ailleurs de : « opúsculos, dispersos, rápidos, "policoloros" », et aussi de « línea » (P 41-42).

Cette notion littéraire, chez l'auteure, s'est confirmée notamment par un constat qu'a permis la redécouverte successive de ses textes journalistiques : le constat de la reprise littéraire pratiquée par Hilda Mundy de ses chroniques aussi bien dans *Impresiones…* que dans *Pirotecnia.* Le nouveau corpus de ses textes dénombre dix reprises. Celles-ci, peuvent reproduire exactement la chronique, peuvent apporter quelques changements, peuvent raccourcir, peuvent également reprendre un fragment, mais il ne s'agit aucunement d'une démarche littéraire différente : la poétique mundyenne, que nous essaierons de cerner dans la troisième partie, relève des mêmes éléments. Puis, un document trouvé ultérieurement, a confirmé ce constat : c'est le témoignage de la propre Hilda Mundy qui dit en 1979 : « Pirotecnia […] es una selección de la columna

[207] Marshall Berman, "Baudelaire: el modernismo en la calle", *Todo lo que es sólido..., op. cit.,* p. 146.
[208] *Ibid.,* p. 145.

periodística que aludí anteriormente *[Dum Dum]*[209] ». Mais nous savons que la reprise concerne aussi “Brandy cocktail”; “Vitaminas” et des textes divers.

Finalement, la notion littéraire que nous avons apparenté des *Petits poèmes en prose*, s’exprime dans un texte de *Pirotecnia* : « *Advertencia importante: Este capítulo tiene una vértebra en la página siguiente.-* » (XXIII), suivi du texte intitulé : « Vértebra del capítulo anterior. Dados Dados Dados ». On peut voir dans l’image de la *vertèbre* ce que Baudelaire explique dans son recueil :

> Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu’il n’a ni queue di tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. […]. Nous pouvons couper où nous voulons, moi, ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil d’une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. […][210].

Une partie des « opusculos, dispersos, rápidos, “policoloros” » d’Hilda Mundy, a existé séparément, indépendamment, sous forme de morceaux, recollés ailleurs, dans le monde fugitif, synthétique de la vie moderne, qu’est la presse.

Hilda Mundy en piste

La Retaguardia, fut l’organe du « Centro Patriótico de Retaguardia » qui se constitua en pleine guerre du Chaco, à Oruro le 15 décembre 1933 en réaction aux défaites de Gondra et Alihuatá (en juillet et décembre 1933 respectivement). Le président de ce centre patriotique, Octavio Moscoso Gutiérrez fut son fondateur. Le premier numéro parut le 22 février 1934 avec le manifeste du Centre où ses membres se présentaient comme

[209] “Hilda Mundy”, interview accordée par l’auteure, in *Dador*, La Paz, n° 0,1, enero, febrero, marzo, 1979, p. 36?.
. Cf. Annexes.
[210] Charles Baudelaire, “À Arsène Houssaye”, *Le Spleen de Paris,* Paris, Librairie Générale Française, 2003, p. 59-60.

« los celosos guardianes del orden y del severo cumplimiento de las leyes militares »[211], s'engageant auprès des autorités militaires et administratives à « collaborer en tout ce qui tenait à la Défense Nationale dans le cadre des Services de l'arrière-garde »[212]. Nous remarquons une campagne soutenue contre les embusqués et contre l'activité d'espionnage paraguayen. Hilda Mundy y écrit sur ces deux sujets (ainsi que dans sa chronique « Brandy cocktail »). Elle écrit dans *La Retaguardia* dans la rubrique « Glosas contemporáneas »[213].

La Mañana. Fondé à Oruro en 1931, ce quotidien fut le défenseur des intérêts du parti républicain « genuino »[214] du président Salamanca (au pouvoir entre 1932 et 1934). L'un de ses directeurs fut Octavio Moscoso Gutiérrez, fondateur de *La Retaguardia*. Les pages de *La Mañana* proposèrent "Brandy cocktail" d'Hilda Mundy régulièrement pendant plus d'un an. Dans la première chronique, datant du 14 octobre 1934, Hilda Mundy se présente au public derrière ce « modesto seudónimo », ce qui suggère la possibilité de la naissance de ce nom d'auteure à cette date-là. Quant à la dernière chronique que nous avons trouvée, elle correspond au 25 novembre 1935 ; vu le contexte politique menaçant, il semble difficile qu'elle soit allée beaucoup plus loin.

« Brandy cocktail » est, au sein de notre corpus, la chronique de plus longue durée. Ses 62 textes constituent, par ailleurs, l'ensemble le plus riche, non seulement de la production journalistique mundyenne, mais de sa production tout court. Plusieurs de ces chroniques allaient constituer *Pirotecnia* par la suite[215].

La Patria. « L'un des meilleurs journaux de la Bolivie, autour de 1929 »[216], au dire de l'écrivain et journaliste Porfirio Díaz Machicao[217], *La Patria* d'Oruro –toujours publié de nos jours– est un cas emblématique du journalisme bolivien. Fondé en 1919 par

[211] « Nuestro manifiesto », *La Retaguardia*, Oruro, année I, nº 1, 22 février 1934, p. 2.
[212] *Ibidem.*
[213] Ces deux articles ont été publiés dans *Cosas de fondo* : « Los indiscretos » du 23 juillet 1934 et « El adiós a los soldados » du 20 août 1934 (CF 51-55).
[214] Cf. Eduardo Ocampo Moscoso, *Historia del periodismo boliviano, op. cit.*, p. 497.
[215] Le tableau « Nouveau corpus des textes mundyens », en annexes, présente le détail de ces reprises.
[216] Traduit d'une citation de Raúl de la Quintana et Ramiro Duchén, *Pasión por la palabra*, La Paz, Cima, 1992, p. 218.
[217] Porfirio Díaz Machicao (La Paz, 1909-1981).

Demetrio Canelas, journaliste et homme politique de tendance républicaniste, ce que n'a pas démenti la ligne indépendante qui caractérisait ce journal dans les années 20 et 30 en question. Demetrio Canelas, devient un véritable symbole de la censure journalistique de cette époque illustrée par ses quinze exils[218] au long de sa carrière. On peut lire à *La Patria* du 9 avril 1930 la dénonciation de cette violence du pouvoir contre la presse indépendante :

> […] El cuarto confinamiento de nuestro director no será el último, estamos bien seguros. Ni habrá periodista en Bolivia que, de criterio independiente, no sepa los sinsabores de la proscripción. […][219].

L'essai sur le journalisme bolivien du « Libro del Centenario » relève la figure de *La Patria*, notamment dans le sens de « son action sociale ». Si « la principal preocupación de la colectividad boliviana es la política[220] » –ce qui se reflète fortement dans ses journaux– nous lisons dans les pages de *La Patria*, des espaces importants dédiés à l'aspect social à travers le registre du fait local, de l'événement quotidien, ainsi que du fait divers. Les chroniqueurs humoristiques sous des pseudonymes, faisant leur apparition, le fait local ou politique est alors tourné en dérision avec plus ou moins de talent. Ernesto Vaca Guzmán, sous le pseudonyme de Geo Bernard Chopp[221], marque les esprits de son encre fine et ironique. Confrère d'Hilda Mundy à *La Patria* et ultérieurement à *El Fuego* (créé par lui), il sera son complice de création pratiquement tout au long de sa production à Oruro.

Mais, l'aspect qui frappe le plus en parcourant les pages de *La Patria* –plus encore que dans d'autres journaux d'Oruro– est la présence d'une claire vision internationale qui traduit parfaitement le cosmopolitisme de la ville. La grande couverture de l'actualité internationale (figurant longtemps à la une par un nombre d'informations

[218] Cf. Raúl de la Quintana et Ramiro Duchén, *Pasión por la palabra*, *op. cit.*, p. 149.
[219] Cité par Raúl de la Quintana et Ramiro Duchén, *Pasión por la palabra*, *op. cit.*, p. 149.
[220] Cf. Alberto Crespo R., "El periodismo boliviano de los años 20", in *Feminiflor : un hito…*, *op. cit.*, p. 23.
[221] Pseudonyme qui évoque avec humour le nom de l'irlandais George Bernard Shaw (1856-1950), prix Nobel de littérature en 1925. Journaliste critique et polémiste socialiste, romancier et dramaturge humoristique et provocateur.

allant jusqu'à 16[222]) ; la présence des mots étrangers dont les noms allemands, anglo-saxons, français, entre autres, dominent de monde du commerce de cette capitale commerciale. Les communautés étrangères font leur apparition dans d'autres espaces de la presse, comme le témoigne par exemple une annonce de 1935 rédigée en langue croate[223].

Autour de ce quotidien s'est réunie une pléiade d'intellectuels, d'écrivains boliviens, mais aussi d'autres nationalités. En 1929, année de l'installation d'une machine intertype dans ses ateliers, se forma le dénommé « grupo de *La Patria* » qui disposait d'une page littéraire paraissant les dimanches. Ce groupe menait une vie de bohème et avait son siège au bar Los Tres Osos, au coin des rues Murguía et Potosí, devenu un véritable café-concert très coté d'écrivains venus de divers horizons. Leur activité littéraire a été entravée par le déchaînement de la guerre du Chaco, à la suite de laquelle le groupe se trouva très clairsemé[224].

> En el transcurso de pocos años el mencionado grupo quedó conformado por Fernando Loayza Beltrán, Ramón y Rafael Ulises Peláez, Rafael A. Reyeros, Dinko Garafulik, Luis Mendizábal Santa Cruz, Casto Quezada Palma, Carlos Beltrán Morales, Eduardo Ocampo Moscoso, Wálter Montenegro, Ernesto Vaca Guzmán, Rodolfo Salamanca Lafuente, Agustín Galleguillos, Jorge Salinas, Adela de Tezanos Pinto, Aurora Ibáñez Abastoflor [...]. Colaboraban también Josermo Murillo [Bacarreza], [...] y en su sección literaria el poeta chileno Juan Guzmán Cruchaga[225].

De cette liste (dont ma transcription exclut des collaborateurs divers), nous relevons d'abord le nom d'Ernesto Vaca Guzmán, proche d'Hilda Mundy et l'un de ceux (peut-être le principal) qui ont soutenu l'édition de *Dum dum* dans les ateliers de *La Patria*. Nous retenons aussi le nom de Luis Mendizábal Santa Cruz, poète et journaliste reconnu dont on a signalé le style avant-gardiste ; il connaissait et appréciait la plume d'Hilda Mundy. Or, il est étonnant que dans cet ouvrage de 1978 d'Eduardo Moscoso Ocampo qui

[222] Cf. « La fundación del diario La Patria » », Ángel Torres Sejas, *Oruro en su Historia*, La Paz, Juventud, 1994, p. 489.
[223] Cf. *La Patria*, Oruro, 30 novembre 1935.
[224] Ángel Torres S., *op. cit.*, p. 496-497.
[225] Eduardo Ocampo Moscoso, *Historia del periodismo boliviano*, La Paz; Juventud; 1978, p. 490.

connaissait forcément Hilda Mundy, et surtout dans cette évocation du groupe *La Patria*, le nom de l'auteure de *Pirotecnia* ait été oublié.

Elle avait une chronique dans ce quotidien : « Corto circuito », dont notre corpus compte trois textes, parus tous en novembre 1935 : le 24, le 28 et le 30. C'est une période féconde, confirmée notamment par la parution de *Dum dum* quelque temps avant.

Dum dum. *Semanario de la noche.* Le porte parole d'Hilda Mundy sillonne pour la première fois les rues d'Oruro le dimanche 22 septembre 1935. Même si Hilda Mundy (l'ironiste) en parle comme de « una hojita fragante[226] », les documents retrouvés montrent que ce périodique pouvait compter 8 pages. Hebdomadaire de l'après-guerre dont la parution est en étroite liaison avec un engagement antimilitariste qu'elle entame déjà à *La Mañana,* juste après la signature de cessez-le-feu du 12 juin 1935. Les écrits des 11 pages du nouveau corpus, plus les 2 textes que *Cosas de fondo* a reproduit, dessinent une Hilda Mundy au meilleur de sa forme : l'attaque contre le pouvoir militaire est direct, les deux écrits *Dum dum* de *Cosas de fondo* sont peut-être les exemples de sa meilleure encre antimilitariste, acide, ironique et étonnamment courageuse dans le contexte. Les postures aristocratiques des puissants de son milieu, ainsi que les idées passéistes et réactionnaires qu'elle leur attache, seront également atteintes par sa critique ; puis, la femme « féminine » et les conventions sociales. Bien que ces sujets soient aussi présents dans « Brandy cocktail », *Dum dum* constitue un espace d'expression unique car plus large, et permettant ainsi le déploiement de divers éléments ludiques de l'univers mundyen.

El Fuego. Ce journal du soir, créé par d'Ernesto Vaca Guzmán, parut en mars 1936. Il fut une scène fréquentée par trois identités différentes de la journaliste d'Oruro : le 10 mars 1936 Hilda Mundy apparaît à côté de Madame Adrienne et de Jeanetee (sic). Cette dernière signe « "Bibelots" de Oruro », portrait d'une jeune fille de la société, peut-être une rubrique d'une certaine durée. Hilda Mundy aime brosser avec piquant ces portraits de

[226] "Hilda Mundy", interview accordée par l'auteure, in *Dador*, La Paz, n° 0,1, enero, febrero, marzo, 1979, p. 36(?). Cf. Annexes.

femmes, des “semblanzas de algunas figuritas sobresalientes de nuestro pequeño mundo social”, comme elle dit dans BC 19.05.35. Le sujet de la guerre n’apparaît que ponctuellement[227] suite à la censure de *Dum dum* et la chronique des mœurs redevient le sujet dominant d’Hilda Mundy. *El Fuego* publie néanmoins le 24 mars 1936 le conte « Ex-combatiente », c’est le dernier texte daté que nous avons trouvé à Oruro.

La chronique « Vitaminas » parut dans ce journal pendant une période non établie, mais elle aurait pu débuter dès la parution du quotidien car le numéro de *El Fuego* du 10 mars 1936 publie une de ces chroniques (V n° 1). Il reste probable qu’Hilda Mundy ait collaboré avec *Le Fuego* depuis la ville de La Paz où, pour les raisons politiques que l’on sait, elle aurait pu s’installer plausiblement autour de mai 1936. C’est Madame Adrienne qui signe pour l’essentiel cette rubrique des mœurs : des 12 textes, 9 lui appartiennent, 1 à Jeanette et 1 à Hilda Mundy.

Revista de Bolivia. Hilda Mundy parut dans le numéro 1 de ce mensuel de La Paz, un 1er juillet 1937, avec le titre « Futurismo » ; puis dans le numéro 2 du 1er août 1937 avec « Las fuerzas del espíritu » et « « Absurdo maquinístico » ; dans le n° 6 du 1er décembre 1937 elle publie un récit, le deuxième de notre corpus : « La Subasta (Cuento humorístico) » en enfin, le 1er janvier 1938, on a vu le portrait d’Hilda Mundy avec un commentaire contenant toute sa malice. Notamment les écrits de 1937 relèvent d’une importance centrale dans l’ensemble de sa production. Cette année-là reste riche en relation à la brève présence éditoriale d’Hilda Mundy à La Paz suite à la publication de *Pirotecnia*. La *Revista de Bolivia* aurait été, dans cette ville, le premier espace, peut-être le plus intéressant, pour l’expression mundyenne.

Cuadernos literarios. Supplément littéraire hebdomadaire du quotidien *Última hora,* fut le porte parole de la deuxième « Gesta Bárbara », version La Paz, fondée en 1944. *Cuadernos literarios* paraissait les samedis et assurait une diffusion considérable et

[227] Dans deux contes: “Ex-combatiente”, *El Fuego,* Oruro, s/nº, 24 mars 1936, p. 4 ; puis, d’une manière comique et métaphorique qui traite plutôt de la situation dramatique de l’après-guerre : « La Subasta » *Revista de Bolivia*, La Paz, année I, n° 6, La Paz, 1er décembre 1937, s/nº p.

continue[228], notamment de l'expression poétique. Nous y avons trouvé, dans le numéro n° 1 du 22 janvier 1949, la signature d'Hilda Mundy avec le texte « Carta a Stringa »[229]. Sous la forme d'une lettre adressée au peintre d'origine hollandaise résidant en Bolivie, Enrique Geuer Stringa.

***La Nación*.** Fondé en 1952 par Saturnino Rodrigo, année de révolution nationaliste étatiste en Bolivie, ce quotidien fut l'organe du parti MNR, à la tête de ladite révolution. *Cosas de fondo* a republié un texte de 1955 paru dans *La Nación* signé Anna Massina. C'est une critique théâtrale à propos d'une représentation de la pièce *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello. Un deuxième texte, du supplément dominical de *La Nación*, paru le 10 juin 1962, signé Hilda Mundy, figure dans notre corpus : c'est une note en hommage à la mémoire d'Enriqueta Ruiz, membre du groupe « El fuego de la poesía ». Cette note confirme le lien permanent de l'écrivaine avec le milieu culturel et la confirmation de ce nom d'auteure comme le nom qui prévalut le reste de sa vie.

Khoya. *Noticiero de cultura boliviana*, La Paz, revue mensuelle des années 70 dirigée par René Poppe. Cette revue a publié en avril 1977, une variante du conte « La Subasta ». Silvia Merces Ávila est également publiée dans le même numéro. *Cosas de fondo*, parle, sans références, d'autres reprises de « La Subasta », aussi dans « Dador[230] ».

Dador, *Crítica, narración, poesía.* revue trimestrielle dirigée par Humberto Quino Márquez. Cette revue de petit format (demi A4) publie le trimestre janvier, février, mars 1979, une interview d'Hilda Mundy, précédée d'une note qui présente l'auteure comme « una de las más vigorosas humoristas con que ha contado el periodismo nacional[231] »; et deux textes qui correspondent au deux derniers de notre corpus.

[228] Cf. Valentín Abecia B. *Gesta Bárbara: antes que el tiempo acabe, op. cit.*, p. 34.
[229] "Carta a Stringa", La Paz, *Última hora, Cuadernos literarios*, année I, nº 1, 22 janvier 1949, p. 12. Cf. Annexes.
[230] Cf. Hilda Mundy, *Cosas de fondo*, La Paz, Huayna Potosí, 1989, p. 151.
[231] "Hilda Mundy", interview accordée par l'auteure, in *Dador*, La Paz, n° 0,1, enero, febrero, marzo, 1979, p. 33. Cf. Annexes.

III. Oruro, le port sec

Aquí las gentes no preguntan de dónde llega el hombre
cuando trae en las manos la crispación dichosa del trabajo

¡Alta tierra de Oruro!

Eres la enamorada del gringo y del gitano

Tu cosmopolitismo tiene un vigor geográfico

Eres la tierra de los libres[232].

(Luis Mendizábal Santa Cruz, 1930)

Evoquer Oruro ce n'est pas seulement évoquer le lieu de naissance, de la jeunesse, des premières formations, du paysage d'Hilda Mundy. Cadre et tableau de la création mundyenne, Oruro apparaît notamment dans ses écrits journalistiques à travers ses lieux mondains, ses espaces et ses objets modernes.

Hilda Mundy est née en 1912 dans cette ville des hauts plateaux des Andes située à 3740 m d'altitude. Au sud du département de La Paz, la ville d'Oruro se trouve dans une région particulièrement riche en minerais et notamment en étain. Cette richesse stannifère en a fait la capitale industrielle et commerciale de la Bolivie des premières décennies du XX^{e} siècle.

> […] importantísima por su riqueza en minerales, ubicada junto a colinas cuajadas de metal y que de pocos años a esta parte ha llegado a un grado extraordinario de adelanto en la edificación urbana, actividad industrial social y mercantil, es seguramente una de las ciudades más importantes de Bolivia[233].

Oruro paraît représenter mieux qu'aucune autre l'hétérogénéité dont le libéralisme fit l'un de ces attraits : un panorama social davantage pluriel où la logique

[232] Luis Mendizábal S., "La Fundación de Oruro" (1930) (fragment), in Alberto Guerra G., Edwin Guzmán O., *La poesía en Oruro*, Oruro, Latinas, 2004, p. 73.
[233] *Bolivia en el primer Centenario..., op. cit.*, p. 39.

aristocratique ne prévalait pas contre la valeur du travail[234], son plus large métissage et son cosmopolitisme. Dans le même temps, cette région minière dont la ville d'Oruro était le cœur administratif, connaît dans le domaine technique –en avance sur le reste de la Bolivie– l'élan de la modernité et de ses nouvelles mythologies : le train, l'électricité, le téléphone, le pavage des chaussées.

Le train, « messager de la civilisation »

En scène dès les débuts du XIX^{e}, le train est aux origines de la réinvention de vitesse dans le monde de la révolution industrielle. C'est dans les années 1850 que commence l'aventure ferroviaire en Amérique du Sud ; la décennie 1850-1860 est la plus riche en inaugurations des chemins de fer, mais elle se poursuivra jusqu'aux premières années de 1900. En Bolivie, le train représente la figure protagoniste de la modernisation de l'époque. La première voie ferrée se fit à Antofagasta, en 1873, lorsque cette province appartenait encore à la Bolivie. Après la guerre du Pacifique ce fut à la ville d'Uyuni (Potosí), fondée pour tel évènement en 1890, qu'arriva le chemin de fer.

Mais la date qui marqua l'histoire ferroviaire en Bolivie, dans toute sa portée économique et politique dans le sens de l'intégration bolivienne au commerce international, fut le 15 mai 1892, date de l'inauguration du chemin de fer transfrontalier Antofagasta (Chili) – Oruro, qui a lié la côte du Pacifique avec le cœur des hauts plateaux boliviens. Ce fut lors du gouvernement conservateur d'Aniceto Arce, véritable promoteur des chemins de fers en Bolivie. Le jour de l'inauguration ferroviaire, qualifiée de « fête industrielle » par la délégation départementale de La Paz, l'un des représentants de Chuquisaca disait :

> "Bolivia desde hoy puede contarse como una de las naciones que entra en el concurso del mundo moderno. Se ha abierto paso por entre los

[234] "Sociedad de mineros y comerciantes, no tenía pretensiones de nobleza entendiendo que el trabajo era la única credencial para calificar el mérito de las personas", Mariano Baptista Gumucio, "Bolivia en los años 20", in *Feminiflor: un hito..., op. cit.*, p. 22.

> obstáculos que su constitución geológica la hizo inaccesible para la exportación de sus cuantiosas riquezas mineras. Los ricos filones de su suelo nos hacen gozar de este beneficio…[235]".

Dans l'imaginaire de la fin du XIX[e] siècle, l'entrée de la Bolivie dans le monde moderne fut écrite sur l'acte de naissance des premiers chemins de fers, ce qui représentait fondamentalement l'intégration de la Bolivie dans un commerce international, symbole du progrès du monde capitaliste. Ceci ne se fit pas sans contradictions : pour Oruro, proche du port d'Arica, connecté par train à Antofagasta, cette promesse du progrès se profilait sur fond de pénétration capitaliste chilienne –fait patent après la guerre du Pacifique– voire de menace d'invasion[236]. Or, la présence des capitalistes étrangers, notamment chiliens et anglais, exploitant les mines boliviennes sans un véritable contrôle fiscal ni du travail de la part de l'État bolivien, était soutenue par les idées du progrès positiviste qu'incarnaient parfaitement des pays comme le Chili et l'Argentine. Le chemin de fer, transfrontalier, portait ainsi les promesses du progrès conjointement à l'idéal de civilisation qu'incarnait l'occident. Cette ouverture vers l'étranger prônée par le discours de l'oligarchie dominante n'était pas en fin de comptes dépourvu d'un déséquilibre des forces ni d'un franc mépris du potentiel interne.

« Messager de civilisation », comme disait un autre dignitaire de l'État[237], le train arrivait à Oruro avec la promesse bientôt tenue d'en faire la capitale industrielle de la Bolivie. Cette arrivée ferroviaire incarnait mieux qu'aucune autre, pour le discours politique, la modernisation libérale annoncée dans la Convention de 1880[238].

---

[235] Discours de José Antonio Infante, « La inauguración del F.C. Antofagasta a Oruro », cité par Ángel Torres Sejas, *Oruro en su Historia, op. cit.*, p. 391.
[236] Cf. « La inauguración del F.C. Antofagasta a Oruro », Ángel Torres Sejas, *Oruro en su Historia, op. cit.*, p. 391.
[237] Discours d'Eulogio Arce, de Cochabamba, à l'occasion de l'inauguration de la première voie ferrée bolivienne, cité par Ángel Torres Sejas, « La inauguración del F.C. Antofagasta a Oruro », *Oruro en su Historia, op. cit.*, p. 390.
[238] D'un autre point de vue, la sociologue Silvia Rivera a montré que le train a signifié aussi l'interruption de l'expansion mercantile des communautés indiennes qui « utilisaient les interstices qu'offrait la structure économique de la société, pour se reproduire en se transformant », car (pour ne citer que leur activité commerciale principale) le transport des minerais vers les ports d'exportations dans le Pacifique se faisait intégralement jusqu'à lors à dos de lama. Cf. « Las rebeliones de 1910-1930 en el Altiplano », Silvia Rivera, *Oprimidos pero no vencidos, op. cit.*, p. 81-82.

L'ère de l'étain

Qui dit étain en Bolivie dit surtout Simón I. Patiño (Cochabamba, 1860 – Buenos Aires, 1947), industriel de mines qui fera en son temps, grâce à l'étain, l'une des plus grandes fortunes du monde[239]. Qui dit Patiño, dit surtout Llallagua, Uncía, Catavi, Siglo XX, centres miniers qui, se trouvant dans le département de Potosí, étaient pourtant plus proches de la ville d'Oruro. C'est pourquoi, en explorant l'univers de la machine ou du mouvement industriel, nous parlerons des centres miniers tels qu'Uncía ou Llallagua où toute innovation technologique, tout nouveau phénomène socioculturel, faisaient partie de la même mouvance autour de la ville d'Oruro.

Aux origines très modestes, Simón I. Patiño est devenu l'archétype de la puissance économique et industrielle basée sur le libéralisme commercial. Travaillant dans ces centres miniers dès 1882, il s'installa avec sa famille à Oruro entre 1903 et 1912, en effectuant de nombreux voyages à l'étranger, notamment en Europe pour l'acquisition d'équipement industriel destiné notamment à l'extraction minière. 1924 fut une année clé pour le magnat qui y devint le seul propriétaire de la montagne « Espíritu Santo », à Llallagua, celle de la mine d'étain la plus grande du monde : « La Salvadora » ; c'est l'année de la perte de l'enclave minière-industrielle la plus importante que le Chili possédait en Bolivie[240]. La fusion de deux compagnies qui y opérèrent donna naissance à la puissante société transnationale « Patiño Mines », dont le siège se trouvait dès lors à New York, mais le centre administratif resta à Oruro jusqu'en 1940.

L'ampleur fabuleuse du mouvement commercial international autour d'une matière première stratégique de l'entre-deux-guerres mondiales, contrastait drastiquement avec les bénéfices destinés à l'État bolivien dans le contexte libéral établi et contrôlé par

[239] En 1925 *The New York Times* parle de lui comme l'un des dix hommes les plus riches de la planète. Cf. Carlos D. Mesa et Mario Espinoza, *Patiño: el metal del diablo*, [DVD], La Paz, Plano medio, 2009.
[240] Dans le cadre d'une exploitation minière qui en Bolivie était largement contrôlée par des capitaux chiliens et anglais, l'entrepreneur bolivien s'empare progressivement et dans une histoire étonnante du monde des affaires, de la quasi-totalité des mines légendaires pour devenir l'internationalement connu « roi de l'étain ». Ce fait, lu par une certaine historiographie comme une « nationalisation » de l'étain bolivien, est surtout le début de la transnationalisation de l'empire Patiño.

l'oligarchie dominante. Patiño reste une figure extraordinaire parmi un groupe oligarchique (dénommé les « barones del estaño ») de grands et de moyens entrepreneurs ; des puissants de l'étain qui marquaient souvent les lignes politiques d'un État qui protégeait les intérêts de ces capitalistes par-dessus les intérêts de la nation. Les richesses générées par l'exploitation minière ne représentaient que 17% des recettes publiques ; dans les années 20 le capital de la « Patiño Mines » dépassait plusieurs fois le budget annuel du Trésor public national. Et pourtant aucune industrie métallurgique, en accord avec les volumes de production qui ont fait de la Bolivie le deuxième producteur mondial d'étain entre les années 10 et 70, ne sera installée dans le pays : l'implantation d'une fonderie de minerais n'y a vu le jour qu'en 1971[241]. Patiño a préféré acheter des compagnies de fonte de minerais aux États-Unis et en Europe[242].

C'est pourquoi l'activité industrielle qu'a connue la Bolivie autour de l'exploitation minière jusqu'à la fin de l'État oligarchique en 1936, ne s'est pas développée à l'échelle d'autres pays sud-américains. La Bolivie (avec l'Equateur et le Paraguay) n'a connu qu'à partir de 1950 le processus de développement industriel que des pays comme l'Argentine et le Brésil ont vu débuter dès 1890[243]. Guillermo Lora, dirigeant trotskiste et historien du mouvement ouvrier bolivien, attribue l'émigration d'une partie de la main d'œuvre bolivienne vers des pays comme l'Argentine ou le Chili, justement à cette inconsistance industrielle[244] dans les deux premières décennies du XX^{e} siècle. Ceci déterminera aussi un processus lent de prolétarisation en Bolivie expliqué par l'extrême pauvreté et l'analphabétisme de la classe ouvrière bolivienne, majoritairement autochtone.

[241] En 1937 l'industriel Mariano Peró (Sucre, 1891-1965) installa, non loin des principaux centres stannifères une usine électrique de fonte de minerais. Victime du sabotage de la part du patronat du secteur minier, ce projet et n'a pu prospérer qu'à partir de 1946. Cf. José Roberto Arze, *Diccionario biográfico boliviano. Hombres de empresa (y otros) en Bolivia* (brouillon), La Paz/Cochabamba, Los amigos del libro, 2002, p. 32-33.
[242] Cf. Carlos D. Mesa, « Los liberales. El signo del estaño y el drama de la goma », José de Mesa et al., *Historia de Bolivia*, *op. cit*., p. 542.
[243] Olivier Dabène, *L'Amérique latine au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 87.
[244] Guillermo Lora, *Historia del movimiento obrero boliviano* : 1900-1923, t. II, La Paz/Cochabamba, Los amigos del libro, 1969, p. 26.

Le paradoxe du laisser-faire à l'égard des « barons de l'étain » incarnés par Patiño, reste paradigmatique de l'ensemble du projet libéral de l'oligarchie bolivienne.

Chiffres et mouvement transfrontalier

Afin d'illustrer l'étendue des domaines abordés (comme celui de la presse, par exemple), voyons quelques chiffres importants :

La Bolivie s'étend aujourd'hui sur 1 098 581 km^2. Au début du XX^e siècle ses plus de 1,8 millions de km^2 faisaient du pays le troisième au niveau sud-américain en superficie après le Brésil et l'Argentine, mais le septième en population : le recensement de 1900 dénombra 1,8 millions d'habitants. Avant la guerre du Chaco (et suite à des pertes territoriales au profit du Brésil et du Pérou) la Bolivie était grande de 1,5 millions de km^2 et avait une population de 2,5 millions d'habitants, dont plus du 80% se trouvant en zone rurale. L'axe de la vie urbaine et économique se situait dans le massif andin. Ce tableau comparatif donne une idée nationale et régionale de la croissance démographique :

	1845 (recensement national)	1900	1914 (recensement local)	1925	1950 (recensement national)
Bolivie	1 378 996	1 816 271 (RN)		2 144 332 (LC)	3 019 031
La Paz	42 849	60 031 (RN)		135 000 (LC)	321 073
Cochabamba	30 396	21 886 (RN)		40 000 (LC)	80 795
Oruro	5 687	12 898 (C. Mesa, 2003) 15 900 (A. Torres, 1994)	13 600 (A. Torres, 1994)	30 000 (C. Mesa, 2003) 40 356 (M. Baptista in *Feminiflor,* 1987)	62 975
Sucre	19 235	20 907 (RN)		25 000 (LC)	40 128
Llallagua, Catavi, Siglo XX (département de Potosí[245])	--	1 822 (RN)			20 012

RN : Recensement national. Cf. Carlos D. Mesa, 2003.
LC : *Libro del centerario*, 1925.

[245] Ces centres urbains miniers (voisins) figurent ensemble dans le tableau statistique qui est notre source. Rappelons que s'ils sont dans le département de Potosí, ils se trouvent plus près de la ville d'Oruro que celle de Potosí, et que cela les a rattachés historiquement à la ville d'Hilda Mundy.

Oruro, malgré la prééminence démographique de Cochabamba (ce qui ne reste pas clair pour l'an du Centenaire), représente dans les années 20 et 30, d'après un imaginaire lisible dans le discours politique, médiatique et littéraire de l'époque, « la deuxième ville de la Bolivie ».

Néanmoins, cette période de prospérité dans un ensemble sud-américain en plein processus d'industrialisation, présente un panorama fort hétérogène. Comment comparer en 1930 les 2 178 000 habitants de Buenos Aires –le colosse de l'époque par-dessus Rio de Janeiro– avec les 97 000 d'Asunción ? La Paz compte 176 000 ; Quito : 127 000 ; Lima : 273 000[246]. Dans ce cadre-là, le poids d'Oruro en 1930 devient relatif avec une population estimée, selon des données de 1925 et 1950, à 50 000 habitants[247]. On comprend la disproportion des tirages de la presse, journaux et revues qui constituaient les grands véhicules culturels, et les déséquilibres dans la diffusion littéraire dans les années 20 et 30.

Il s'agissait pourtant d'une époque où la circulation d'idées et d'idéologies n'était pas négligeable, dans un espace de migrations transfrontalières non seulement travailleuses mais aussi éditoriales. Les centres ouvriers, très concentrés autour de l'activité minière et d'autres qu'elle engendrait comme l'activité ferroviaire, virent les premières organisations de travailleurs s'orientant dès les années 10 vers une indépendance de classe aux élans du marxisme, du socialisme et de l'anarchisme. Le processus précaire d'industrialisation bolivienne, tributaire de la monoproduction, faisait que toute crise du marché international se traduisait par le licenciement de milliers de travailleurs. Eux, majoritairement paysans, émigraient pour l'essentiel vers les salpêtrières du Nord du Chili et les usines argentines. De ce fait, l'influence que la classe ouvrière chilienne et argentine ont eu sur les tendances prolétaires en Bolivie est indéniable, ainsi que l'influence de la presse étrangère qui circulait, d'abord à La Paz et Oruro. Les leaders socialistes Luis

[246] Olivier Dabène, *L'Amérique latine au XX^e siècle*, Armand Colin, 1994, p. 19.
[247] Le contexte historique des immenses richesses stannifères autour d'Oruro n'ont pas fait de cette ville ce que l'argent a fait de Potosí au XVII^e siècle avec une population en 1611 de plus de 150 000 habitants, équivalente à celle de Londres de l'époque.

Emilio Recabarren, chilien, et Alfredo Palacios, argentin, ont influencé largement l'avant-garde ouvrière sud-américaine et aussi bolivienne. L'hebdomadaire chilien *El despertar de los trabajadores* d'Iquique, circulait largement, via Oruro, parmi les dirigeants ouvriers de Bolivie[248]. Les premières pages de l'histoire du syndicalisme bolivien sont en lien directe avec la Fédération ouvrière chilienne (FOCH), le socialisme et l'anarchisme. Nombre de dirigeants à l'époque avaient comme parcours de lutte préalable les syndicats de l'Argentine, Chili et Pérou[249]. Le parcours transnational des publications ouvrières autour de ces centres était encore plus important.

Capitale industrielle et commerciale

Le mouvement industriel et commercial de cette période, presque intégralement tributaire de l'exploitation stannifère (la Bolivie exportait aussi du caoutchouc et d'autres minerais) –donc précaire et éphémère– a fait pourtant de la ville d'Oruro et ses alentours le moteur de ce projet libéral et le théâtre d'une effervescence technique et culturelle. Un théâtre qui, bien qu'éphémère, a fait beaucoup pour ces deux piliers de l'horizon libéral : la démocratisation et la modernisation.

Le dynamisme de la région dessinait ainsi l'image nouvelle d'un centre industriel et cosmopolite qui, en 1926, année du Centenaire du département d'Oruro, confirma cette ville –d'après Ángel Torres– comme « la plus importante de la Bolivie en développement commercial et industriel » :

> Lo industrial tenía representación en la pujante minería y los ferrocarriles. Funcionaban localmente la Empresa de Teléfonos, Empresa de Luz y Fuerza Eléctrica, Fábrica de Alcoholes Santa Rosa, Fábrica de Calzados y Cuero (Julio Zamora), Fábrica de Camisas y Ropa La Victoria, dos fundiciones artesanales, siete imprentas e industrias menores[250].

[248] Guillermo Lora, *Historia del movimiento obrero* boliviano, *op. cit.*, p. 198
[249] Tel fut le cas d'Enrique Loza. Cf. Guillermo Lora, *Historia del movimiento obrero boliviano, op. cit.*, p. 199.
[250] Ángel Torres Sejas, *Oruro en su Historia*, *op. cit.*, p. 534.

Les centres miniers qui l'entouraient, notamment Llallagua mais aussi Uncía, imposèrent l'avènement d'une technologie de pointe venant des pays les plus industrialisés au service exclusif de l'industrie d'exploitation minière. Malgré les contradictions de cette logique mono-productrice qui finalement n'a pas entraîné un développement durable dans la région, il faut se représenter des espaces, établis notamment par l'empire de Patiño, où l'industrie de l'exploitation minière a atteint des performances majeures à l'échelle latino-américaine et qui, de par la présence de nouveaux moyens de transport, des équipements industriels, de l'éclairage électrique, ont créé –toujours pour l'infime minorité qu'y accédait– un imaginaire culturel fait de vitesse, de machinisme, d'électricité, comme le démontre Luis Oporto dans ce passage :

> En 1915, la ciudad de Uncía contaba con "un servicio de alumbrado eléctrico en todas sus calles, mediante fuerza proporcionada por la Empresa "La Salvadora". [...]. ´
>
> La energía eléctrica se convirtió en un servicio esencial del que gozaban las instalaciones industriales y todos los campamentos de las empresas mineras más importantes: en Siglo XX y Catavi las viviendas obreras tenían luz eléctrica [...]; en Caracoles la Guggenheim instaló dos usinas de fuerza hidroeléctrica [...]; en Llallagua se tendieron más de 80 km de líneas para trenes eléctricos y maquinaria encargada a la Casa Humboldt, de Alemania; en Cancañiri se instalaron las compresoras más grandes de Sudamérica; en Uncía se estrenaron ya en 1904 andariveles en el ingenio de Miraflores [...]. El hospital Santa Albina, de la empresa La Salvadora, inauguró en 1915 un laboratorio de radio y electroterapia con equipo de última generación importado de Estados Unidos y Francia[251].

Puis, autour de ces installations se trouvaient des techniciens, des ingénieurs, des commerçants venant de tous horizons. Ce monde technologique s'est ancré dans la ville d'Oruro et ses alentours à travers la création en 1906 de l'École de Mines, devenant en 1917 l'École d'ingénieurs de Mines[252].

La machine devient le centre de toutes les attentions. L'écrivain argentin Jaime Molins qui parcourut les principales régions de la Bolivie en 1915 et qui édita par la suite

[251] Luis Oporto O., *Uncía y llallagua, op.cit.*, p. 372-373.
[252] *Ibidem*, p. 420.

son livre *Bolivia*, a décrit la zone minière de Llallagua et Uncía et en a relevé avec admiration la modernisation du travail ainsi que l'environnement culturel et sportif :

> "El ingenio de Uncía es el más moderno y de mayor rendimiento del país. Allí vimos seis trituradores, tres máquinas chancadoras, hemos giratorios Kauffman, enfriadores eléctricos, mesas clasificadoras, separador magnético, aparatos de concentración seca y húmeda. En el departamento de máquinas encontramos cinco motores Diesel, a petróleo, que generan corriente para el ingenio, la mina y dan luz a la población de Uncía. Visitamos talleres, maestranzas, el campo de juegos deportivos y el palitroque. También la farmacia y el hospital".
> "[…] Hay una subprefectura, municipalidad, teatro, mercado público, escuelas, hotel y hasta un periódico semanal con imprenta propia"[253].

La présence des objets nouveaux des temps modernes autour de l'industrie minière ont transformé dans cette région andine le rapport des sociétés avec le monde du travail et avec le monde tout court, de la même façon qu'en témoigne la culture internationale de masses du début du XX^{e} siècle, frappée de peur, d'admiration, d'espoir par l'électricité, les nouveaux moyens de locomotion transformateurs des relations temporelles et spatiales.

COSMOPOLITISME D'ORURO : LA VIGUEUR GÉOGRAPHIQUE

Le « port sec », comme on l'appelait à l'époque, attirait les étrangers de toutes latitudes. Pour l'année 1914 il est indiqué un pourcentage d'entre 15% à 20% de population étrangère[254].

> Los trenes salían hacia la costa cargados de minerales y demás materias primas, regresaban con infinidad de mercancías y no pocos inmigrantes europeos y del Oriente. Oruro era un puerto seco, abierto a todas las corrientes inimaginables de migración, con sus idiomas y dialectos, usos y costumbres[255].

[253] "El hombre más rico de Bolivia", Roberto Querejazu Calvo, *Llallagua, historia de una montaña*. Disponible sur: http://www.librosmaravillosos.com/llallagua/index.html (consulté le 12.02.2011)
[254] Ángel Torres Sejas, « A la modernidad por la vía del cosmopolitismo », *Oruro en su Historia*, *op. cit.*, p. 467.
[255] *Ibidem*, p. 465.

Le commerce d'importation à Oruro restait plutôt l'affaire des immigrants. La communauté syro-libanaise s'occupait du commerce de détail, représenté dans la ville par une centaine de magasins dans les années 20[256]. La communauté yougoslave était très importante, à côté des Allemands, des Anglais, des Chiliens. Mariano Baptista Gumucio signale qu'il y avait 42 maisons de commerce d'importation qui proposaient toute sorte de marchandises, y compris des aliments vu que l'activité agricole du département était pratiquement inexistante[257].

Des établissements urbains, commerciaux ou autres, portent souvent l'*accent* des communautés étrangères[258]. Luis Oporto reconstruit, avec une information foisonnante, le dynamisme des débuts du siècle :

> Se conoce que las minas y el comercio en general en Bolivia fueron surtidos por grandes importadoras que podían traer, a pedido, desde andariveles hasta abarrotes, artículos de ferretería e inclusive madera pino de Oregón. [...]. Pero en el comercio local de Uncía y Llallagua dominaban los súbditos austro-húngaros, turcos y nativos[259].

Il montre que l'établissement des Allemands autour des centres miniers de cette région date de la fin du XIX[e] siècle et qu'autour de 1902 ils commençaient à devancer, les investisseurs Anglais. La présence française et étatsunienne est également remarquée avant les Espagnols et les Italiens[260].

---

[256] L'architecte et historienne Teresa Gisbert signale que c'est la sectorisation social bolivienne, d'une majorité indienne, le facteur de l'orientation des émigrants étrangers des débuts du XX[e] siècle (non seulement à Oruro) dans le secteur de l'industrie et du commerce, et leur appartenance à une classe moyenne et professionnelle émergeante. Cf. « Bolivia : la nueva sede de gobierno y los costructores catalanes de principios del siglo XX », in *Boletín americanista*, Barcelone, année XXXI, n° 39-40, p. 53-78. Disponible sur : http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/viewFile/98552/170177 (consulté le 19.08.2010)

[257] Mariano Baptista Gumucio, "Bolivia en los años 20", *Feminiflor:un hito..., op. cit.*, p. 21-22.

[258] En 1915, la ya numerosa comunidad de residentes eslavos, como una expresión de reconocimiento por la hospitalidad recibida y bienestar logrados, quizás más propamente como contribución suya al progreso de la ciudad, decidió la organización legal de un servicio público anti-incendios con el nombre de "Compañía Slava de Bomberos". [...]. Los Bakovic, Franulic, Ostoic, Dubracic, Papic y otros desfilaban con llamativos uniformes de asbesto sin faltar los cascos de color café. Ángel Torres S., « A la modernidad por la vía del cosmopolitismo », *Oruro en su historia, op. cit.*, p. 471.

[259] Luis Oporto, *Uncía y Llallagua, op. cit.*, p. 220.

[260] *Ibidem*, p. 243.

Un univers aussi d'innovation urbaine permanente, en accord avec la place politique occupée par Oruro surtout lors des deux premières décennies du siècle. Un univers d'innovation sociale, dans les loisirs, la gastronomie, les mœurs en général. Les premières bières boliviennes sont de ce lieu : « Germania » et « Huari » (pour beaucoup, la meilleure jusqu'à nos jours) se préparaient dans les brasseries inaugurées par des entrepreneurs allemands. Les sports modernes –notamment le foot-ball, le tennis, la boxe– sont venus pratiquement en même temps que l'entreprise ferroviaire et les Anglais qu'y travaillaient. Un univers où le commerce international se traduisait dans le même temps par une affluence culturelle au grand bénéfice du cinéma, du théâtre, de la circulation littéraire.

Dans les années 20 l'activité de l'hôtellerie, investie en bonne partie par des Espagnols, connaît un essor qui se traduit par 10 hôtels de première catégorie. Ces établissements ont joué un rôle important dans la vie mondaine et culturelle d'Oruro dans les années 20 et 30. Ce fut le cas pour le « Gran hotel Edén » (présent dans les écrits d'Hilda Mundy), dont les salons du siège principal accueillaient les fameux « cocktail-dancing » et lançaient musiques et spiritueux en vogue ; l'hôtel avait aussi une importante salle de cinéma.

« La modernité n'est pas locale. N'est pas le moderne d'un lieu seul. Paris n'était moderne que d'être cosmopolite [261] ». L'analyse de Meschonnic sur la mobilité de la modernité, contient des éléments fondamentaux pour comprendre le lieu d'où vient Hilda Mundy. Le terme de « passage de la modernité » pour désigner ce mouvement de cultures cosmopolites qui traversent un lieu et qui ne le laissent pas inchangé, peut bien interpréter le phénomène cosmopolite d'Oruro. La Paz aussi connut une ambiance cosmopolite mais c'est certainement la ville d'Hilda Mundy des premières trois décennies du nouveau siècle, qui vécut le cosmopolitisme à la fois plus directement en tant que centre ferroviaire et, dans la lecture de ses expressions en mouvement, comme une succession de « fins répétées »[262] de la culture. C'est la sensation que l'écrivaine d'Oruro transmettra dans ces

[261] Henri Meschnonnic, *Modernité Modernité, op. cit.*, p. 30.
[262] *Ibidem.*

écrits : un mécontentement de ce qui est et une transformation par le passage permanent dans la haute cosmopolis. La vigueur cosmopolite d'Oruro, évoquant le poète Luis Mendizábal, portait la marque de sa géographie.

IV. La Paz, ville verticale

> *Y allí, en el fondo de esa depresión súbita, ve el viajero alzarse una extraña ciudad. Una ciudad dentro de un agujero vertiginoso. Dijérase una nueva ciudad de Is, puesta al descubierto por el retiro insólito del mar que la cubría. Pero también una ciudad en que está palpitando la vida y que desde esa concavidad que cavaron los siglos se desborda incontenible por todos lados, trepando, también con pies y manos de titán, arriba, siempre arriba, para llegar hasta el Altiplano.*
>
> *Es la ciudad de La Paz*[263].
>
> *(Jaime Mendoza, 1935)*

Le moment de la construction de la ville de La Paz en tant que nouvelle capitale de la Bolivie à la suite de la victoire libérale, et les enjeux politiques et culturels qui en découlent, appartiennent à un monde dont l'éclatement de ses structures anciennes engendre chez des créateurs et des créatrices de formes nouvelles de dire ce monde. À l'heure du brouillage des frontières entre les arts, l'architecture bolivienne du nouveau siècle connaît à La Paz des créations qui montrent dans la vision de son architecte premier, mais aussi dans ce qu'il n'a pas pu faire, dans ce qu'il a détruit et dans ce qu'on lui a détruit ; une idée moderne de la ville à travers un visage, un caractère, qui voulait pour la première fois ressembler à elle-même.

Et si on parle du caractère de La Paz, une forme imposante nous apparaît suivant des directions qui ne sont jamais celles de l'horizontalité. Une déclivité partant de 3 900 m. signalée ainsi par Carlos D. Mesa :

> Ningún conglomerado en el mundo se ha visto obligado a desplazarse en una diferencia de altitud de 700 mts. Desde los 3.900 mts. en El Alto… hasta los 3.200 en el valle de Aranjuez[264].

[263] Jaime Mendoza, *El macizo boliviano* (1935), La Paz, Juventud, 1986, p. 32-33.
[264] Carlos D. Mesa cité par Teresa Gisbert, « Esquema del desarrollo urbano en la ciudad de La Paz (1825-1950), *Khana*, La Paz, n° 50, octobre 2008, p. 23.

L’image verticale est indissoluble du caractère urbain de La Paz et de sa conception urbanistique. Dans les années 20 et 30, notamment à l’époque du nationalisme républicain, les transformations de la ville portent des aspirations d’une modernité qui sont du domaine esthétique ainsi que du domaine de la vie des sociétés.

Hilda Mundy s’y installa en 1936, mais elle connaissait bien la ville auparavant, de par quelques séjours commencés à l’adolescence où l’année du Centenaire resta certainement marquée dans son esprit en raison de la gloire qui entourait déjà son père comme architecte des œuvres majeures de La Paz en hommage aux cents ans de la République. De par la presse, également, non seulement de La Paz, qui véhiculait les images du dynamisme d’une capitale en construction.

Dans *Pirotecnia* elle bâtit une ville à son tour, une ville imaginaire qui se donne à voir par les flâneries dont les lieux et les objets technologiques appartiennent également à la ville de l’Illimani. Ces flâneries traduisent aussi une vie des sociétés qui appartenait à l’axe du pouvoir que fut La Paz-Oruro. Cet axe bolivien où un monde moderne prenait forme, se disait, se contredisait, se faisait et se défaisait à cette époque dans les hauts plateaux.

Capitale en construction

Suite à la victoire des libéraux lors de la guerre civile « Fédérale », consolidée près d’Oruro en avril 1899, cette ville fut d’avril à octobre de la même année la capitale bolivienne. La convention nationale qui s’y réunit le 20 octobre, élut le colonel libéral José Manuel Pando comme président de la République et fit de La Paz le siège de gouvernement et du parlement national.

Les gouvernements libéraux qui se succédèrent jusqu’en 1920 –outre les fortes personnalités à la tête du pouvoir et l’extraordinaire conjoncture d’exploitation minière

mais aussi de caoutchouc (jusqu'en 1915)– bénéficièrent d'une « impressionnante injection économique » venue des traités signés avec le Brésil et le Chili suite aux pertes territoriales de cette période, qui leur permirent de marquer l'histoire d'une image de dynamisme, croissance et prospérité[265]. La construction de La Paz comme nouvelle capitale constitua dans ce contexte un enjeu central de l'ancrage du nouveau pouvoir, comme le signale Teresa Gisbert :

> El pragmatismo propio del nuevo partido hizo que se activara el desarrollo que benefició al norte del país. Se remodeló y amplió el casco urbano de la nueva sede de gobierno. A partir de 1904 en la ciudad de La Paz se construyen el Palacio Legislativo, el Palacio de Justicia, la Estación de Ferrocarril Guaqui, la Aduana, el Banco Central, el Palacio Consistorial, el Banco Minero y el Colegio Militar, etc. Trázase la avenida Ismael Montes en honor al líder máximo del partido liberal y se crean barrios residenciales a partir de la antigua Alameda, paseo colonial que daba fin a la ciudad en su lado sur. En la "Alameda", convertida en "El Prado" se construyen las mansiones de la nueva oligarquía[266].

L'interconnexion ferroviaire internationale engagée à Uyuni et à Oruro poursuivait son expansion : la voie ferrée La Paz-Guaqui, inaugurée en 1903 connectait le pays avec le Pérou ; Arica (Chili)-La Paz furent reliées en 1913 ; la liaison avec l'Argentine eut lieu en 1924 par la voie Tupiza (Potosí)-La Quiaca. Au niveau national, les principales villes des hauts plateaux et des vallées se connectèrent par le train dans les années 10 et 20. Or, malgré la grande période de l'étain, dont l'année 1918 enregistra le record des cotations sur le marché mondial et dont la prospérité s'étendit au long des années 20 –avec néanmoins un bénéfice très limité pour le Trésor public– l'interconnexion ferroviaire ainsi que d'autres grandes entreprises de cette époque, engendrèrent un endettement public conséquent envers les banques internationales. L'arrivée du républicanisme en 1920 poursuivit ces politiques d'endettement national, et bientôt la guerre du Chaco se chargea d'en dévoiler les calamités.

---

[265] Cf. Carlos D. Mesa, « Los liberales, el signo del estaño y el drama de la goma », *Historia de Bolivia*, *op. cit*., p. 526.

[266] Teresa Gisbert, « Bolivia : la nueva sede de gobierno y los constructores catalanes de principios del siglo XX », in *Boletín americanista, op. cit,* p. 55. Disponible sur :http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/viewFile/98552/170177 (consulté le 19.08.2010)

Génération du Centenaire : nationalisme et rénovation culturelle

La génération du Centenaire de 1925 s'identifiait pour l'essentiel aux idées nationalistes du parti républicain. Elle fut porteuse d'un essor culturel qui, à la recherche d'une « culture bolivienne », illustre la volonté d'un pays qui, au dire de l'écrivain et historien Enrique Finot, « comenzaba a conocerse a sí mismo[267] ».

Le parti républicain fut fondé à Oruro en 1915 contre « la déviation des idées et la démoralisation des pratiques politiques » du gouvernement libéral ; pour la crédibilité de la légitimité électorale, l'indépendance du pouvoir législatif et judiciaire, la réduction de la dette publique, entre autres revendications qui rappelaient en bonne partie les lignes de 1880. Ils arrivèrent au gouvernement en 1920 avec Bautista Saavedra, ce qui renforça la présence des classes moyennes au pouvoir[268]. Peu après fut créé le parti républicain « genuino » ; puis, en 1927, le président républicain Hernando Siles, en opposition à Saavedra et aux « genuinos », constitua le parti de la « Unión nacionalista » qui revendiquait le code du travail, des lois pour les droits des femmes, l'autonomie universitaire et la création de la banque centrale.

À l'origine de la génération du Centenaire se trouvent deux organisations ancrées à La Paz : le « Círculo de Bellas Artes » qui dominait la scène culturelle dès les années 10 et l'« Ateneo de la juventud » , créé en 1922. Ces cercles culturels, en étroite liaison avec le pouvoir, pourtant émergeant et pluriel, portent la marque d'un fort élitisme qui peut expliquer la réception mitigée qu'eut Hilda Mundy à La Paz et qui devint indifférence avec le temps.

Si pour le journalisme le nouveau siècle en Bolivie a signifié l'émergence d'une presse au sens propre du terme, en littérature –l'historien et écrivain Enrique Finot l'a montré– ce moment vit l'apparition de l'écrivain(e) professionnel(le), en lien avec la

[267] Enrique Finot, *op. cit.*, p. 272.
[268] Cf. José Fellman Velarde, *Historia de la cultura boliviana: fundamentos políticos, op. cit.*, p. 130.

floraison des lettres ainsi qu'avec le développement de maisons d'édition[269]. Les principales figures littéraires boliviennes de l'époque fréquentèrent les cercles mentionnés ; autour du modernisme où Ricardo Jaimes Freyre régnait sur un groupe de grandes personnalités de ce courant et autour de l'indigénisme dont Alcides Arguedas fut le précurseur. Emilio Villanueva Peñaranda fut remarqué au sein du « Círculo de Bellas Artes » comme critique d'art, mais son importante œuvre architecturale était connue dès les années 10.

Deux constructions majeures d'Emilio Villanueva furent planifiées pour la célébration du Centenaire : la Banque centrale (aujourd'hui Vice-présidence de l'État) et l'Hôtel de ville de La Paz. Ce dernier, inspiré de la renaissance flamande, est considéré par les spécialistes comme un chef d'œuvre car il « rompt les schémas qui étaient le plus en vogue dans les capitales latino-américaines et n'a pas beaucoup d'antécédents dans le continent[270] ».

Emilio Villanueva, installé à Paris suite à l'exil de son frère en 1925, paracheva sa formation à l'École des Hautes Études Urbaines de Paris et de retour au pays en 1927, il poursuivit ses projets d'urbanisation et d'architecture. L' « Ateneo de la juventud », source majeure de la génération du Centenaire, s'allia majoritairement avec le gouvernement républicain d'Hernando Siles. Au sein de la toute récente « Unión nacionalista », fondée par ce président, Emilio Villanueva fut nommé en 1929 recteur de l' « Universidad Mayor de San Andrés » et ministre de l'Instruction en 1930. C'est à cette époque qu'il signa la première édification de sa période *« neotiahuanacota »* que l'historiographie définit comme le sommet de son architecture.

[269] Cf. Enrique Finot, *Historia de la literatura boliviana* (1943), *op. cit.*, p. 275.
[270] Traduit de Carlos D. Mesa G., *Emilio Villanueva; hacia una arquitectura nacional, op. cit.*, p. 35.

Nationalisme et représentation architecturale et urbanistique

Une ville !

C'est la mainmise de l'homme sur la nature. C'est une action humaine contre la nature, un organisme humain de protection et de travail. C'est une création[271].

(Le Corbusier, 1925)

Le nouveau siècle à La Paz avait comme architectes phares Antonio Camponovo (italo-suisse) et Eulalio Morales (espagnol). Teresa Gisbert montre d'ailleurs un secteur de la construction bien investi par les émigrants catalans en ce temps-là[272]. À partir des années 10, une génération nouvelle d'architectes boliviens viendra prendre la relève : Julio Mariaca Pando, Adán Sánchez et Emilio Villanueva. Rappelons les œuvres de ce dernier qui ont marqué cette période : le Collège militaire (1914), l'Hôpital général (1916), le cinéma-théâtre « Princesa » (1917)[273]. Les travaux de la Banque centrale et l'Hôtel de ville –il avait fini le projet de la Banque « Mercantil » de Simón I. Patiño en 1923– commencent avant son départ pour Paris. Puis, en accord avec un urbanisme moderne basé sur un zonage assurant un très performant réseau circulatoire de l'espace, tel que le préconisait Le Corbusier[274], en accord aussi avec la croissance de La Paz et ses connexions internationales, Villanueva conçut une avenue centrale reliant la ville et la nouvelle gare La Paz-Guaqui. D'autres grandes avenues, vouées au commerce et à la banque –aujourd'hui fondamentales– virent le jour dans les années 30 et 40. L'Hôpital général, construit dans la zone qui s'appela par la suite « Miraflores », faisait partie des débuts de son aménagement urbain en vue d'en faire une cité-jardin, dans la perspective de l'aménagement moderne de la ville : « améliorer le logement par la création de cités-jardins », disait aussi dans ces années-là Le Corbusier. Ce projet, qui ne put se réaliser que

[271] Le Corbusier, *Urbanisme* (1925), Paris, Arthaud, 1980, (Coll. Architectures), p. 10.
[272] Cf. Teresa Gisbert, « Bolivia : la nueva sede de gobierno y los costructores catalanes de principios del siglo XX », in *Boletín americanista, op. cit,* p. 53-78.
[273] Planifié avec l'architecte chilien C. H. Sotomayor.
[274] Jean-François Tribillon, *L'Urbanisme,* Paris, La Découverte, 2002, p. 85.

partiellement, comportait fondamentalement le stade de La Paz à l'entrée d'une grande cité universitaire.

STYLE « NEOTIAHUANACOTA » : L'UNIVERSEL DES HAUTS PLATEAUX

Étant passé dans les années 30 par une éphémère période nommée « néocoloniale » provenant de l'Argentine et qui se réclamait d'une tradition *« hispano-criolla »*, Emilio Villanueva consacra son travail (et ce depuis les années 20) à la recherche d'une architecture capable d'exprimer une authenticité bolivienne. Une authenticité nationale au cœur de son époque :

> Tenemos hoy una nueva cultura, un nuevo sentido de la vida social, una nueva comprensión de sus problemas, nuevas técnicas y nuevos métodos, De todo esto es natural que germine un nuevo estilo. Empero, este estilo está en formación, porque nos hallamos en el ciclo de su época gestativa. Además, el estilo no puede ser creado artificialmente. El estilo se forma, dice un gran maestro, como se forma una raza, una nación, es la forma fundamental de la patria la que canta a través del alma de la misma[275].

C'est vers la civilisation pré-incaïque Tiahuanaco –berceau entre autres de la culture aymara– qui se développa entre les XI^e^ av. J-C. et le XII^e^ siècles autour du lac Titicaca près de l'actuelle ville de La Paz, qu'Emilio Villanueva tourna son regard en quête des origines pouvant figurer le mieux la nationalité bolivienne[276] :

> [...] una arquitectura boliviana, tal como la sentía y la entendía Emilio Villanueva, por cuanto concierne al Ande,
>
> > necesariamente debía de tener su entraña en los espacios del Altiplano, donde el ciclo sólo se difunde para recogerse en el hermetismo.
>
> Pues él sabía que la sabiduría del aymara se define en estos espacios [...][277].

[275] Emilio Villanueva, "Relación descriptiva y explicativa del edificio principal de la Universidad Mayor de San Andrés", *Arquitectura y planificación*, nº 6-7, s/réf., p. 45, cité par Carlos D. Mesa, *Emilio Villanueva, op. cit.*, p. 51.
[276] Carlos D. Mesa a montré que l'on peut voir un antécédent du style *« neotiahuanacota »* dans l'emploi ornemental de motifs propres de Tiahuanaco dans la résidence pensée par l'archéologue d'origine autrichienne Arturo Posnasky en 1922, mais que cette reprise sans aucune innovation ne peut pas faire penser à une nouvelle architecture. Cf. Carlos D. Mesa G., *Emilio Villanueva, op. cit.*, p. 39-41.
[277] Jaime Sáenz, "Emilio Villanueva", *Vidas y muertes, op. cit.*, p. 102.

En 1927 l'architecte mit en marche l'aménagement urbain de « Miraflores » autour d'un lieu pensé comme moteur d'une ville qui se construisait sur de nouveaux fondements sociaux et techniques : la cité universitaire. Des dissensions entre l'architecte et les autorités municipales finirent par la destruction des plans de la cité par Villanueva lui-même. Mais l'un des projets survécut à toutes les oppositions, devenant le cœur de l'aménagement urbain de « Miraflores » et le paradigme fondateur d'une architecture bolivienne : le Stade de la Paz.

Le stade moderne

> *un símbolo de nuestra nacionalidad, una obra que alentaba el vuelo del Ande y que ostentaba la piedra*[278].
>
> *(Jaime Sáenz)*

Inauguré en 1930, le stade « Hernando Siles » se voulait représentant non seulement des racines d'une nation mais aussi de la modernité des espaces et des techniques au service du sport et de ses symboles de jeunesse et vitalité. À l'ère industrielle, de la culture de masses, la signification sociale et politique des lieux sportifs parle de :

> [Lieux] assez vastes pour y faire manœuvrer les multitudes, leur ouvrir des espaces où elles s'agglutinent, où disparaissent les hiérarchies, les différences, les statuts qui isolent, où les individualités s'égalisent pour mieux se coaguler et offrir ainsi le spectacle d'un enthousiasme unificateur, c'est ainsi qu'on remet à neuf un peuple. Car cette multitude enthousiaste, ressemblée par cette opération architecturale qu'est le stade, est bien la promesse d'un peuple régénéré par l'exercice physique[279].

Des idées importantes dans la conjoncture bolivienne à l'époque du nationalisme républicain qui est au pouvoir, et à la veille de la guerre contre le Paraguay. La portée culturelle et politique du stade de La Paz fut incontestable : son inauguration par

[278] *Ibid.*, p. 108.
[279] Alain Ehrenberg, « Aimez-vous les stades ?. Architecture de masse et mobilisation », in *Aimez-vous les stades ?*, Paris, Recherches, n° 43, avril 1980, p. 29-31

le président Siles fut aussi l'objet d'un documentaire cinématographique[280]. José Luis Tejada Sorzano (président libéral dont la chute en août 1936 ouvrit la période du militarisme socialiste) se trouvait aux côtés d'Emilio Villanueva dans le projet de construction du stade de La Paz, mais aussi dans d'autres tels que le percement de grandes avenues[281].

Quant à la modernité technique du stade de La Paz, Carlos D. Mesa souligne que « fut l'un des premiers en Amérique latine à employer du béton dans sa structure[282] ». Il avait une capacité de 30 000 personnes (ce qui a été jugé excessif) et se caractérisait par un style symétrique et géométrisant, donné par un grand corps central et deux ailes latérales qui répond « à un concept d'application sur ce que l'on connaissait à l'époque du Tiahuanaco classique, où ces facteurs ont une importance déterminante[283] ». Du côté ornemental, la présence du signe échelonné, manifeste dans les vestiges de cette civilisation, sont l' « expression du ciel et de la terre[284] ». Ces caractéristiques firent la griffe de Villanueva dans d'autres œuvres à venir, notamment dans sa deuxième grande construction *« neotiahuanacota » :* l'édifice de l' « Universidad Mayor de San Andrés » (1948). Les explications de Villanueva sur le style nouveau, que les ouvrages sur l'architecte recueillent, se réfèrent plutôt à cette dernière construction, mais les éléments et surtout la vision créatrice sont présents aussi dans le stade.

Emilio Villanueva, dans la perspective du sport moderne tel qu'il est né en Angleterre au XVIII^{e} siècle et dans la tradition des penseurs de la ville moderne s'inspirant notamment de Le Corbusier, pensait le stade dans un espace non fermé, comme une transition, une porte d'entrée vers la cité planifiée, en connexion avec d'autres espaces urbains. L'édifice principal du stade regardait une place : réplique du temple semi-

[280] José María Velasco Maidana, *Inauguración del Estadio Hernando Siles,* Bolivie, documentaire muet, 35 mm**,** 8 min.**,** Urania Films.
[281] Alfredo Sanjinés, "Síntesis histórica de la vida de la ciudad", in *La Paz de ayer y hoy: historia grafica,* Oruro, Latinas, 2002, p. xxxvi-xxxvii.
[282] Traduit de: Carlos D. Mesa, "Los republicanos. El signo del estaño II", José de Mesa et al., *Historia de Bolivia, op. cit.,* p. 558.
[283] Cf. Carlos D. Mesa G., *Emilio Villanueva, op. cit.,* p. 45.
[284] Rolando Costa A., "Préface", Juan Francisco Bedregal, *El Taypi, op. cit.,* p. 3.

souterrain de Tiahuanaco contenant des pièces archéologiques venant des vestiges de cette localité.

Le style *« neotiahuanacota »* se poursuivit avec l' « Universidad Mayor de San Andrés » (reconnue par des spécialistes en 1983 comme l'édifice le plus représentatif de l'architecture bolivienne du XX^{e} siècle[285]) qui, dans le cadre de l'aménagement urbain dans une topographie très particulière qui est celle de La Paz et en accord avec le paysage montagneux qui l'entoure, menait à penser la ville dans le sens vertical :

> Ahora bien, cuando una ciudad adquiere una población en exceso y no dispone de libre espacio para un ensanche indefinido tiene que buscar mayor capacidad para sus viviendas en el sentido vertical. Los rascacielos que hoy en día los vemos aparecer ya en las ciudades de los países vecinos serán una solución obligada en La Paz, … el rascacielos no es exclusivo de las ciudades yanquis,… es ya un utillaje de vida mercantil que habrá que aceptarlo y adoptarlo, lo mismo que el automóvil y el avión. El edificio alto vendrá de todas maneras en nuestra organización urbana del futuro, porque en su concepción está la única fórmula de condensar población en área circunscrita y poco extensa…[286]

En lisant ces lignes sur la ville verticale aux gratte-ciels, imaginée par Emilio Villanueva à La Paz à la fin des années 20, on ne peut pas s'empêcher de penser à la couverture de *Pirotecnia,* dont l'illustration montre Hilda Mundy devant un paysage évoquant plus les Etats-Unis des gratte-ciels qu'une quelconque image bolivienne ou latino-américaine des années 30.

L'université de La Paz, construite en 1948, fut l'édifice le plus important de l'œuvre architecturale de Villanueva, qui a été prolongée par un travail universitaire tout aussi important[287]. Néanmoins, ses idées en urbanisme n'ont été suivies que très partiellement et ses principales constructions ont été modifiées contre son gré, voire

[285] Suite à une enquête réalisée par le journal *Última hora* parmi des architectes, critiques et historiens de l'art. Cf. Carlos D. Mesa G., *Emilio Villanueva, op. cit.*, p. 54.
[286] Emilio Villanuava cité sans références par Juan Francisco Bedregal, *El Taypi, op. cit.*, p. 39-40 (des citations antérieures dans le chapitre se réfèrent à un article de Villanuava paru en 1929).
[287] Son travail universitaire allait se poursuivre notamment au sein de l'École d'Architecture de La Paz, fondée par lui comme une entité indépendante en 1943, ainsi qu'à travers ses nombreuses publications dont l'apport dans le domaine de l'urbanisme a conduit à la mise en place de l' « Atelier vertical » de l'Université de La Paz.

démolies[288], victimes de l'incompréhension de son milieu. La cité-jardin, qui ne vit jamais le jour, contenait le noyau dur des idées le plus visionnaires de son temps. Ce lieu spécifique pour le sport qu'est le stade moderne au sein de la « civilisation de loisirs », a été privé d'un cadre urbain plus large, un élargissement du stade dans la cité-jardin, une idée qui reprenait la vision du stade chez Le Corbusier comme « une espèce de transition, pour mettre en œuvre les individus[289] ».

Or, d'un autre point de vue, le stade tel qu'il peut être lu dans l'histoire des années 30, entraîne des critiques lorsque le sport devient « un moyen d'embrigadement, de contrôle de populations et surtout de la jeunesse[290] ». Ce lieu où les multitudes voient disparaître leurs hiérarchies, leurs différences, devient, à travers la masse qui la compose, le lieu où s'organise la violence liée à certaines circonstances historiques. La critique anti-belliciste que fait Hilda Mundy aura aussi à voir avec la violence que pouvaient représenter les sociétés massifiées de la ville moderne.

Penser la ville capitale et moderne, avec les outils et les techniques de son temps, fait partie indissoluble, pour Emilio Villanueva, d'une vie consacrée au service public. Son œuvre (ce qui en reste) faite à l'encontre des positions sclérosées et de l'incompréhension de son milieu, n'a cessé de se remettre elle-même en question, révélant ainsi sa modernité, laissant « derrière elle les Assis de la pensée, ceux dont les idées sont arrêtées, se sont arrêtées[291] ». De la rare documentation accessible par rapport à la stature de l'architecte le plus important en Bolivie, il ressort l'oubli et l'incompréhension envers l'homme, mais aussi une posture de défi qui fut la sienne à l'égard de ce milieu.

[288] Une aberration touchant cette œuvre paradigmatique que fut le Stade de La Paz allait avoir lieu durant la dictature des années 70 : sa démolition sans aucun égard pour son importance architecturale, au nom d'une construction sportive plus adaptée aux *« Juegos bolivarianos »* de 1977.
[289] Marc Perelman à propos de son livre *L'ère des stades : genèse et structure d'un espace historique*, invité de François Chaslin, *Métropolitains,* [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 27.05.2010.
[290] *Ibidem.*
[291] Henri Meschnonnic, *Modernité Modernité* (1988), p. 9.

Ce parcours, dont on voit déjà quelques rapports de *parenté* avec celui d'Hilda Mundy, cherche non seulement à comprendre la circonstance de l'écrivaine, mais aussi, à travers ces aspects signifiants des lieux de la modernité, à ouvrir des perspectives de lecture de la ville mundyenne, de sa poésie et de son écriture politique.

Conclusion

Cette recherche du lieu de la modernité en Bolivie retrouve à l'aube du XX^{e} siècle, dans ses hauts plateaux, le nouveau pouvoir qui allait opérer –dans l'élan initié en 1880– les transformations modernisatrices politiques, sociales et culturelles, dans un cadre institutionnel spécifique et dans une conjoncture économique spécifique. Le parti libéral et sa signification dans les nouvelles représentations d'un pouvoir émergeant et pluriel, à l'encontre de vieilles postures aristocratiques, appartient à ce monde changeant, en mouvement, en crise. À cet égard, le *criollismo* dont parle Hilda Mundy, à la fois dans sa peinture de soi et dans un éloge des arts populaires, est en rapport avec des aspects que nous avons lus à propos de métissage et de cosmopolitisme ; le « passage de la modernité » et son mouvement opérant des transformations dans l'art, dans le langage.

Cette évocation du lieu et du temps de l'écriture mundyenne nous donne à voir le socle d'un projet de nation en rupture avec ses structures anciennes et qui a connu dans les années 20 une tension créatrice qui, se voulant universelle, s'est mise à la recherche d'une authenticité bolivienne. Irrigué par la pensée libérale –ce courant particulier dans le monde issu des idées propres à la modernité– ce cadre dévoile dans le même temps, un monde rempli de paradoxes qui sont du dire et du faire des puissants. La figure du père d'Hilda Mundy, homme de pouvoir et de création, apparaît fortement et problématiquement dans le cadre de la création mundyenne, au sein d'une complexité qui tient au monde politique et aux espaces et formes de création qui sont les lieux où flâne l'auteure de *Pirotecnia.*

Cadre et tableau, cadre et scène chez Hilda Mundy ; un lieu qui fut en son temps le haut lieu de la rénovation nationale, et qui sera, dans le même temps, ébranlé en permanence par l'écriture du soupçon de l'auteure.

Le temps vécu d'Hilda Mundy est habité par les choses du monde, vues, perçues, senties et dites dans ce haut lieu en mouvement, davantage pluriel et ouvert.

Deuxième partie

Écriture moraliste et création moderne

L'indéfinition et l'incomplétude de la figure mundyenne à l'heure de sa réapparition dans la littérature bolivienne proviennent, comme nous l'avons vu plus haut, à la fois d'une histoire de censure et dispersion des écrits, mais aussi d'une situation de solitude et isolement car l'étonnement qu'a toujours soulevé l'écriture d'Hilda Mundy s'est souvent accompagné d'incompréhension. Le nouveau corpus constitué avec les écrits redécouverts sont un ensemble qui permet à présent de traiter non seulement ce point d'interrogation qu'est l'avant-gardisme d'Hilda Mundy, mais aussi de tracer des filiations encore plus diversifiées. Des filiations qui vont loin dans le passé mais qui ne perdent jamais de vue, ce « sens du présent » comme disait Walter Banjamin à propos de la modernité de Baudelaire.

Le lieu de la modernité bolivienne, recherché dans le chapitre précédent, porteur du présent du sujet de l'écriture, est le lieu de cette mise en question permanente que fait Hilda Mundy de la vie en société, de ses apparences, de ses injustices, de l'épuisement de ses valeurs traditionnelles. Un rire acide et un œil particulièrement critique parcourent le texte mundyen à travers un « moi » expérimentant l'instant et le contingent de la vie. Un « moi » sensible qui regarde, écoute, se meut dans les espaces de la ville moderne en dépeignant, par la critique et le rire, les mœurs d'une société secouée de transformations technologiques, diversité, dynamisme, contradictions. En suivant cette démarche, Hilda Mundy rejoint une famille d'écrivains des mœurs, maîtres du soupçon à l'égard de la comédie humaine et critiques de tout absolu moral : les écrivains moralistes.

Les littératures singulières qu'ont créées ces auteurs, ont leur origine autour du XVII^{e} siècle en Europe et leur langue est souvent le français. À travers la lecture des écrits

d'Hilda Mundy, nous essaierons de définir les traits qui, a nos yeux, appartiennent clairement à la tradition de quelques auteurs moralistes et de leurs héritiers. Et ce, toujours dans la perspective de la modernité, qui reste comme nous essaierons de démontrer, le moteur de la création mundyenne. Une modernité qui a su puiser dans les modernités du passé. Ainsi, il n'est pas surprenant que la source des moralistes se trouve dans la genèse de la modernité, que Marshall Berman dans son ouvrage *Todo lo sólido se desvanece en el aire* situe entre le XVI[e] et le XVIII[e] siècles[292] de la culture occidentale, époque de la fin des certitudes et de l'éclatement des cadres de représentation du monde. La littérature moraliste porte cette incertitude aussi dans ses formes. Les aspects du langage tellement chers à Hilda Mundy feront partie également de l'héritage moderne des moralistes. Mais c'est aussi de par les affinités avec quelques auteurs des différentes modernités qu'a été tracé ce chemin du côté des moralistes et de leurs héritiers.

Filiations

> *Sur les chemins plus ou moins caillouteux de l'existence, la morale se propose comme une manière de s'orienter. Là où les horizons semblent ouverts jusqu'à l'angoisse, elle pose quatre repères comme des points cardinaux. Ce sont les notions de bien, de mal, de vertu et de devoir. Mais on croit un peut vite que ces notions expriment des principes. C'est l'inverse : la morale ne tolère aucune évidence*[293].
>
> *(Maxime Rovere).*

Analyser la vertu humaine, conduit la morale vers la notion, problématique d'emblée, du « bien » car, comme poursuit l'auteur mis en exergue, c'est l'homme « précisément ce qui est en question dans la morale[294] ». Le *problème* du « bien » accompagne la morale depuis l'Antiquité, lorsqu'elle est née du genre littéraire qu'est la

[292] Marshall Berman, *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI, 2010, p. 2.
[293] Maxime Rovere, « La Morale », dossier du *Magazine Littéraire*, Paris, n°504, janvier 2011, p. 51.
[294] *Ibidem*, p. 52.

« sagesse ». Or, écrire sur les mœurs à partir d'une notion interpellatrice de la morale et sans lien avec ses faiseurs traditionnels, c'est l'affaire des écrivains moralistes.

Moraliste n'est pas moralisateur. Bérengère Parmentier, Louis Van Delft, Jean-Charles Darmon, parmi les spécialistes les plus évoqués ici, l'ont démontré dans des ouvrages où la littérature française autour du XVII^e^ siècle est à l'honneur à travers des écrivains qui parlent de la morale pour mieux la défaire. Ils appartiennent à des auteurs qui ont su créer une littérature du vécu, du grand et du petit de la vie humaine, sous l'étendard de la critique et du soupçon. Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, Chamfort, sont quelques uns des grands noms de ce que la critique a appelé « le moment moraliste ». Cette écriture dont l'objet premier de défiance est la morale, ne se cantonne pas à cette époque-là ni à l'espace français ; si Nietzsche (moraliste lui-même) parlait de ces écritures comme d'« une musique de chambre » française, cette littérature s'étend plus loin. Louis Van Delft dans un vaste champ d'étude présente par exemple, dans le domaine espagnol, Baltazar Gracián comme l'un de ses plus grands représentants. Quant aux contemporains signalés par les trois spécialistes mentionnés, nous trouvons parmi d'autres, Cioran et Pascal Quignard.

Mais pour cerner des caractéristiques essentielles des moralistes venons à leur origines car l'émergence de cette littérature répond à un moment historique spécifique :

> Vers la fin du XVI^e^ siècle, et au long du XVII^e^, on a vu en effet paraître et se succéder d'étranges ouvrages, inclassables, mal aimés des philosophes, et que pourtant on a peine à ranger dans le domaine de la littérature. Leur émergence –en Italie, en France, en Espagne, en Angleterre– répond à des circonstances historiques déterminées qui marquent la spécificité des écritures « moralistes »[295].

C'est le contexte des Guerres de religions (du XVI^e^ au XVIII^e^ siècles), dont les conditions historiques donnent lieu à une série d'événements marquants de la modernité, qui voit l'apparition des moralistes. Pour Jean-Charles Darmon, qui s'est largement interrogé sur le rapport entre les moralistes, la politique et l'histoire, ces conditions

[295] Bérengère Parmentier, *Le siècle des moralistes*, *op. cit.*, p. 8.

historiques entraînent la problématisation de la morale dans ses rapports à la politique et au présent[296].

La morale, pour les moralistes, n'est pas une affaire théologique ou découlée des dogmes d'une religion particulière, ou attachée au discours scolastique. Il s'agit cette fois-ci –en contraste avec la tradition– du processus du détachement, traduit en littérature, de l'individu à l'égard de ces autorités directrices du Bien. Bérengère Parmentier dit à ce propos que « si le rejet des principes du christianisme reste marginal, la méfiance envers les systèmes de valeurs fondés sur la référence à une transcendance est un trait déterminant du XVII[e] siècle[297]. ». Le monde n'étant plus ce qu'il était, la manière de penser la morale connaît une évolution qui se traduit par des écrits traitant des mœurs et de leurs changements à partir de formes qui, opposées au « traité » traditionnel, seront brèves, discontinues, fragmentaires.

Renouvellements des systèmes de valeurs détachées d'une transcendance, détachement des formes traditionnelles d'expression littéraire traitant de la sagesse, nouvelles technologies, déplacements des instances culturelles et diversité sociale, méfiance des vérités totalisantes à travers le regard de soi, de l'individu, du particulier, du divers, sont en somme à l'origine d'une littérature qui reflète ce basculement des repères dans la vie humaine. Ce monde en mutation et en crise mène à une idée partagée de forme hétérogène par ces écrivains, mais qui demeure tout de même à la base de leur posture soupçonneuse voire sceptique : l'éclatement du monde.

La modernisation de l'État et de la société boliviens au gré de l'implantation du libéralisme est le temps d'une modernité culturelle cristallisée fortement dans la presse, l'éducation et l'évolution des mœurs. Les années 20 et 30 rendent plus évidentes les grandes contradictions du libéralisme en Bolivie. La guerre du Chaco, outre l'absurdité que l'histoire et la littérature en a dégagée, a ébranlé radicalement la vision que d'elle-même

[296] Jean-Charles Darmon, « Les moralistes du XVII[e] siècle », invité de François Noudelmann, *Les vendredis de la philosophie*, [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 10.07.2009.
[297] Bérengère Parmentier, *Le siècle des moralistes, op. cit.*, p. 9.

avait la société bolivienne en révélant ses réalités multiples et paradoxales. Le texte mundyen, apparu en plein conflit armé, portera à plus d'un titre, l'idée de l'éclatement du monde.

CHAPITRE 1

LA GUERRE : ARRIÈRE-GARDE ET TRISTE IRONIE

Ya está acabado tu paisaje,
ya tienes esqueletos de soldados
bajo los esqueletos de tus árboles...
Ahora eres patria, Chaco,
de los muertos sumidos en tu vientre
en busca del alma que no existe en el fondo de tus pozos[298].
(Augusto Céspedes, 1936)

L'éclatement du monde

La Bolivie a perdu, depuis sa fondation en 1825, plus de la moitié de son territoire par suite de négociations diplomatiques et de guerres avec ses voisins sud-américains. Mais aucune guerre n'a provoqué dans les fondements de la nationalité bolivienne un séisme tel que la guerre contre le Paraguay entre 1932 et 1935 : la guerre du Chaco.

50 000 morts, 20 000 prisonniers et un coût économique trop élevé pour ses maigres ressources, furent le lourd bilan qui suivit un traité de paix vécu comme une terrible défaite par la perte territoriale que les conditions de ce traité imposait. Au-delà des désastres de la guerre, l'intensité du séisme s'est fait sentir par la mise en évidence d'une nation désarticulée géographiquement et surtout socialement. La « démocratie forcée des tranchées », selon l'expression de Silvia Rivera[299], réunit blancs, *criollos*, métis et une

[298] Augusto Céspedes, « Terciana muda », *Sangre de mestizos* (1936), La Paz, Juventud, 2000, p. 15.
[299] Silvia Rivera, « La post-guerra del Chaco », *Oprimidos pero no vencidos, op. cit.*, p. 93.

écrasante majorité indienne (Aymaras et Quechuas, ethnies les plus nombreuses en Bolivie, pour l'essentiel) non sans reproduire la logique de domination et le système de privilèges hérités de l'État colonial. L'historien René Arze parle même d'une lutte sur deux fronts, d'un pays en guerre qui devait en même temps affronter une « déchirure interne[300] » : les soulèvements indiens en réponse au processus d'expropriation de leur terres communautaires (dont le plus sanglant eut lieu à la veille du conflit en 1927[301]), inscrivirent, la plupart du temps, le recrutement dans les communautés indiennes dans un climat de violence[302]. Rappelons que les réformes libérales et le façonnement d'un État moderne en Bolivie se sont toujours heurtés à un monde indien considéré, par le discours positiviste dominant, comme un véritable carcan pour le progrès. Or, à cette image vint s'affronter l'image de l'Indien combattant et –massivement– mort pour la Bolivie. Puis, pour la première fois, comme indique Silvia Rivera, l'appel citoyen pour la mobilisation incluait explicitement l'Indien[303]. Mais, d'un autre côté, le discours politique issu de la guerre marque un tournant historique quant à la représentation des Indiens dans la société bolivienne : le statut d'ancien combattant a fait tomber des obstacles structurels à leur égard et leur a permis un certain accès à des espaces sociaux, notamment urbains, autrefois fermés.

Le régime militaire socialiste issu de la guerre portait la marque inéluctable de cette nation bigarrée, cruellement différenciée par des structures qui durant la campagne reproduisirent l'oppression historique des majorités boliviennes. Une image qui vint secouer à jamais le discours politique dominant.

[300] Interview de René Arze. Cf. Carlos D. Mesa, Mario Espinoza, *La guerra del Chaco: Boquerón (1932),* [DVD], La Paz, Plano medio, 2009.
[301] Connu comme le soulèvement de Chayanta (Potosí), il eut lieu pendant le gouvernement républicain nationaliste d'Hernando Siles.
[302] Contraints à se battre pour une terre dont ils ignoraient tout, nombre de mobilisés indiens furent dépouillés de leurs terres communautaires du temps où ils se battaient dans le Chaco. Cf. Interview de René Arze in Carlos D. Mesa, Mario Espinoza, *La guerra del Chaco: Boquerón...*, [DVD], *op. cit.*
[303] Cf. Silvia Rivera, « La post-guerra del Chaco », *Oprimidos pero no vencidos, op. cit.*, p. 94.

La guerre

> *[...] la más mortífera e inexplicable de las contiendas en la historia de Latinoamérica. Sin conocerse se atacan, sin odiarse se destrozan. Combaten sint tregua y con denuedo por la posesión de un desierto remoto, calcinante y estéril, bien llamado "el infierno verde".*
>
> *(Luis Ramiro Beltrán[304])*

La guerre du Chaco fut la plus meurtrière des guerres sud-américaines du XX^e^ siècle : 90 000 morts, 22 500 prisonniers, et un coût économique démesuré pour les deux pays les plus pauvres d'Amérique du Sud. Ce fut une guerre de frontières ; les revendications des deux pays concernés avaient des référents historiques différents : le Paraguay évoquait les limites de l'ancienne province coloniale du Paraguay, dont la frontière était censée aller jusqu'au fleuve Parapeti (jusqu'au département bolivien de Santa Cruz) ; la Bolivie revendiquait ses droits sur le territoire délimité par la rivière Pilcomayo et le fleuve Paraguay (jusqu'aux limites de la capitale Asunción) à l'aide de titres coloniaux de l'Audience de Charcas, ancêtre institutionnel de l'État bolivien. Les tensions, initiées à la fin du XIX^e^ siècle, se sont clairement manifestées dans les années 1920, à une époque où l'arrivée du parti républicain en Bolivie en 1921, amène un discours contestataire à l'égard des négociations très défavorables pour la Bolivie après la guerre du Pacifique contre le Chili (1879-1880), à l'origine de l'amputation de sa côte sur le Pacifique. Ainsi, la recherche d'une nouvelle voie portuaire visait les eaux du fleuve Paraguay vers l'océan Atlantique. Comme l'a démontré l'historien José Fellman Velarde, à cela vient s'ajouter un conflit d'intérêts entre la compagnie pétrolière étasunienne Standard Oil opérant en Bolivie, l'état-major bolivien et le parti républicain « genino »[305]. Le Paraguay, quant à lui, sorti à son tour exsangue et mutilé de la guerre de la Triple Alliance (1865-1870), conscient du contexte bolivien, tenait coûte que coûte à défendre les

[304] Luis Ramiro Beltrán, *Papeles al viento.* La Paz, Plural, 1999, p. 169.
[305] Cf. José Fellman Velarde, *Historia de la cultura boliviana: fundamentos políticos*, 1976., p. 152-153. Disponible sur: http://www.comunidadandina.org/bda/docs/BO-CA-0001.pdf (consulté le 17.10.11)

possessions du Chaco boréal, tenues pour siennes, dans une conjoncture où la superficie du territoire constituait pour le Paraguay l'enjeu vital de son développement[306].

L'absurdité de la guerre trouve son meilleur reflet dans le terrrain du Chaco boréal, ce grand désert à la végétation hostile et de relative importance économique. Les richesses pétrolifères, que les Paraguayens ont commencé à convoiter suite à leur grande avancée jusqu'à une bande du fleuve Parapetí vers 1935, n'ont jamais pu être atteintes. La défense de Villamontes, représentant surtout la défense du pétrole de Villamontes, reste, pour l'histoire de la Bolivie le « *No pasarán* » de l'armée bolivienne[307].

La littérature bolivienne de la guerre du Chaco est en général une dénonciation de ses incohérences et injustices. La division du haut-commandement et ses mésintelligences avec le président Salamanca ont reflété tragiquement la fragilité du discours patriotique. Par ailleurs, ces fractures sont à l'origine de graves erreurs militaires qui se sont soldées par des massacres insensés de troupes boliviennes. Le manque de prévision concernant la logistique dans le territoire du Chaco, absolument inconnu de l'écrasante majorité des soldats boliviens et extrêmement éloigné de La Paz ; l'intervention de l'Argentine, très favorable au Paraguay, en raison de ses intérêts économiques et d'influence politique[308]; les agissements malhonnêtes de la Standard Oil, sont quelques faits qui peuvent expliquer le dénouement tragique de la guerre pour la Bolivie[309].

[306] Cf. Roberto Querejazu, « Preludio diplomático », *Masamaclay*, La Paz, Los amigos del libro, 1975, p. 11-30.
[307] Expression de Luis Ramiro Beltrán, "Pinto de Camatindi: imbatible centinela del petróleo", *Papeles al viento, op. cit.*, p. 203-210.
[308] Cet aspect, traité aussi par Hilda Mundy, est largement illustré par l'ouvrage de Roberto Querejazu. Concernant l'influence économique: « En lo económico, según testimonio de origen paraguayo, "la fuerza expansiva del trabajo y el capital argentino, había creado una situación tal en el Paraguay que sus industrias madres eran tributarias de la Argentina. El transporte fluvial estaba monopolizado por buques de cabotaje argentino, en su mayor parte de la compañía argentina de navegación Mihanovich Ltd. El ochenta por ciento del comercio importador y exportador se hacía en barcos de esa compañía". [...] ». Puis, concernant l'attitude du gouvernement argentin: « La ayuda secreta de la Argentina al Paraguay la acordó el gobierno argentino en un consejo de gabinete, meses antes de que se iniciasen las hostilidades. En abril de 1932, la legación paraguaya en Buenos Aires informó al presidente Ayala: "En caso de producirse la guerra, tendremos el apoyo decidido de este gobierno, aunque fuera debajo del poncho, palabras textuales, y para el efecto se adoptarán muy pronto las previsiones necesarias...". [...] », Cf. Vicente Rivarola [diplomate paraguayen], *Memorias diplomáticas*, 3 vols., Buenos Aires, Ayacucho, 1952-1957; cité par Roberto Querejazu, *Masamaclay, op. cit.* p. 175.
[309] Cf. Roberto Querejazu, *op. cit.*

Néanmoins, l'importance de la défense de Villamontes –emblème de la défense des ressources naturelles, aujourd'hui vitales pour l'économie de la Bolivie– incarne à elle seule l'honneur des forces boliviennes dans ce conflit, consolidé par l'historique nationalisation du pétrole en 1937 et l'expulsion de la Standard Oil. Et pourtant, le traité de paix, précipité par l'Argentine qui agissait comme principal négociateur international, à un moment où l'armée bolivienne reprenait l'offensive suite à la défense de Villamontes, ne fut rien d'autre qu'une défaite désastreuse face à l'avancée des troupes paraguayennes, ce qui entraîna la perte d'un grand territoire : un véritable séisme de frustration et d'impuissance.

La génération du Chaco portera l'empreinte d'un contexte idéologique qui dans les années 20 préfigurait l'extrémisme de l'après-guerre : le nationalisme des années 20, incarné surtout par la génération du Centenaire, ainsi que les courants socialistes qui arrivent dans les années 20 à conformer une organisation politique d'opposition au libéralisme, le marxisme révolutionnaire des syndicats de Potosí, et enfin le fascisme et le national socialisme. D'après José Fellmann, les divers courants socialistes ouvrirent la brèche dans le pouvoir libéral, mais ce fut la défaite du Chaco avec ce *« sentimiento de frustración, enorme y amargo, que se volvió contra el pasado*[310] *»*, ce qui fit du socialisme le mot d'ordre des majorités des secteurs sociaux, et notamment des militaires.

> La Guerra del Chaco se constituyó en la mayor experiencia de esa generación, en la circunstancia histórica que modeló, con mayor fuerza que ninguna otra, su carácter y su destino. No sólo convirtió en quiebra la trizadura ideológica iniciada por los jóvenes marxistas potosinos en tiempos de Siles, sino que, al mismo tiempo, la obligó, con carácter general, a la adopción de la etiqueta socialista [...][311]

Les gouvernements militaires issus de la guerre établirent le socialisme d'État, que les puissances oligarchiques du pays se chargèrent d'anéantir dans une histoire extrêmement violente qui n'empêcherait pas pour autant la chute du vieil ordre politique et l'avènement de la révolution nationaliste et étatiste de 1952.

[310] José Fellman Velarde, *op. cit.*, p. 161.
[311] *Ibidem*, p. 171.

La génération du Chaco : les visions de la fracture

Les littératures en Bolivie ont été profondément frappées par le sacrifice de toute une génération, par la défaite, par l'absurdité de la guerre, mais surtout par ce miroir de la nation que fut la campagne du Chaco. Moment privilégié de ruptures discursives, l'après-guerre a donné naissance dans la sphère culturelle à la génération du Chaco. La réaction des intellectuels face à la guerre ne fut pas unanime : ils se divisèrent entre ceux qui appuyèrent manifestement la guerre ; ceux qui s'y opposèrent activement provoquant même des désertions et qui furent exilés par la suite (comme le trotskiste Tristán Marof) ; ceux qui refusant d'y participer s'exilèrent volontairement, ceux qui sans y prendre part n'eurent pas d'actions anti-bellicistes (comme José Antonio Arze, fondateur PIR [Parti de la gauche révolutionnaire] et proche d'Hilda Mundy) ; et ceux qui se trouvaient à l'étranger exerçant des fonctions diplomatiques (comme Adolfo Costa du Rels et Gustavo Adolfo Otero, fondateur de la *Revista de Bolivia*). Parmi les écrivains et leurs œuvres les plus connus de cette génération –dans laquelle aucune histoire de la littérature en Bolivie n'a inclus Hilda Mundy suite à la publication en 1989 de *Cosas de fondo*–, signalons entre autres *Sangre de Mestizos* d'Augusto Céspedes, *Laguna H-3* (écrite en principe en français*)* d'Adolfo Costa du Rels, *Aluvión de fuego* d'Óscar Cerruto, *Repete* de Jesús Lara, *La punta de los cuatro degollados* de Roberto Leitón.

Afin de donner une image de la littérature de cette génération et notamment d'œuvres publiées pratiquement en même temps que *Pirotecnia*, nous évoquerons très brièvement deux récits[312]: la nouvelle « El pozo » de *Sangre de Mestizos* (1936) d'Augusto Céspedes et le roman *Repete* de Jesús Lara (1937). Cette évocation vise fondamentalement à illustrer les grandes thématiques sociales qui agitaient le discours en Bolivie. Il s'agit de deux récits du front sous forme de journaux de campagne : les auteurs assistèrent tous les deux à la guerre. Augusto Céspedes, l'auteur du recueil de nouvelles *Sangre de mestizos* –

[312] Cette brève analyse est basée sur mon article : « Trois écritures boliviennes de la guerre du Chaco (1932-1935) : le front de bataille *vs* l'avant-garde littéraire », in *Guerres et identités dans les Amériques*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1er semestre 2010, p.43-60 (Coll. Mondes hispanophones ; n° 35.)

œuvre majeure non seulement de cette génération mais de la littérature bolivienne tout court– assista à la guerre comme correspondant de *El Universal* de La Paz (le journal au plus important tirage à l'époque en Bolivie).

La nouvelle « El pozo », relate à travers la voix du sous-officier bolivien Miguel Navajas, l'excavation sans fin d'un puits à la recherche d'eau, dont le manque était le premier ennemi des soldats dans les sables du Chaco. Avec des traits rapides, faits surtout de la voix du narrateur, mais aussi de quelques sapeurs, « El pozo » décrit la rencontre d'hommes issus de diverses régions boliviennes qui n'étaient pas reliées ou à peine, entre elles ; une diversité plutôt métisse des milieux populaires ou ruraux, qui se découvrent en campagne. Ce récit gagne, à travers une prose synthétique et percutante, des territoires insoupçonnés de la perception des hommes devant une nature écrasante, révélée par l'entreprise d'une excavation qui les oblige à descendre vers des profondeurs étranges. Les épisodes décrits dans ce journal de campagne exposent un basculement de sens qui se reflète, d'une part dans une descente de plus en plus profonde et hallucinante dans le puits, et d'autre part dans la transformation en rapport inverse des soldats et du puits : les premiers se métamorphosant en créatures terreuses, plus petites et grotesques à mesure que le puits devient un géant puissant acquérant une personnalité oppressante et toujours avare du précieux liquide. L'excavation se poursuit dans le récit des expériences qui frôlent l'agonie et la folie de la part de sujets impuissants, accomplissant une tâche interminable n'aboutissant qu'au vide du puits, au néant immense qu'il est devenu : « siempre nada, igual que la guerra »[313], écrit le sous-officier. « El pozo » traduit la réalité de ces combattants « avec plus de soif que de haine[314] », l'absurdité qui a régné sur la direction de la guerre, le poids fatal que ce moment historique a eu pour les Boliviens. La suite des événements autour du puits s'avère graduellement dépourvue de cohérence. Et pourtant, ces soldats ne lâchent « pas d'un mètre » le puits lors d'une attaque ennemie et le défendent « COMME SI REELLEMENT IL Y AVAIT DE L'EAU[315] ! ». Le puits devient

[313] Cf. Augusto Céspedes, *Sangre de mestizos, op. cit.*, p. 33.
[314] *Ibidem*, p. 18.
[315] Majuscules de l'auteur. Traduit d'Augusto Céspedes, *op. cit.*, p. 35.

ironiquement, le temps du combat, une cause commune, une terre qu'il faut défendre au prix de sa vie. Métaphore de l'absurde et de la stérilité, le puits sec sera enfin imprégné du sang des deux ennemis. Une terre cruelle qui prendra au lieu de donner. Le ton ironique et douloureux de la fin, déjà anticipé dans la présentation du récit que fait Miguel Navajas, n'est pas hommage mais amertume, une profonde amertume de l'espoir devenu cauchemar, du vide devenu tombeau.

Repete de Jesús Lara met en évidence la tragique condition du combattant indien, dit *repete*, de l'espagnol « repite » mais prononcé ainsi par ce soldat dont la langue maternelle n'était pas l'espagnol et qui demandait de cette manière une ration supplémentaire. Signe de la faim inassouvie, ce mot fut détourné par les classes *criollo-mestizas* pour en faire le surnom méprisant et moqueur du soldat indien qui ne parlait pas ou parlait « mal » la langue de la nation. Ce surnom devient la marque de *l'extériorité* à la communauté nationale dominante : la faute collée sur l'uniforme du soldat des tranchées, chair à canon de toutes les batailles. Dans le même temps, ce mot désignant les « sans noms » que furent les Indiens dans le discours politique et culturel de l'époque, se révèle dangereusement instable, pouvant coller à des métis sans relations avec la hiérarchie de l'armée. *Repete* relate de la voix de l'auteur/narrateur le danger des glissements identitaires entre Indiens et métis. L'expérience du soldat Lara transcrite dans son journal de campagne, dessine les contours périlleux d'une indianité qui pouvait se construire non seulement de paramètres linguistiques ou ethniques, mais aussi de misère, ou d'isolement à l'égard des institutions nationales. Le risque pour un métis, comme le narrateur lui-même, d'être assimilé à cette masse indienne sans nom et sans lien véritable avec les différentes structures sociales constitue, dans ce roman, le présage de tous les dangers : devenir la chair à canon du front et les laissés-pour-compte de l'arrière-garde. Échapper à la menace de cette indianité, de cette condition dénoncée dans le roman, devient une question de survie.

Ce sont des écrits qui montrent bien l'avènement d'un ordre nouveau, non dépourvu de violence et contradictions. D'un côté les Indiens démobilisés ont pu soulever, dans les nouveaux espaces que leur action dans la guerre leur a conférés, la revendication de leurs droits civils et notamment de leurs droits de propriété sur la terre. D'un autre côté, les secteurs métis, plus ou moins cultivés, plus ou moins populaires, se sont considérés aussi légitimés par la guerre pour mettre en question une vision mutilée du pays et pour dénoncer un pouvoir oligarchique qui tournait inflexiblement le dos à la réalité du pays. D'après le critique littéraire Guillermo Mariaca, l'œuvre *Sangre de mestizos,* peint, mieux qu'aucune autre, l'émergence du métis en tant que nouveau sujet social bolivien, au cœur du projet nationaliste qui mena à la révolution de 1952[316].

En Bolivie, la conséquence majeure de la guerre du Chaco, comme l'a dit le politologue René Zavaleta Mercado, fut la « nationalisation de la conscience bolivienne[317] ». La guerre entre le Paraguay et la Bolivie a tracé radicalement l'inflexion du discours national –annoncée de forme timide et ambiguë, selon Silvia Rivera, par les nationalistes des années 1920[318]. Dès lors, ces nouveaux discours ont assumé avec fermeté un débat sur l'intégration des grandes masses indiennes, sur la citoyenneté, sur la terre, sur la démocratisation du vote, sur les femmes.

[316] Cf. « Augusto Céspedes », *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho/Monte Avila Editores Latinoamericana, 1995, tome I, p. 1054-1055.
[317] Cf. René Zavaleta, « Consideraciones generales sobre la historia de Bolivia », in *América latina : historia de medio siglo*, Mexico, Siglo XXI, 1977, cité par Silvia Rivera, *op. cit.*, p. 93-94.
[318] Cf. Silvia Rivera, *op. cit.*, p. 92-93.

I. *Cosas de fondo*

Cosas de fondo, impresiones de la guerra del Chaco y otros escritos, publié en 1989 par Silvia Mercedes Ávila, sept ans après la disparition d'Hilda Mundy, est un recueil de 64 textes qui a entraîné la réapparition d'Hilda Mundy dans l'espace littéraire bolivien. *Impresiones de la guerra del Chaco* éveilla surtout l'intérêt de la critique par ses caractéristiques féministes ; cependant ce recueil, ainsi qu'une série d'écrits journalistiques traitant de la guerre et de l'après-guerre, révèlent une écrivaine très concernée par la politique de son temps.

Nous traiterons d'abord spécifiquement le recueil *Impresiones…*, dont l'analyse de quelques uns de ses textes suivront une voie tracée par les éléments qui définissent son appartenance à une poétique moderne, propre à l'écriture moraliste. Puis, nous aborderons des sujets politiques qui parcourent certains textes de *Impresiones…* et de « Brandy cocktail » ; il sera également question de la reprise des chroniques dans le recueil. Ensuite, nous trouverons dans *La Retaguardia* des idées sur son fondement de la morale. *Dum dum* apparaîtra dès le titre « Démasquer les puissants », suite auquel nous lirons des textes de ce périodique engageant le combat de l'après-guerre.

Impresiones de la guerra del Chaco réunit 23 textes discontinus et en général plus brefs que les chroniques journalistiques. S'y succèdent des écrits parlant sur l'écriture de la guerre, sur l'écriture tout court, sur les différents outils de sa création ; des paratextes sous forme d'avertissement, de préface, de note ; et des remémorations de quelques scènes vécues dans les villes de la zone arrière et des impressions de la situation politique et sociale. Les grands traits de la guerre évoqués : premières menaces de guerre, déclaration, départ des premiers contingents, événements vécus depuis la zone arrière, recul des forces boliviennes, le coup d'État en plein théâtre d'opérations et signature du traité de paix, répondent à l'ordre chronologique. Quant aux textes divers : paratextes, récits du vécu de l'écrivaine et opinions politiques, ils entrecoupent librement les grands traits mentionnés et

sont sans ordre apparent. À plusieurs reprises (moins que dans ses chroniques ou dans *Pirotecnia*) Hilda Mundy se met en scène pour présenter son écriture, pour se moquer de la scène publique ou pour évoquer la situation politique.

Il s'agit dans *Impresiones…,* selon la propre voix de l'auteure, d'un recueil d'après-guerre qui aurait débuté le 17 juin 1935 : « […] y ahora comienzo a tejer la reseña de tres años en una sola noche. Noche quinta de la cimentación de la paz, o sea 17 de Junio de 1935. […] » (CF 31). Les souvenirs auxquels fait allusion Hilda Mundy, proviennent pour certains, dit-elle, de son journal intime. Une chronique « Brandy cocktail » parle d'un carnet de mémoires : « En los diminutos folios de una libreta he recopilado mi libro de Memorias. […]. » (BC 05.12.34) Nous savons également qu'elle a repris trois chroniques redécouvertes parues dans « Brandy cocktail », et que les modifications de contenu vérifiées attestent d'un changement dans la perception mundyenne de la situation politique. Ces textes repris à travers de fragments ou sous forme de variante, de la chronique « Brandy cocktail » sont : « Alas caídas… », « Políticos… » et « Los mercachifles… ». « Brandy cocktail » ne traitera proprement de la guerre qu'après le cessez-le-feu du 12 juin 1935. « Los mercachifles… » reprend justement des fragments du BC 14.06.35, date à partir de laquelle Hilda Mundy entreprend une critique sans trêve à l'endroit des militaires et politiques ainsi que des apparences d'une certaine société qui se souciait peu des désastres de la guerre et de la paix.

Les interrogations soulevées par cette étude de *Impresiones…* s'orientent vers la définition de ce recueil inédit, qui malgré sa brièveté se révèle singulier dans la sphère de la littérature du Chaco en Bolivie.

Démarcation mundyenne : faillibilité et modernité

Je prononce ma sentence par articles décousus : c'est chose qui ne se peut dire à la fois, en et bloc[319].

(Montaigne)

Écrire pour Hilda Mundy c'est d'abord ne pas pouvoir écrire, ou du moins ne pas pouvoir écrire certaines choses ou ne pas pouvoir écrire d'une certaine manière. Ce *ne pas pouvoir,* abordé plus tard dans le chapitre de sa poétique, se présente dans Impresiones… comme une impossibilité ou une difficulté qui définissent d'emblée la voix ironique de l'énonciatrice ; la figure d'Hilda Mundy apparaît dans ses diverses contingences, énonçant des choix et des tendances propres à sa création. « Las retinas » ouvre *Cosas fondo* avec un (premier) avertissement au public que signale, à travers ce qu'elle ne pourra pas dire, sa ligne de démarcation :

> **LAS RETINAS**
>
> Las retinas que asomen a estas líneas no esperen encontrar bellezas de estilo, rigideces de historia o frases de filosofía honda y meditativa. Difícil. Tan sólo es la cosecha de un espíritu sensible que se bebió los pasajes de una guerra como un helado cualquiera.
>
> No puedo ofrecer ni el detalle de las negociaciones pacifistas, porque cuando tuve la ocurrencia de tomar un periódico, fue para ejercitar pajaritas de papel...
>
> Me irritó siempre la etiqueta, la "parada" de la política internacional... y ni siquiera me es agradable citarla.
>
> Con todo eso adelante... (CF 17)

Cette manière d'aborder l'écriture, cette « difficulté » à écrire d'une certaine manière, ouvre pour l'énonciatrice, dans la veine des écrivains moralistes, un espace en dehors des formes établies, des formes discursives autorisées, des styles canoniques et pour autant « beaux ». Cette « limitation » d'une écriture *ne pouvant pas* se circonscrire aux exigences conventionnelles, n'aura qu'à se situer ailleurs et se livrer à un exercice de l'esprit en deçà de l'espace normatif. Les moralistes se caractérisent par leur extériorité par rapport au discours moral et à ses tenants traditionnels : « Ils ne sont pas en mesure et n'ont

[319] Montaigne, « De l'expérience », livre III, chap. 13, *Les Essais*, LGF, Le Livre de poche, 2001, p. 1676.

pas le droit de reproduire le discours de l'Église, de l'université. Les moralistes n'ont pas le droit de dire la morale […] donc, ils disent forcément autre chose »[320]. En vertu de cette « difficulté », Hilda Mundy assure son extériorité au discours établi, et se sert de l'ironie comme du masque qui lui permet la mise en question du fond des choses.

À cette position extérieure des moralistes s'oppose tout de même, une volonté de « régler l'esprit », une « exigence éthique », « une exigence pour empêcher les excès de l'esprit en matière de morale », comme précise Jean-Charles Darmon[321]. Dans ce sens, *Impresiones…*, qui traite aussi des mœurs dans la circonstance, s'érige comme une voix critique, de dénonciation et de colère propres à un esprit bouleversé à l'égard des faits spécifiques autour du conflit armé. Cela est fait à travers une dualité ludique et mobile pour aller d'un côté et de l'autre de la « réalité profonde » des choses de la guerre.

Le masque du superficiel

> *Il y a tant de mauvais pas que, pour le plus sûr, il faut un peu légèrement et superficiellement [glisser sur ce monde] : et le glisser, non pas s'y enfoncer*[322].
>
> *(Montaigne)*

Le titre de l'ouvrage *Cosas de fondo* est le premier porteur de sa charge ironique. Dans le texte « Sacrificio », l'énonciatrice reprend la phrase :..: « Pensé en escribir. Me decía "Fulano piantó a la vida con sus articulillos". / Pero... yo no sabía escribir cosas de fondo » (CF 33). Le mot 'fond' présente une vaste polysémie. C'est par exemple, la partie qui sert de support ; la partie de la scène la plus éloignée des spectateurs et devant laquelle jouent les acteurs ; le point le plus bas, le point extrême ; la partie qui est dessous et qui supporte, renforce ; ce qui, au-delà des apparences, se révèle l'élément

[320] Bérengère Parmentier, « Les moralistes du XVII[e] siècle », invitée de François Noudelmann, *Les vendredis de la philosophie*, [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 10.07.2009.
[321] Jean-Charles Darmon, « Les moralistes du XVII[e] siècle », invité de François Noudelmann, *Les vendredis de la philosophie, émission radiophonique citée.*
[322] Montaigne, « De ménager sa volonté », livre III, chap. 10, *Les Essais, op. cit.* p. 1562. Transcription entre crochets du texte modernisé en bas de page.

intime, véritable ; la réalité profonde[323]. En principe Hilda Mundy « ne sait » et « ne peut » aller au fond. Puis, le fond apparait à plusieurs reprises dans les textes en dialogue, avec l'énonciatrice, comme dans l'incipit de l'ouvrage : « Las retinas que asomen a estas líneas… », appel aux lecteurs par la métonymie de la membrane la plus profonde de l'œil, celle qui reçoit les impressions lumineuses. Ce rapport avec l'apparence et avec ce qui se révèle l'élément véritable, permet à cette énonciatrice opposée aux discours canoniques, de les mettre à mal en dénonçant leur soi-disant légitimité en matière de vérité. Une chronique « Brandy cocktail » parue deux semaines après le cessez-le-feu (BC 30-06-35), et republiée dans *Cosas de fondo* (CF 56-57) l'exprime clairement : « Alejada de la tartamudez académica que permite decir sólo un 50% de las verdades, voy a demostrar al público lector nuestro patriotismo a telón corrido. [...] ». Face au public et à partir de sa « superficialité », elle dénoncera embusqués, pseudo-patriotes, ainsi que la « bravade des discours » patriotiques des instances officielles.

Par ailleurs, le mot 'impresiones', également polysémique et d'intérêt poétique comme dans l'ensemble de l'usage paratextuel d'Hilda Mundy, fait allusion, entre autres, à l'action qu'exerce un objet, un sentiment sur quelqu'un et à l'empreinte spirituelle, morale qui en résulte. Dans le sens « superficiel » d'Hilda Mundy, ce titre définit aussi une « forme de connaissance élémentaire, immédiate et vague que l'on a d'un être, d'un objet, d'un événement ; état plus affectif qu'intellectuel[324] ». Le texte « Advertencia » l'illustre : « [...]. Al esbozar esta y cual escena, pongo un poco de mi emoción momentánea, de mi recordación súbita, un poco de latidos [...] » (CF 18). La voix d'un esprit sensible, un « moi », qui marquera par l'évocation discontinue des scènes vécues, une voix caractérisée par la diversité de ces expériences.

[323] Cf. *Le Petit Robert*, 2011.
[324] *Le Petit Robert*, 2011.

Diversité : la faillibilité du texte

Impresiones…, au dire d'Hilda Mundy, est fait des passages de la guerre, et ce mot est très important car c'est le moment passager ce qui intéresse l'écrivaine, ce qui s'est passé à des moments divers d'avant, durant et d'après-guerre. Ce qui a laissé une marque, une impression sur l'esprit et le cœur de l'énonciatrice. C'est une démarche en sens inverse à l'appréhension de la connaissance à partir des vérités établies et sédimentées. Une démarche qui se présente du côté du contingent, du faillible, du bref : *Impresiones…*, dit-elle, est une « ébauche de telle et telle scène » (CF 18).

> **Intermedio**
>
> En el capítulo anterior hubiese tenido mucho que decir.
>
> Toda una guerra no se encuadra en la estrechez de veinte frases.
>
> Pero... no tuve la previsión de escribir suceso por suceso, ni analizar cada contingencia.
>
> Me privo de ello.
>
> La vorágine de los hechos nos sorprendió a todos, y ahora comienzo a tejer la reseña de tres años en una sola noche. Noche quinta de la cimentación de la paz, o sea 17 de Junio de 1935.
>
> Muchos detalles se me han fugado de la memoria.
>
> Mi espíritu enfermo de neurastenia y recuerdos, revive la guerra pasada como un sueño de pesadilla.
>
> Con estas líneas no hago más que dar vida a lo que pasó. Quién sabe a lo que no vale la pena, porque es y será la causa de la ruina de nuestra institucionalidad. Pongo un poco de fibra de mi corazón al muñeco de asserín que pasó.
>
> Diríase que la mayoría de lo acaecido se pierde y ya muy poco queda para transubstanciar al papel.
>
> Perdónese el orden, el detalle y la presentación de estos apuntes. (CF 31-32)

Un autre aspect des « limites » de ces « apuntes », tiendrait à leur forme, au manque de linéarité et d'analyse détaillée des faits historiques. L'ordre, ou plutôt le *désordre* de *Impresiones…* parlent d'une écriture du divers et dont l'ordre n'a pas d'importance ou serait plutôt l'affaire des lecteurs toujours interpellés dans les écrits mundyens. L'ironie qui dévoile *ce qui est* par son contraire, signale un tourbillon

d'événements dont elle extrait une matière qui risque de manquer d'importance. C'est en tout cas l'affaire d'une énonciatrice mise en scène par des caractéristiques telles que l'imprévision d'écrire quelques faits ou la préférence de ne pas le faire.

S'agissant d'une écriture qui parle des petites et des grandes chses de la vie humaine, la mise en évidence des aspects en apparence futiles ferait partie de sa démarcation poétique. Ce serait plutôt un masque, dont les moralistes font toujours usage afin de déguiser un discours en apparence superficiel, centré sur des sujets sans importance ou centré sur eux-mêmes.

La contingence du « moi »

Nous avons vu précédemment la mise en scène d'un « moi » dynamique, mais dont les oublis ou les incapacités donnent au texte ses caractéristiques textuelles telles que la diversité et la brièveté. Puis, la contingence du sujet, paramètre fondamental de sa diversité, apparaît ici à travers ses souvenirs :

> **Partida del primer contingente**
>
> La precipitación de los sucesos encontróme en Cochabamba. Lástima que no hubiese sido en el seno de mi tierra natal.
>
> Las emociones habrían sido más intensas y dolorosas al ver a mis compañeros de aulas, a mis camaradas de doctrina, a mis amigos de alegría, a mis ... (aquí una parálisis instantánea me impide escribir...)
>
> La partida del primer contingente cochabambino fue la primera realidad cruda, la primera inquietud voltigeante y vivida.
>
> Mi psicología deseó siempre rasguñones que la hiciesen vibrar, la ocasión me ofreció en proporción desmedida a mi capacidad de consumo.
>
> Abrazos últimos. Lágrimas. Mujeres des-hechas. Hombres. Ex-hombres extrayendo de la debilidad misma un poco de fuerza para el ADIÓS.
>
> Forastera. Extraña. Contemplé el cuadro remontándolo a mi tierra.
>
> Y un dolor requemante me abrumó el corazón. (CF 25)

La première réalité menant à une inquiétude vécue et « voltigeante » (qui renvoie à une expérience acrobatique de l'esprit) est présenté par une contingence du sujet

de l'écriture. Un « je » sensible qui manifeste son goût pour les émotions fortes, dont la « consommation » pourtant dépasse toutes les expectatives devant les premiers départs des mobilisés. Au-delà des remémorations de son vécu pour esquisser telle ou telle scène, le « je » mis en scène, ressort en raison de sa liaison avec l'acte d'écrire, soumis également à des contingences comme celle de la « paralysie » survenue à évocation de certains mobilisés dont on ne saura pas plus : ses frères, ses amours ? À nous d'imaginer.

MANGER ET JOUER

La faillibilité de *Impresiones…* signale les vides du recueil, concernant d'abord les négociations pacifiques. L'énonciatrice n'écrira pas à ce propos, car lorsqu'elle a eu « l'idée de prendre un journal, ce fut pour en faire des cocottes en papier… » (CF 17). Ce manque dans le texte répond à un détournement survenu au moment d'initier l'écriture, à un changement dans le cours de l'action : l'énonciatrice se met à jouer. Les journaux, porteurs en général du discours officiel, elle en fait matière de jeu et évoque à travers cette image l'idée de vacuité de ce discours. Le basculement de l'action de ce côté-là, du *monde à part* qu'est le monde ludique, c'est aussi un geste de démarcation de son territoire d'écriture, du côté de l'*action libre* (Huizinga[325]), de l'autre côté du discours autorisé. La diversité mundyenne qui dans *Impresiones…* va d'un sujet à l'autre, mêlant souvenirs, commentaires et aperçus de la circonstance politique, s'assure par l'interruption survenue à n'importe quel moment dans les textes. Souvent ces interruptions sont mises en scène par l'énonciatrice et répondent au contingent du « je » ou à son libre arbitre.

« Las retinas » qui ouvre *Cosas de fondo*, met en avant le *je* de l'écriture en esprit sensible : « Tan sólo es la cosecha de un espíritu sensible que se bebió los pasajes de una guerra como un helado cualquiera ». L'image de la glace n'est pas gratuite : Hilda Mundy adhère à une esthétique du goût et de la digestion que nous développerons dans le

[325] J. Huizinga, *Homo ludens*, (1938), Paris, Gallimard, 1988, p. 25.

chapitre « Mise en scène du corps ». Ce texte désigne, à travers le mot “passages”, le divers et le contingent comme matériau capital de cette écriture. Hilda Mundy est une *consommatrice*, une mangeuse d'émotions, d'impressions, d'images, de passages. L'image de la « glace quelconque », pouvant marquer un apparent manque de valeur particulière du sujet de la guerre, se voit contredit à plusieurs reprises par le bouleversement raconté par l'énonciatrice : « Y un dolor requemante me abrumó el corazón », devant le départ évoqué des premiers contingents. Cette idée d'une glace comme n'importe quelle autre qu'elle aurait pu manger, présente les passages de l'histoire comme la matière que le moi de l'écriture absorbe dans le cadre d'une connaissance immédiate, spontannée, empirique, qui frappe sensoriellement cette sensibilité subjective. L'expérience digestive met en avant *je* – corps et esprit– comme sujet de l'écriture, et signale l'expérience vécue de son présent comme le fondement d'une écriture qui rejette l'appréhension du monde à travers le discours établi.

Nietzsche, l'auteur de *Généalogie de la morale* ou de *Le Gai savoir*, qui a largement développé le sujet de la digestion, dit à l'ouverture de ce dernier ouvrage :

> 1. Invitation :
> Osez goûter de mon plat, mangeurs !
> Demain il sera d'un goût meilleur,
> Après-demain il vous semblera bon !
> En désirez-vous d'avantage ? –
> Mes sept vieilles recettes m'inspireront
> Autant d'audaces nouvelles…[326]

Puis dans un autre aphorisme, il dit à propos de la glace :

> 35. Glace
> Oui, parfois de la glace :
> Utile à la digestion !
> Si vous aviez beaucoup à digérer,
> Ah, que vous aimeriez ma glace !

[326] Nietzsche, *Le Gai savoir*, Paris, Gallimard, 1982, p. 31.

On a beaucoup de raisons de penser que Hilda Mundy a goûté à la glace nietzschéenne (même si elle se spécialise en apéritifs). Quant à la guerre, qui a ébranlé surtout sa génération, l'excès du mal, de tout ce qui a engendré et de ce qui a dévoilé, peut justifier cette référence « utile » en cas de forte quantité à digérer.

Autoportrait en moderne

Hilda Mundy, dont l'un des sujets de moquerie est l'Église –ce qui n'empêchera pas une croyance évoquée dans quelques textes– fait dans le deuxième paratexte de *Impresiones…*, nommée « Advertencia », son portrait en auteure moderne :

> **Advertencia**
>
> Además, habría que perdonárseme las faltas de coordinación. No hubiese constituido un trabajo grande que corrigiese estas notas en limpitas y fragantes.
>
> Pero tengo la creencia de Fray Angélico. El bendito pintor diseñaba angelotes y los dejaba tal cual habían salido en un momento de inspiración, con la idea de que si enmendaba algún detalle contrariaba la voluntad de Dios.
>
> Me ocurre lo mismo. Pero imagino que no me indispusiera con Dios, sino con mi espíritu.
>
> Al esbozar esta y cual escena, pongo un poco de mi emoción momentánea, de mi recordación súbita, un poco de latidos y si por un deseo de higienizar mi estilo, corrijo y subrayo los defectos subsanándolos con palabras armónicas, mi espíritu, mi "yo", con derecho desconocería su obra.
>
> […]. (CF 18)

L'« athéologique du sujet. Irréductible aux téléologies » dont parle Meschonnic[327], s'exprime ici dans l'indépendance d'esprit, comme seule valeur d'authenticité créatrice. Une écriture que dans « Advertencia » tient profondément et uniquement à « son esprit », détaché de toute entité transcendantale. Quant à son cadre de vie, un attachement à la modernité de son temps lui fera se mettre en scène dans les

[327] Henri Meschonnic, 1988, p. 10.

espaces de la ville moderne, comme le monde du travail. Un cadre de vie qui présente des portraits en double, en travailleuse, en avant-gardiste :

> **Sacrificio**
>
> Mi diario del 14 de Diciembre de 1932 está ensamblado en frases de angustia.
>
> [...]. Bipersonalidad. Agitación.
>
> En el día un 50% de mi personalidad era la dactilógrafa obscura de una Oficina pública.
>
> En la noche el restante 50% de mi personalidad plena y revolucionaria renacía a la vida escribiendo en la tristeza del hogar silencioso las vanguardias más risueñas y jocosas: "Las bocinas", "El peso de las palabras". "Cubilete de dados". (CF 33-34)

Le masque du superficiel, donné par les failles, le désordre, les vides du texte, permet à Hilda Mundy une diversité et une mobilité qui dans ce texte se reflètent dans le « je » de l'écriture. Cette *autre* personnalité créatrice appartient au monde du mouvement, de la révolution et aussi du rire.

Hilda Mundy marque son territoire dans une tradition moraliste caractérisée principalement par son attachement au divers. La diversité mundyenne dans l'écriture de la guerre est donnée notamment par un « moi », ironiquement dubitatif et maladroit, qui montre le mouvement libre et bondissant de son esprit à la rencontre de l'expérience sensitive.

Écriture synthétique et fragmentaire

La voix mundyenne, qui revient toujours sur le sujet de l'écriture, fait l'éloge de la synthèse et de la brièveté : « No hubiese constituido un trabajo grande… ». Écrire le vécu étant le propre des moralistes, Hilda Mundy se remémore la veille de la guerre à la fin des années 20, ce qui correspond à la fin de sa vie d'écolière. Les portraits qu'elle fait de quelques camarades qui furent mobilisés sont un modèle de synthèse :

> [...]. Nuestro futuro economista, llegó tuberculoso y murió.

> Mariosky, nuestro orador, por derrotista fue enviado como un reo peligroso, sabe Dios con qué destino con escolta militar.
>
> El más loco de nuestros camaradas, llegó de flaco "como un hombre pegado a una nariz". [...]. (CF 44-45)

Une allusion à Quevedo, écrivain du *théâtre du monde*, qui se reproduira dans d'autres textes mundyen. Dans ces critiques de la situation politique, le panorama sera aussi succinct et donné par des phrases qui parfois font penser à des titres des journaux. Ici la synthèse évoque carrément les messages télégraphiques :

> **Retroceso**
>
> SIGUIÓ SU CURSO LA GUERRA, AL COMPÁS DE LOS INTENTOS PACIFISTAS Y ULTRAJANTES DE LAS NACIONES VECINAS.
>
> FACTOR SUERTE MOSTRÓSE ADVERSO.
>
> EL ENEMIGO DE LA NATURALEZA MÁS FIERO QUE EL OTRO, ANIQUILÓ LA FUERZA VITAL DE NUESTRO EJÉRCITO.
>
> Y DE CONTINGENCIA EN CONTINGENCIA DESDE GONDRA Y NANAWA, TUVIMOS QUE HABLAR DE BOYUIBE Y TARAIRÍ. (CF 42)

Le graphicisme est indissociable de l'écriture mundyenne : les capitales marquent souvent un changement de voix. Dans ces quelques lignes : intervention pacifiste internationale des pays voisins, les ennemis d'une nature hostile et inconnue de l'écrasante majorité des troupes boliviennes, et entre les deux, cette phrase terrible qui semble prise d'un télégramme du front : « FACTOR SUERTE MOSTRÓSE ADVERSO ». Les deux dernières lignes rendent compte d'une période d'un an et demi environ. Nanawa et Gondra signifiant des positions stratégiques qu'entre janvier et juin 1933 l'armée bolivienne a occupé avec des attaques d'une grande envergure commandées par le général Hans Kundt et qui se terminèrent par un véritable massacre de ses forces en juillet 1933 à Nanawa. Suite au grand recul bolivien et l'avancée des forces paraguayennes qui, au milieu de 1934 s'approchèrent de Boyuibe et de la zone pétrolifère de Camiri, Hilda Mundy évoque les localités de Boyuibe et Tarairí qui en mars 1935 furent occupées par les forces boliviennes, ce qui marque le tournant que prit la guerre pour la Bolivie quelques mois avant la signature de la paix. Un tournant qui n'a pas empêché –justement à cause du « retroceso » rappelé par le titre du texte– la perte du Chaco Boréal.

La fragmentation de *Impresiones…* se révèle d'un côté par sa structure, des grands traits de la guerre interrompus par des souvenirs sans ordre chronologique, par des réflexions de l'écrivaine et par des panoramas politiques extrêmement succincts. D'un autre côté, à l'intérieur même des textes, l'interruption ou le changement de scène peuvent survenir d'une ligne à l'autre. Le changement de voix le plus caractéristique d'Hilda Mundy est donné par ses apostrophes aux lecteurs ou aux lectrices, exprimés en général entre parenthèses : « (Ay que (sic) cosas que debiese callar, pero también es imposible obligar discreción a la pluma que vuela) » (CF 23). Mise en évidence des silences du texte, dû à la nature de ces choses « qu'il faut passer sous silence » ; censure ou autocensure, la récurrence de ce type de réflexions d'Hilda Mundy à l'intérieur de ses textes rappellent qu'il n'était pas facile, même par le biais de l'humour, de critiquer les mœurs de la société et encore moins de s'en prendre au pouvoir. D'un autre côté, le texte « Las retinas… » annonce déjà les vides du texte, en raison du caractère « désagréable » de certains sujets comme celui des négociations diplomatiques. Plus tard et plus explicitement, dans « Derrotistas en acción… », elle évoque un sujet censuré à l'évidence, celui d'une tentative d'organisation syndicaliste internationaliste : « […]. Así nació en la oscuridad de la tierra potosina, el esbozo de la Unión Sindicalista Paraguayo-Boliviana, que sensiblemente no puedo transcribir en esta ocasión. [...] ». Ici, Hilda Mundy parle d'une tendance ouvrière socialiste marxiste –née de la Federación Obrera de Llallagua, Potosí en 1924– qui, d'après l'historien José Fellman, allait marquer idéologiquement la Génération du Chaco[328]. Dès les premières hostilités dans le Chaco, survenues durant le gouvernement de l'« Unión Nacional » de Siles, les jeunes marxistes de Potosí s'opposèrent à la guerre et furent poussés à la clandestinité ; leurs manifestations pacifistes durant le gouvernement du président Salamanca, à la veille du conflit, provoquèrent leur emprisonnement[329]. Ce silence dans le texte est à la fois l'évocation de la censure historique et une porte d'accès

[328] José Fellman Velarde, *Historia de la cultura boliviana: fundamentos políticos*, *op. cit.,* p. 171. Disponible sur: http://www.comunidadandina.org/bda/docs/BO-CA-0001.pdf (consulté le 17.10.11)
[329] *Ibidem*, p. 153 (traduction).

vers l'information censurée à franchir par les lecteurs intéressés. L'intérêt que Hilda Mundy porte à ces groupes pacifistes se manifeste aussi dans un article de *Dum Dum.*

En plus de cette exposition signifiante du vide textuel, une autre fragmentation apparaît sous forme de collage : au milieu d'un récit caractéristique où l'énonciatrice se met en scène en tant que son double, dite Eva, et « Yo » qui présente aussitôt au public le fragment d'un document administratif :

> **Hambre en las trincheras...**
>
> El viento, el pícaro viento trajo hasta mí un trozo de papel.
>
> Mi Eva sobresaltóse de curiosidad. "Yo" obedecí y repasé el papel. Era un telegrama oficial y urgente, cuya copia fiel obsequio al lector en un arrebato de entusiasmo:
>
> ·"ADQ. 2295.- Ordenóse Posta. El Puente adquisición 5.000 barriles de vino cinteño, 200 odres vino misma clase, 250 cántaros chicha cliseña, 1.000 botellas guindado, 1.000 botellas uva pastilla, 100 botes Savora Deliciosa para consumo ésta..." etc. etc.
>
> Vino, chicha, savora deliciosa, mientras en las trincheras se diezmaban los ejércitos por inanición. [...]. (CF 40)

La technique du collage est chère à Hilda Mundy : nous verrons ce type de composition aussi dans des écrits journalistiques. Cette dénonciation des excès du Haut commandement ne cessera pas jusqu'aux temps de l'intimidation et de la censure exercées sur l'écrivaine d'Oruro. L'ironie qui introduit cette dénonciation devient profondément amère par l'évocation de la soif, laquelle ayant tué des milliers des soldats est peut-être le souvenir le plus cruel de la guerre. Le détail quantitatif, les valeurs numériques –très importants dans l'esthétique mundyenne– soulignent l'effet choquant de tels actes.

« ALAS CAIDAS… »

Hilda Mundy parlera de la soudaineté de la guerre et de l'effondrement d'un monde à partir d'une critique des mœurs concernant la femme et le militaire, objets principaux de la risée et de l'attaque de l'auteure.

> **Alas caídas**...
>
> Si hay algo que pueda impresionar a un corazón femenino es la apostura militar.
>
> Después del artista de cine, el príncipe azul se encarna en una arrogante figura de capa y espada.
>
> A la desesperanza de alcanzar lo primero, una se aferra a la pasión tangible y real ... que nos ofrece el segundo.
>
> Al menos no faltan comandantes de la guarnición del lugar...
>
> (Ay que (sic) cosas que debiese callar, pero también es imposible obligar discreción a la pluma que vuela)
>
> La plaza Central se encontraba repleta.
>
> Alarma.
>
> La Declaratoria de Guerra se nos venía encima, sin tener la cortesía de pedirnos permiso y opinión.
>
> Mis ojos inquietos abarcaban todos los puntos de la Plaza.
>
> ¡Qué desilusión! Todos los apuestos militarotes, Don Juanes Uniformados se encontraban pálidos, intensamente pálidos, sosteniendo apenas el peso del paño cuartelero, o lo que es lo mismo con las alas caídas. (CF 28).

« Alas caídas… » reprend (ou c'est peut-être l'inverse) d'une chronique « Brandy cocktail » du 29 août 1935, l'idée du parallèle entre l'artiste de cinéma et le militaire pour se moquer de certaines attitudes féminines. Puis pour parler –à moitié– des commandants et enfin de la déclaration de guerre (BC 29.08.35 se moque de l'arrogance militaire plutôt après la défaite). Ce texte que l'on pourrait lire en deux actes, commence par une réflexion moqueuse tant à l'endroit des femmes que des militaires, puis à travers l'interlude entre parenthèse pour insinuer un contexte de censure, le texte se déplace vers la

Place principale où la vision synoptique d'Hilda Mundy dépeint l'écroulement de la prestance militaire face à la déclaration de guerre. À partir de la figure hautaine des militaires nous assistons à une scène en mouvement où leur palissement soudain annonce l'affaissement du corps sous le poids de l'uniforme. L'univers mundyen, urbain et cinématographique, ainsi que la voix d'une écrivaine à la plume et aux yeux mobiles accompagnent ce mouvement de chute des figures mythiques. Marshall Berman dit à propos de la condition moderne : "las cosas se disgregan, el centro no las sostiene"[330]. L'inquiétude et le désenchantement des sociétés face à de tels écroulements sont exprimés par Hilda Mundy dans ce texte à la fois moqueur et plein d'angoisse par le danger qu'il annonce.

« MIS COMPAÑEROS MUTILADOS »

Dans les souvenirs d'Hilda Mundy qui remontent à son époque de lycéenne, s'exprime l'amertume à l'évocation de ses camarades partis pour la guerre :

> **Ruina en las cumbres...**
>
> Entreveo todavía la zarabanda loca de mi clase.
>
> Puedo reconstruir nuestras discusiones como de "grandes magnates" acerca de lo que era una guerra. Opiniones todas de aquel librito sucio y con orejas que corría entre nosotros de Remarque "Sin novedad en el frente".
>
> Al final locos, más que locos organizaban saltos de león dedicados a nosotras.
>
> La racha de la guerra se llevó a todos ellos, mutilando a la familia estudiantil.
>
> Ninguna masa se cercenó como la del estudiantado joven.
>
> [...].
>
> Los demás, retornaron, locos, sordomudos, cojos y mancos. Estos últimos con el obsequio de un preceptorado. Todos los profesores son mis compañeros mutilados.
>
> ¿Cabe desdicha mayor a nuestra juventud? (CF 44-45)

[330] Marshall Berman, *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire*, *op. cit.*, p. 83.

La triste ironie du « cadeau » d'un préceptorat pour ses camarades mutilés frappe par le contraste entre cette image du retour de la guerre et celle qui ouvre le texte, joyeuse et pleine d'énergie où cette jeunesse fait montre d'assurance face à l'éventualité du conflit armé. L'image de la mutilation englobant aveugles, sourds, boiteux, manchots que la guerre à engendrés, acquiert toute sa cruauté par le rappel d'un passé proche plein de vie, d'enthousiasme, de jeu. Un monde arraché par une force qui explose et ampute le corps de toute une génération. Outre la méfiance que Hilda Mundy éprouve à l'égard des transformations sociales dans une société en pleine ébullition moderne, l'expérience de la guerre incarne tragiquement la fin des certitudes propres à la jeunesse. *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire* de Marshall Berman décrit très clairement ce sentiment de se trouver dans un environnement "que al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos"[331].

« EL MONSTRUO DE LA COLECTIVIDAD »

L'écriture mundyenne de la guerre se construit dans la zone arrière, c'est une écriture de l'arrière. La perception du bellicisme dont témoigne Hilda Mundy a lieu dans les rues d'Oruro, La Paz et Cochabamba, les grandes villes boliviennes, là où le processus de modernisation laissait des images de rassemblements massifs inusités. Mineurs, syndicalistes, partisans réunis sur la place publique mais aussi des milliers de chômeurs, anciens ouvriers des salpêtreries chiliennes traînant leur misère dans les rues d'Oruro[332] ; des groupes d'entrepreneurs et commerçants internationaux en circulation par voie ferroviaire ou encore des masses réunies autour d'événements sportifs dans les nouveaux espaces créés pour de tels spectacles : le dynamisme technique et culturel d'une société

[331] Marshall Berman, *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire,* op. cit., p. 1.
[332] En 1914 eut lieu le rapatriement à Oruro de 8 000 travailleurs boliviens des salpêtrières du nord chilien à cause de la crise économique internationale autour de la première guerre mondiale. Leur situation d'extrême pauvreté entraîna la création d'institutions de charité. Cf. Ángel Torres, *op. cit.,* 469-470.

libérale à côté de la misère entraînée par le capitalisme. Les idées de la masse prennent dans ce texte toute leur force négative :

> **Atavismos del crimen**
>
> ¡Guerra! Gritaban las muchedumbres lobescas por las calles.
>
> ¡Guerra! Repercutían los muros, las montañas, las planicies de Altipampa.
>
> ¡Queremos guerra! Resumían con ansias carnívoras las bestias humanas.
>
> El monstruo de la colectividad tenía en el lomo el escozor, la voluptuosidad, el antojo de SANGRE.
>
> La energía bruta alzábase cual una marejada inmensa que quería abarcarlo todo, exclusivamente todo.
>
> Las ciudades daban la impresión de un refugio de fieras arrojadas de la selva, fieras que recorrían ávidas el damero de las cuadras estrechas.
>
> EL ATAVISMO DEL CRIMEN RUGÍA EN MILES DE ALMAS. *(CF* 21)

La culture internationale de masses reprend les images des sociétés prolétarisées, serrées quotidiennement dans les nouveaux espaces des villes insensibles et dans les univers inhumains des usines du monde contemporain, représentés dans des films mythiques comme *Metropolis* (1927) ou *Les temps modernes* (1936). Marshall Berman démontre que l'expérience de la modernisation du XIX^{e} et du XX^{e} siècles, contient cette idée de volonté de totalisation vertigineuse liée au monde capitaliste, à ses machines, à ses masses furieuses[333].

« Ce qui recouvre tout » fait peur, les masses totalisantes et totalitaires prennent chez Hilda Mundy une image monstrueuse : « une'énergie brute ». Le titre du texte mundyen rappelle des caractères ancestraux ou primitifs qui seront propres aux tendances bellicistes. Les images de la sauvagerie incarnées dans des bêtes carnivores s'achève dans la figure du monstre de la collectivité. La perception d'Hilda Mundy, urbaine par excellence, nomme ici les villes comme le lieu terrifiant de l'incubation de cette violence

[333] "Es un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas sonas industriales, de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas; de diarios, telegramas, telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación de masas que informan a una escala cada vez más amplia; [...] de un mercado mundial siempre en expansión que lo abarca todo, capaz del crecimiento más expectacular, capaz de un despilfarro y una devastación espantosos, capaz de todo salvo de ofrecer solidez y estabilidad". Marshall Berman, *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire*, *op. cit.*, p. 4-5.

atavique. Les villes du pouvoir, celles des hauts-plateaux, sont évoqués ici comme une caisse de résonance montagneuse pour les cris de guerre. Le soupçon de l'écriture mundyenne prend clairement forme à l'égard de ces lieux de la modernisation et de la modernité que furent La Paz et Oruro. Ce regard soupçonneux, même à l'endroit des espaces et des objets modernes qu'elle affectionne tant, lui fait peindre aussi leur côté inquiétant et menaçant, ce qui révélera les grands aspects contradictoires de son temps.

Impressions de la guerre : horreur et colère

Le style ironique que Hilda Mundy emploie la plupart du temps pour dénoncer les abus du pouvoir, a recours à des images diverses ; si la mise en scène de l'énonciatrice est courante, l'ironie peut aussi se présenter à travers des images reprises de l'actualité :

> **Guerra**
>
> Desfloraba julio con sus noches estrelladas y frías y también en la medida de sus días pillamente cortos.
>
> Preparábase con entusiasmo loco la gran inauguración de la Feria Nacional de La Paz.
>
> Preparativos netamente alto-peruanos. Banquetes exquisitos y gastronómicos. Sandungueo de damas encopetadas. Espaldas desnudas.
>
> Pero, cuando miles de parejas tejían sus danzas semi-regias en la fastuosidad de un enorme salón, llegó la noticia-chispa.
>
> En el mes de Junio, había sido atacada nuestra posición de Laguna-Chuquisaca.
>
> Pasaron días.
>
> Como un débil hilo quebróse la armonía de las dos naciones.
>
> En el universo, dos pigmeos alimentados por los residuos de la Europa Occidental comenzaban a desafiarse a Muerte.

Le déclanchement de la guerre, exprimé ici par l'attaque de « Laguna Chuquisaca », se produit dans un climat majoritairement belliciste en Bolivie, (écrit dans son caractère incontrôlable dans « Atavismos del crimen »), ce qui répond à un ensemble de conflits d'intérêts concernant l'état-major, la « Standard Oil » et aussi le parti

« republicano genuino » même depuis le gouvernement de l'« Unión Nacional »[334]. Tant Roberto Querejazu que José Fellman ont parlé d'une exacerbation du bellicisme populaire à partir de l'information gouvernementale mensongère de Salamanca qui passe sous silence l'attaque bolivienne de « Laguna Chuquisaca » et qui grossit une attaque paraguayenne[335].

Dans « Guerra », à partir de l'image des fastes autour du 16 juillet, fête de La Paz, par la référence à la catégorie coloniale du Haut-Pérou, l'auteure se rit des postures aristocratiques des classes dominantes, de l'image non pas « grandiose » mais « semi-grandiose » de ce pouvoir ancré à La Paz. Hilda Mundy rappelle, en deux lignes et par opposition, la triste ironie de l'état de dépendance de deux pays belligérants envers les puissances occidentales. Ce commentaire qui pourrait paraître facile, parmi d'autres commentaires de l'écrivaine dénonçant l'impérialisme, est à souligner dans le contexte de la consolidation de la pénétration de l'impérialisme étasunien en Bolivie (en rapport au pétrole et aux crédits financiers) durant le gouvernement républicain de Saavedra (1921-1925) [336].

Les scènes décrites de la guerre vécue dans les villes, dévoilant par l'action de l'ironie des réalités cachées par les discours officiels, s'accompagnent d'un sentiment de méfiance comme le moteur d'une vision foncièrement anticonformiste. Cette méfiance se traduit aussi par des textes déclaratifs toujours riches en images, et par un graficisme propre à son écriture :

> **Derrotistas en acción...**
>
> La pre-guerra fue balanceada por la aparición de doctrinas extremistas.
>
> En la plena guerra, fue el apogeo de la ideología anti-guerrista.
>
> Si el artesanado y la pequeña burguesía columbraba la solución de muchos problemas difíciles de la crisis con la guerra, la masa consciente y netamente intelectual resistíase a ella.

[334] Cf. José Fellman Velarde, *op. cit.*, p. 149-150.
[335] Cf. Roberto Querejazu, *op. cit.*, p. 40-44, et José Fellman Velarde, *op. cit.*, p. 149-150.
[336] Cf. José Fellman Velarde, *op. cit.*, p. 131-132.

> Así nació en la oscuridad de la tierra potosina, el esbozo de la Unión Sindicalista Paraguayo-Boliviana, que sensiblemente no puedo transcribir en esta ocasión.
>
> Aunque la masa de extrema izquierda razonaba:
>
> "LA GUERRA ES UN MAL NECESARIO. SUFICIENTE ES ANOTAR QUE RUSIA NACIÓ DE UNA GUERRA. (¿?). (CF 36)

Une ébauche de la situation idéologique du contexte, présentée par Hilda Mundy, met en valeur les pacifistes en les qualifiant de « la masse consciente et nettement intellectuelle ». Le titre évoque aussi ceux qui, opposés à la guerre, furent souvent punis d'exil, sous prétexte de défaitisme : *« […]. Mariosky, nuestro orador, por derrotista fue enviado como un reo pelogroso, sabe Dios con qué destino con escolta militar. [...] »* (CF 44). L'anti-bellicisme d'Hilda Mundy s'exprime ici par ces points d'interrogation suivant le raisonnement présenté comme celui de l'extrême gauche ; des signes graphiques très parlants du soupçon mundyen. Un soupçon qui n'épargne pas sa propre voix ; la critique ardue contre le bellicisme n'empêchera pas l'écrivaine de s'engager, à un moment crucial de la guerre, dans la campagne du « Centro Patriótico de Retaguardia » d'Oruro, contre les embusqués et l'espionnage paraguayen. Cette dualité est mise en mots dans *Impresiones…* où après sa critique du bellicisme, le texte suivant, « Patriotismo… », débute avec l'opposition d'un « Pero … » et poursuit avec l'énumération des idées de la patrie qui justifient un engagement patriotique.

Les grands traits de la situation politique

Dans le cadre de sa poétique fragmentaire et synthétique Hilda Mundy rend compte dans le texte ci-dessous de la conjoncture du grand endettement public mis en œuvre par le parti libéral, puis par les républicains. De grands traits et un contenu dense qui traduisent une grande lucidité politique de la part de la jeune écrivaine :

> **Bolsa negra**...
>
> El viento bursátil se agitó en la corriente del conflicto, una vez que todas las energías económicas de la nación pasaron a reforzar la Defensa Nacional.

> Surgió la banda de especuladores, como un jinete del Apocalipsis, jinete brioso y embrillantado con áureas esterlinas.
>
> Patrón Oro. Soberano, a cuyos pies el papel moneda tenía depreciaciones bajísimas.
>
> El costo de un plato de congrios se obtenía al cambio de Bolsa Negra.
>
> Corrieron noticias inverosímiles para dañar al sistema monetario.
>
> Se restringieron las divisas al exterior.
>
> Y para poner coto a las corrientes especuladoras se crearon oficinas con personal de compadrazgo: Juntas de Control, Oficinas de Consumos etc. etc. (CF 35)

La phrase "Patrón Oro" condense une politique monétaire libérale initiée dans les premières années du siècle: l'endettement du pays par l'obtention en 1906 de crédits nécessaires à l'expansion ferroviaire ainsi que pour l'adaptation du système d'étalon-or. José Fellman a montré que l'exacerbation d'une telle situation à la veille de la guerre lors de la crise mondiale de 1929 est due à l'internationalisation capitaliste des "barons de l'étain": « Los valores accionarios se redujeron a la nada, los precios de las materias primas cayeron en un 70 por ciento, las cifras de desocupados llegaron a un total nunca visto. La internacionalización de las grandes baronías del estaño, habían hecho al país vulnerable a esos fenómenos[337] ». Quant aux effets sur lesquels Hilda Mundy concentrera ses attaques, la bureaucratie créée dans une ambiance de grandes restrictions pour le peuple et en pleine guerre, trouvera dans la « Oficina de consumos » un sujet récourrent de moquerie.

[337] José Fellman Velarde, *op. cit.*, p. 150.

« La maigre misère du soldat bolivien »

> *Aun con las trabas que pesaban sobre él, fue un gran soldado... En general el soldado boliviano, de una u otra raza, era sufrido, abnegado y valiente... No era cruel, pero sí indiferente al dolor ajeno. En la defensa era temible... en el ataque actuaba con empuje feroz. Agachaba la cabeza y avanzaba bajo el fuego de ametralladoras a trote vivaz y rápido. Apenas había fuerza humana capaz de detenerlo*[338].
>
> *(Antonio E. González, officier paraguayen)*

> *Ha defendido la causa sagrada de la Patria vestido de harapos, mal alimentado, con munición escasa, separado de los suyos por distancias enormes y con la casi seguridad de encontrar su tumba en el desierto del Chaco*[339].
>
> *(Hans Kundt, Commandant général de l'armée bolivienne entre 1932 et 1933)*

L'attaque antimilitariste d'Hilda Mundy, comme elle le signale à plusieurs reprises, s'adresse au Commandement (et même à son endroit, nous verrons qu'elle évite toujours les généralisations). C'est en général la figure militaire, dans son arrogance, qui est la cible de sa dérision ; il n'en sera pas de même pour ceux qui sont partis accomplir leur devoir et encore moins pour les laissés-pour-compte de la guerre.

> [...]. Vino, chicha, savora deliciosa, mientras en las trincheras se diezmaban los ejércitos por inanición.
>
> Guindado, uva pastilla, cuando morían nuestros hermanos con los ojos disecados en las órbitas, de hambre, con la lengua estropajeada de sed como cuero de res vieja.
>
> En tanto que los Comandos se ahogaban en una abundancia de Jauja encantada.

[338] Antonio E. González, *La guerra del Chaco*, cité par Roberto Querejazu, *Masamaclay*, *op. cit.*, p. 130.
[339] Cité par Roberto Querejazu, *op. cit.*, p. 130.

> Los reyes chicos, criminales de esta Patria desgraciada y gemebunda, felices en su glotonería y vicio, mientras el soldado perdido en el fango de muerte de las trincheras, daba cuanto podía por la patria la miseria flaca de su vida.
>
> Y mientras los pilas[340], como una jauría de chacales, al olor de una carroña apetitosa nos hincaban el diente hasta por la región de nuestro cercano Oriente. (CF 40-41).

Dans cette deuxième partie de « Hambre en las trincheras… », nous voyons l'aberration du sort du soldat bolivien par opposition aux excès d'un groupe de privilégiés taxés de petits monarques gloutons. Une abondance gastronomique qui se situe clairement ici du côté du vice. La faim et la gloutonnerie, des impressions fortes de la guerre et l'après-guerre, deviendront des thématiques propres à la poétique mundyenne.

Les dernières lignes donnent une image carnassière de l'ennemi se trouvant aux portes de la région pétrolière et, surtout, non loin des populations civiles : ce sont les mots du désespoir. Quant à la phrase de condamnation envers l'autorité militaire : « Criminales de esta patria desgraciada et gemebunda », nous comprenons pourquoi *Impresiones de la guerra del Chaco* était impubliable à son époque. L'auteure fait allusion à des accusations de « traición a la Patria » qui ont surgies dans l'après-guerre[341]. Quant à ce coup d'État dont l'histoire se souviendra comme le « corralito de Villamontes », Hilda Mundy en parlera dans ses chroniques dans le même sens, à savoir, comme la seule opération militaire dont les officiers pouvaient parler comme d'un succès absolu. L'un des « Brandy cocktail » de ce corpus (BC 06.07.35) se refère à ce coup d'État et le texte qui suit en est une reprise avec des changements importants. Hilda Mundy rappelle ici quelques détails qui ne figuraient pas dans la chronique : l'emprisonnement du général nommé par le président Salamanca comme le nouveau Commandant de l'armée (fait qui déclencha la rébellion du général destitué et le coup d'État).

[340] Nom péjoratif donné aux Paraguayens à l'époque et qui signifie « pieds nus ».
[341] L'historiographie bolivienne a montré que lors du coup d'État du 27 novembre 1934 il y a eu menace des putschistes de pactiser l'arrêt des hostilités avec l'ennemi en cas de négative du président Salamanca de signer sa démission. Cf. Roberto Querejazu, *op. cit.*, p. 390-391.

Políticos

"A mar revuelto ganancia de pescadores" y los pescadores fueron los grandes políticos que conturbando la tranquilidad civil que se recogía al frente de batalla, sembraron la inquietud de su caudillaje.

Ahí terminó la fantasía del anciano displicente Salamanca, al que se hizo un cerco tan estratégicamente fuerte como jamás se hiciera para el enemigo pila, en Villamontes, teatro de sucesos que ignoramos e ignoraremos en la mascarada política.

Mientras los "pilas" conjuntos y fraternos uníanse para aniquilarnos, la escena inconcebible de nuestra poca concordia se especificó, cuando un militar de alta jerarquía, llevaba a otro militar de idéntica jerarquía, amordazado e indefenso en la víspera de la renuncia de Salamanca.

Ahí también nació la inconstitucionalidad de nuestro Gobierno actual.

Los políticos, los canallas políticos a quienes sentaremos responsabilidades en la etapa-fárrago de nuestra Historia. (CF 43)

Ainsi, l'inconstitutionnalité du gouvernement (qui peut s'appliquer à n'importe quel gouvernement entre novembre 1934 et 1940) est signalée dans ce texte également impubliable par l'allusion directe au général Peñaranda, qui dirigea le coup d'État et fit emprisonner celui qui était nommé à sa place aux côtés d'officiers qui allaient prendre le pouvoir présidentiel successivement : David Toro (1936-1937), Germán Busch (1937-1939), Carlos Quintanilla (1939-1940). Enrique Peñaranda arrivera à la présidence par voie constitutionnelle en 1940.

Repris du BC 06.07.35, le texte ci-dessus a supprimé la fin parue dans la presse, empreinte d'espoir en raison de la démobilisation des anciens combattants au caractère trempé par le feu du combat. Nous lirons ce « Brandy cocktail » dans le sous-chapitre « La femme qui joue[342] ».

Quant aux idées sur la menace du *caudillismo* et de la paix civile interrompue, elles parurent également dans les chroniques d'Oruro, sur le ton de l'humour ou de l'ironie ; des textes osés parus durant le gouvernement civil de Tejada Sorzano mais sous contrôle militaire.

[342] Cf. p. 379.

L'histoire et son revers

Le texte qui ouvre *Impresiones…* avertit sur l'éloignement de l'écrivaine des « rigidités » de l'histoire ; ainsi, les idées mundyennes à ce sujet se présentent toujours dans une mise en question :

> **Historia**…
>
> LA TRAGEDIA HECHA HISTORIA DEL CHACO NO SERÁ UN CANTO DE LID VICTORIOSA Y CON HONRA.
>
> DISEÑADA EN ROJOS HORIZONTES TENDRÁ LA AMALGAMA DE LO NOBLE Y LO MEZQUINO, LO VALIENTE Y LO COBARDE.
>
> QUEDARÁN EN ELLA PÁGINAS DE RELIEVE DONDE RUGE EL ALMA TITÁNICA DE NUESTRA RAZA TIGRE. Y JUNTO A ELLAS OTRAS NEGRAS Y TRISTES NOS DEMOSTRARÁN LOS GRANDES DESMANES DE LOS SÚPER-HOMBRES. LAS VENDIMIAS. LOS DELITOS DE ALTA TRAICIÓN. LOS NEGOCIOS DE LOS FLAMANTES RICOS.
>
> VEREMOS A TRAVÉS DE ELLA, CÓMO LA NACIÓN HECHA [J]IRONES HA RECIBIDO EL SACRIFICIO DE SUS HIJOS HÉROES Y LA INFAMIA DE LOS RENEGADOS Y COBARDES!!
>
> EN LA HISTORIA APRENDEREMOS A LOAR NUESTRAS VICTORIAS Y A SUFRIR NUESTRAS DERROTAS. (CF 37)

C'est le discours qui intéresse l'écrivaine, tel que nous le lirons dans un texte de *Pirotecnia*, consacré proprement à la notion d'histoire. Dans le texte ci-dessus il importe pour l'écrivaine de présenter une matière discursive à deux revers : le noble et le mesquin, les âmes titaniques et les âmes noires et tristes, les courageux et lâches, etc.

Signature de la paix : mascarade !

La signature de la paix eut lieu à Buenos Aires au milieu de grandes festivités où le ministre des Affaires étrangères argentin Carlos Saavedra Lamas, apparaissait aux yeux de l'opinion publique internationale comme "el campeón de la paz del Chaco ».

> El 12 de junio de 1935, en medio de repiques de campanas, desfiles escolares, grandes títulos de prensa, solemne tedeum, discursos y otras manifestaciones de algazara fomentadas liberadamente por el gobierno

> argentino, los ministros de Relaciones Exteriores de Bolivia y Paraguay, reunidos en el palacio de gobierno de la República Argentina, en presencia del presidente Justo, todo el cuerpo diplomático y otros personajes, suscribieron a nombre de sus gobiernos el protocolo[343].

Derrière ce faste, d'autres réalités se cachaient. Pour l'historiographie bolivienne ce protocole ne fut qu'une victoire argentine[344] ; Carlos Saavedra Lamas obtint le prix Nobel de la paix en 1936. Hilda Mundy écrit dans le texte « Mercachifles… » sur ces négociations pacifistes « tellement désagréables » au cri d'injustice, dans un texte qui attaque notamment l'intervention contestée de l'Argentine, mais aussi la diplomatie de deux pays belligérants faisant partie de ce qu'elle décrit comme une cruelle mascarade :

> **Los mercachifles...**
>
> ¡Desafuero!
>
> Ayer nomás teníamos el pesimismo negro de que la unión americana era un mito.
>
> El honor, la dignidad, el amor propio, el orgullo guiábanos en nuestra catástrofe.
>
> El "camuflaje" internacional de la nación Argentina hacía nacer en nosotros la desconfianza.
>
> Porque toda vez que ella intervino fue para mediar con cláusulas lesivas.
>
> En cambio una esperanza nos sonreía por el Brasil.
>
> La mutabilidad fue grande. Ambas Repúblicas demostraron al mundo su armonía diplomática.
>
> Se firmó la paz.
>
> Bolivia y el Paraguay se abrazaron con brillante cordialidad en la fofez de las esposas de Elio y Riart, para mostrar su grande animosidad por la paz de América.
>
> La tierra de los mercachifles fue señalada para la célebre firma. Se puso de célebre jolgorio.
>
> La estrategia de su táctica abogadil había tenido un éxito y su riqueza geográfica otro, de aporte vital y riquísimo.

[343] Roberto Querejazu, *op. cit.* p. 469-470.

[344] "El protocolo de 12 de junio de 1935 era un triunfo diplomático para la Argentina, que se armó de un instrumento internacional para tener tanto a Bolivia como al Paraguay sometidos a su influencia. A Bolivia porque bajo la promesa de ejercer sobre el Paraguay una hipotética presión puede arrancarle compromisos de vinculación comercialque en el fondo significan predominio político. Al Paraguay, porque con la amenaza de no seguir prestándole ayuda en la cuestión del Chaco, lo somete incodicionalmente a su política", document de la Chancellerie bolivienne (1937), cité par Roberto Querejazu, *op. cit.*, p. 503.

> En cambio, nosotros, deslumbrados y pasmados y olvidando las convicciones de ayer decíamos "La simpática República del Plata".
>
> ¡CANDIDEZ!
>
> Mascarada. Esbozo alegórico que habría pintado un segundo Durero: Un esqueleto equilibrando sus muñones en las muletas y pisando con ademán trágico la fórmula de Paz.
>
> Una pintura amarilla de infinitos cráneos desnudos y horrificados, sobre la que se despliegue la oriflama de una bandera blanca, mientras las dos ciudades con las lacras que dona la guerra, festejan locas el advenimiento de la paz no con recogimiento y serenidad, sino con epilepsias de zarabanda.
>
> He ahí todo. Alegría que brinca por las calles, cuando un ejército de mutilados, de tullidos, de ciegos, tienen en sus cicatrices la Deuda Nacional. (CF 46-47)

En plus de l'injustice, elle accuse la candeur de l'opinion publique devant le conflit d'intérêts qui se trouvait derrière la soi-disant « union américaine ». Le texte d'Hilda Mundy apparaît comme le visage caché de la réalité. Le mot « mercantis » pour parler des Argentins se trouvera aussi dans les chroniques parues à l'époque. « Los mercachifles… » reprend les mots « honneur, dignité, amour propre, fierté » arborés par les politiciens boliviens et qui ne purent rien contre la mise en scène fallacieuse de la politique internationale. Mascarade à laquelle participa le pouvoir bolivien dans une image grotesque qui s'oppose au tableau macabre que l'auteure peint des festivités de la paix. La deuxième référence dans *Impresiones…* à un peintre, souligne à la fois l'intérêt d'Hilda Mundy pour le monde de l'art et l'importance de l'image dans sa construction textuelle. Des images dont on perçoit le mouvement même à l'intérieur du tableau à travers ces personnages fous et épileptiques. On pense aussi à Goya pour l'horreur et la noirceur de ces images des désastres de la paix ; on y pense aussi par le contraste choquant du spectacle macabre dans une ambiance de festivité qui tourne à la folie. Les corps du tableau, blessés et mutilés portent encore l'accusation mundyenne contre la mascarade du pouvoir qui cache la misère et la dette nationale. Ce fut le peuple qui paya la guerre ;

comme indique l'historiographie, les mesures économiques du gouvernement de Salamanca avait plutôt le peuple comme cible[345].

> **Campanada final**
>
> PAVOR…
>
> CERTIDUMBRE DE NUESTRA INCAPACIDAD.
>
> LUCHA ESTÉRIL, COMPLETAMENTE ESTÉRIL. VISIÓN DE DESASTRE QUE NOS ACOSA.
>
> CAOS DE POST-GUERRA.
>
> OLA DE TULLIDOS, DEMENTES, LOCOS, PARALÍTICOS, QUE PAGARON CARO LA HORA DE HEROÍSMO PARA QUE BOLIVIA TRINFARA, EN ARAS DE UNA VIDA NUEVA.
>
> ¡TODO UN [J]IRÓN DE TERRITORIO, EMPAPADO EN SANGRE HERMANA, CUIDADOSAMENTE ENVUELTO EN LA FÓRMULA DE PAZ, QUE PASA A PROPIEDAD LEGAL DE UNA CODICIA VECINA CON INJUSTICIA RUIN Y FATAL! (CF 48)

Lettres capitales et points d'exclamation traduisant l'intensité des sentiments, et aucun artifice rhétorique dans ce texte qui résume un après-guerre plein d'épouvante. Des mots qui ne pouvaient pas figurer tels quels dans les journaux. L'impuissance, l'injustice, les blessures, les infirmités du corps social inutilement sacrifié. Et la perte du Chaco Boréal, comme un morceau déchiré et toujours saignant. Les formules du discours officiel et du traité de paix ne peuvent rien. La phrase parodique « para que Bolivia triunfe en aras de una vida nueva » rend encore plus triste le prix payé par les démobilisés. On peut parler des mots dépourvus de tout espoir, des mots rejetant presque le moindre secours pour se voir dans la nudité de sa vérité. *Impresiones…* réunit un ensemble de textes où, à l'exception de « Alas caídas… », l'humour est presque inexistant. À travers une ironie dépassée par la douleur de ces images, à travers une voix remplie de soupçon, c'est l'accusation qui reste, du côté des choses qu'on ne disait pas, qu'on ne pouvait pas dire ou qu'on ne voulait pas dire.

[345] "En el orden económico, añadió a la crisis el peso de financiar una guerra. Se confirió al Banco Central la facultad de fijar el cambio, un recurso vasto pero útil para que el gobierno se beneficiara con la diferencia entre el precio que le costaban las divisas adquiridas a los exportadores y el precio en que las vendía a los importadores, y se empezó a emitir papel moneda. Fue, pues, el pueblo quien iba a pagar la guerra mediante la elevación en el costo de su vida", José Fellman, *op. cit.*, p. 155.

II. Engagement de l'arrière-garde

Si le 14 octobre 1934 paraît le premier "Brandy cocktail » et Hilda Mundy présente ce pseudonyme dans le cadre d'un *ars poetica,* elle publiait déjà comme l'indique la publication posthume de 1989 où nous trouvons deux articles parus dans la rubrique « Glosas contemporáneas » de l'hebdomadaire *La Retaguardia.* Ils sont datés du 23 juillet et du 20 août 1934, ce qui les place en tête de liste des textes connus à présent d'Hilda Mundy. Son apparition dans ce périodique implique une collaboration auprès du « Centro Patriótico de Retaguardia » d'Oruro, dans le cadre du soutien de ce Centre « en tout ce qui tenait à la Défense Nationale relatifs au Services de l'arrière-garde[346] ». Les textes mundyens qui y paraissent sont plus longs que ses chroniques, et n'ont pas l'humour qui caractérise l'écrivaine, et pour cause. Cependant, l'un d'eux, « El adiós a los soldados », repris ultérieurement comme variante dans un « Brandy cocktail », contient la marque d'un ludisme textuel qui trouvera plus tard toute sa place dans *La Mañana, La Patria* et surtout dans *Dum dum.*

« Los indiscretos », tout comme un autre écrit sans signature que nous avons trouvé dans *Dum dum,* sont peut-être les seuls qui expriment l'opinion de l'auteure sans humour ni ironie. Quant au premier, il contient pourtant des idées qu'on retrouvera dans le fond des textes les plus satiriques : une exigence éthique qui devrait guider le comportement individuel et en société dans la conjoncture du conflit armé. Hilda Mundy exprime une certaine manière de s'orienter dans des situations précises et encadrées dans la campagne d'engagement patriotique civil au service des lois militaires : dénonciation des embusqués, vigilance et discrétion contre l'espionnage paraguayen, égard et déférence pour les mobilisés :

> **Los indiscretos**
>
> En la época trepidante de la guerra, cuando la fuerza de cohesión obra en todo su vigor teniendo todas las capacidades en un entusiasmo ferviente

[346] Traduit de « Nuestro manifiesto », *La Retaguardia,* Oruro, année I, nº 1, 22 février 1934, p. 2.

> de victoria, cuando el ambiente enfebrecido y patriota recorre los ámbitos como una marejada inmensa que lo abarca todo, es también cuando una nación necesita más que nunca de la cooperación de cada uno de sus individuos en un máximo de aporte de los mismos. No me refiero a la cooperación económica porque en caso de emergencia, ello sólo importa un sacrificio a la situación monetaria. Mi punto de vista se encuentra más allá: La moral que una recta discreción debe reinar en un pueblo como el nuestro, en los momentos en que el ojo avisor de un enemigo se cierne en un espionaje incansable y aplastante. [...][347] (CF 54-55)

Le nationalisme qui pourrait se lire dans la phrase "un pueblo como el nuestro" sert plutôt ici à articuler son discours moral dans le sens de la cohésion nationale, évoquée dans les premières lignes, en tant que force mobilisatrice en temps de guerre. L'ensemble de l'écriture mundyenne, une écriture du soupçon qui se méfie de tout absolu moral, exprimera une position extrêmement critique du discours patriotique hypocrite mais non de l'idée du patriotisme. Quelques expressions lues dans *Impresiones…* ou ici, dans le cadre spécifique d'un Centre citoyen, ne démentent pas une position d'Hilda Mundy qui, surtout dès l'arrêt des hostilités, vise clairement à démasquer les discours nationalistes ou faussement patriotiques. C'est la cohésion nationale, point de repère guidant l'action d'un pays en armes et qui poursuit évidemment la victoire, que Hilda Mundy met en valeur dans son écriture de la guerre. Une écriture moraliste, donc critique, mais qui présente l'exigence éthique de sa pensée, directement, comme ici, et fondamentalement par le rire et l'ironie dans l'essentiel de ses écrits.

L'auteure de *Cosas de fondo* à une idée de la patrie et du patriotisme : « Pero... también el entusiasmo súbito tenía raigambres hondas, raigambres de carne viva pronta a ofrecerse en aras de aquella sublimidad escelsa: LA PATRIA. / Patria no es tan sólo la extensión de límite e infinita del terreno. [...] » (CF 22) ; et c'est au nom de cette idée qu'elle est sans pitié pour ceux qui se paraient à tort de cette vertu :

> [...]. Todos son patriotas.
>
> Patriotas son los hombres que llenaron el vacío de los ausentes, batiendo el desorden de la retaguardia con el nombre de Reservistas en Comisión.

[347] *La Retaguardia*, Oruro, 23 juillet 1934, in *Cosas de fondo…*, *op. cit.*, p. 54-55.

> Patriotas son los soldaditos particulares que confiesan que no están al servicio del Ejército, y que su puesto del deber está en los corazones de las pibas románticas.
>
> Patriota es la fauna de emboscados que tuvieron el suficiente valor de privarse por largo tiempo de cines, billares y audiciones musicales en la Plaza Central.
>
> Patriota en grande escala, la compañía de chiquillos que sin miedo a los padres y hermanos que "felizmente se encontraban en el Chaco" hacían su papel de hombres en los burdeles y bajas sentinas del vicio.
>
> Y ahora, hay otra plaga de valientes patriotas. Son los que se encontraban en el exterior y que vuelven ahora a defender a su amada patria. [...] (BC 30.06.35)

Nous assistons à l'écroulement de ces idées par l'illustration de différents cas de faussaires du sens du mot. Des textes mundyens évoqués plus haut ont largement dit son amertume à travers une écriture de la défiance en relation à la chute de différents mythes tels que la cohésion nationale, l'union américaine, etc. Sur ce fond d'amertume, la parole moraliste mundyenne tient à dévoiler la trahison des idées par les faits, les mots vidés de son sens, les abus rhétoriques, le mensonge des discours : « […] No se desea tonos discursivos cuando se tiene la prueba palmaria de que la acción distó mucho de la palabra desde el principio de la campaña. No se chilla de alegría por las calles cuando se columbra el fin de nuestra lucha estéril de tres años, fin que no abrigó ningún pecho patriota el 32. [...] » (BC 14.06.35)

Démasquer les puissants

La critique des mœurs et de la morale elle-même, le propre des moralistes, s'adresse plutôt aux tenants du pouvoir mais pas seulement. « Tous les « moralistes » jettent un regard sévère sur les actions des hommes qui leur apparaissent sans volonté ni fermeté, ballottés au gré des illusions qu'ils se forgent eux-mêmes , soumis à des apparences trompeuses qui ne les abusent jamais plus que lorsqu'ils croient manipuler les autres : pour les « moralistes », l'erreur et l'abus du pouvoir gouvernent le monde des

hommes[348] ». Le pouvoir, sous toutes ses formes, est au cœur de l'écriture mundyenne, en tant qu'écriture d'un « moi » qui se définit d'emblée en opposition aux modèles rhétoriques autorisés. Mais dans le vécu de l'écrivaine d'Oruro, sa position sociale se présente également en claire opposition aux secteurs privilégiés qu'elle ne cesse de tourner en dérision. Une critique acerbe qui se traduit souvent par des images où le corps est mis en scène, comme dans le texte « Los mercachifles » transcrit plus haut où elle dit : « Se firmó la paz. / Bolivia y el Paraguay se abrazaron con brillante cordialidad en la fofez de las esposas de Elio y Riart, para mostrar su grande animosidad por la paz de América ». Le corps –notamment le corps de la femme–, lieu de l'expérience sensorielle, digestive, surtout dans *Pirotecnia,* est au cœur d'une esthétique mundyenne où les symboles du pouvoir se définissent par la grosseur et la mollesse. Le corps mou des femmes des ministres des Affaires étrangères des deux pays belligérants, est l'image d'une mascarade dépourvue de consistance. Puis, revenant à la figure du militaire, elle dit : « […]. ¡ Imaginaos ver a dominguillos de mimbre embutidos en paño cuartelero dirigiendo la marcha de las universidades !. [...] » (BC 15.08.35); le "dominguillo" est un "muñeco de materia ligera, o hueco, que lleva un contrapeso en la base, y que, movido en cualquier dirección, vuelve siempre a quedar derecho" (RAE). Devant l'éventualité d'un militaire au ministère d'Instruction, elle représente encore cette association chère à son esthétique : pouvoir et mollesse.

Depuis *Impresiones…*, les chroniques, mais aussi dans *Pirotecnia,* Hilda Mundy s'emploie à une écriture de combat, la plupart du temps sous le masque du rire. Souvenons-nous de l'"Oficina de consumos", créée "con personal de compadrazgo" pour le rationnement de vivres au milieu de la grande restriction que subissait le peuple pendant la guerre et l'après-guerre. De son directeur elle se moquera dans *Dum dum* à travers un programme comique d'une soirée mondaine où il participe avec le numéro: « VIII"Soy invulnerable", sainete cómico final, cuyo papel característico estará a cargo del Director de

[348] Bérengère Parmentier, *op. cit.,* p. 14.

Consumos. [...][349] », (DD n° 1) par lequel nous imaginons des dénonciations qui n'eurent pas de suite.

C'est aussi par le recours au burlesque que le « Brandy cocktail » suivant dénoncera ceux qui bénéficièrent abusivement de la loi qui exonérait du départ au front :

> Entre viruta extranjera y papel brillante ha llegado un decreto simpático para los Reservistas en Comisión. [...].
>
> Aquella transacción « amonedable » con el gobierno, por el deber no cumplido en el Chaco, se cancelará este mes.
>
> Y en la pacificación del ambiente aquel título nobiliario y de prevalencia, con simétrica perforación será archivado para siempre.
>
> Muchos cándidos creímos que dicha disposición a los Reservistas en Comisión subsistiría algún tiempo, por un principio de equidad en los servicios prestados por unos y por otros.
>
> Todo lo contrario.
>
> El impuesto del 20% sobre los haberes de los "insustituibles" no pudo ser sino una avaluación monetaria de la vida.
>
> Los reservistas activos en el Chaco fatal y calcinado, tornándose en cadáveres aventados por el fuego enemigo.
>
> Los reservistas en Comisión, como tales, abonando el total de sus planillas al Fisco, frescos, rozagantes y envidiables.
>
> ¡Y pensar que todos enfermos, paralíticos y heridos habrían tenido su salvamento en aquel minúsculo carnet !
>
> De todos modos, el advenimiento del Decreto de derogación debió ser festejado con taponazos de champaña.
>
> Como los presupuestos adicionales para los bombones y los cines, con el subido impuesto, se « achurruscaron » un poquitín, ahora por el desahogo y el jolgorio, la caridad y los huerfanitos, correrán presurosos con la compañía acremada de sus novias... a la fiesta taurina de hoy. [...] (BC 08.09.35).

En qualifiant ce document de « titre nobiliaire », Hilda Mundy vise la pose aristocratique de ces « irremplaçables », vu leur pouvoir économique. Les images festives d'introduction d'une telle injustice rappellent une comédie dont le fond est quand même habité des morts n'ayant pas pu « payer » ledit carnet.

[349] Oruro, *Dum Dum*, année I, nº 3, 6 octobre 1935, p. 1.

Puis, enfin, la critique contre l'Église est dure. Pour son action durant la guerre, Hilda Mundy leur dédie un « Brandy cocktail » :

> Un preámbulo a tono tierno : A pesar de mi optimismo rosi-dorado de confesar que el mundo es una fiesta de colores, hay que abrir el pico, día por medio, para decir cosas desagradables...
>
> Después de un trabajo de recompenetración, he visto que en todo el tiempo de la guerra no hemos visto un aporte relativamente aquilatable, de la gente de la Iglesia.
>
> La única labor que [pude] ver fue la publicación de noticias sobre nuestros prisioneros que se transmiten al público de vez en cuando...
>
> (El aperitivo de hoy me costará caro. La señora de los rosarios, con un sentido limitado de la religión me hará un reproche y las Sores pasarán con un gesto torcido).
>
> Y no hay que desmentir que la ocasión del flagelo espectacular ha sido de provechosa cosecha para los bienaventurados.
>
> Familias al borde del hambre, han dejado resbalar allí una parte de las asignaciones por los ritos de costumbre.
>
> Ritos que se dice son de un valor infinito y magno como el cielo mismo y que sin embargo se los contrata llanamente con billetes bancarios...
>
> Y no olvidemos que a estos billetes se los declara públicamente cochinos.
>
> Desde una plegaria hasta una solemne vigilia es toda una tarifa mercantil.
>
> Los santos oficios producen buenas rentas, que pasan a beneficiar la comunidad, mientras el pueblo, en horas de sacrificio colectivo, no ha merecido nada, absolutamente nada. (BC 06.10.35)

Du côté des pessimistes –comme sont définis en général les écrivains moralistes– Hilda Mundy « ne la fermera pas » en ce qui concerne le mercantilisme dont l'Église a fait preuve aussi par temps de guerre et après-guerre. Un goût pour l'argent a contrario de l'austérité prêchée dans leurs discours et le dénigrement public de cet argent. En tant qu'écrivaine de combat, elle prévoit la réaction à ses propos incarnée ici par les bigotes et les bonnes sœurs.

Le combat d'Hilda Mundy à l'endroit du pouvoir ne se contente pas de montrer du doigt ses vices et ses abus. Dans la veine des écrivains du soupçon, il s'agit de démasquer leur postures et de traquer les dissimulation de leur discours. Quand elle dit dans son autoportrait du BC 03.09.35: « [...]. En sus ratos de ocio mono, se complace en

tomar de las barbas a los « respetables », coger por la nariz a los más chatos y subrayar horizontalmente las menudencias del ambiente. [...] » (BC 03.09.35), nous voyons presque, en caricature, l'image d'Hilda Mundy faisant tomber de son rire les signes de la vertu d'augustes personnages. Le rire, l'écriture des détails, des gestes, des passages de la vie, surtout dans les rues, descendent les choses du haut et les mettent « horizontalement » comme elle dit, effaçant les hiérarchies, dans l'espace souvent cocasse de sa libre critique, de sa moquerie plurielle.

Cris d'alerte

Aussi bien *Dum Dum* que les « Brandy cocktail » de l'après-guerre sont des alertes à propos de l'œuvre d'institutionnalisation et de démocratisation bâtie dans les années du libéralisme qu'il fallait préserver malgré toutes ses contradictions et limitations ; le péril *caudillista* rôdait à nouveau. La voix antimilitariste d'Hilda Mundy se laisse entendre dès le cessez-le-feu, durant le gouvernement du libéral Tejada Sorzano ; cette voix ne cessera que contrainte par le silence imposé par le pouvoir dès l'arrivée du Haut commandement à La Paz en octobre 1935.

> ARENAS POLÍTICAS
>
> MANIFIESTO-PROGRAMA DEL PARTIDO ANARQUI-SOCIALISTA DE DUM-DUM
>
> 1. No perseguimos el Poder para satisfacer cuncupiscencias personales o de círculo estrecho, sólo queremos "TODO" para nuestro Jefe-Caudillo, con el anhelo de hacer de "él" un motor manuable y fructífero de embolsillador.
> 2. Renovemos nuestra estructura nacional, en redil de nuestro corderillos que sean capaces de pagar con sus sedosas lanas a otros Nicolaus los palacios italianos de nuestro amo y señor.
> 3. Propendamos a realizar una transformación profunda, cancelando la instrucción, creando parias al servicio de Obispados que satisfagan a nuestros hermanitos romanos...
> 4. Integremos nuestro organismo económico, con más millones prestados, aunque las generaciones venideras tengan que andar en

trajes "adanescos" para pagar la Deuda Nacional. Nada tan simpáticamente mercantil como una justa hipoteca del solar patrio.

5. Fundemos hornos especiales de cremación de los organismos actuales: económico, político, social, jurídico e institucional.

Para nuestro plan de acción, que sin duda tendrá resonancia en las conciencias libres y explosivas, solicitamos adhesiones espirituales y espirituosas sobre todo. El número es una gran fuerza en las democracias... de nuestra historia...

En este momento de gran trascendencia, somos nosotros los únicos que podemos hablar al país con limpieza de corazón, porque nos creemos conductores dignos, capaces y honrados.

(Permita el público que nos riamos de nuestro Programa. Tiene el valor de ser sincero y arribista). (CF 67)

Le signal d'alerte est donné : le caudillisme et sa menace totalitaire et de corruption ; la dépendance des crédits internationaux ; les dangers pour l'éducation de l'influence de l'Église et la menace sur des institutions démocratiques. Quant au peuple qui payait la dette nationale et qui s'organisait pour faire entendre son opposition, elle se souviendra du nom de la firme qui marqua l'époque de pénétration de l'impérialisme étasunien[350] à travers les crédits financiers : Stifel Nicolaus. Dans ce manifeste comique du parti « Anarqui-socialista », à travers la parodie qui ridiculise ceux qui se parent d'honnêteté, de compétence, de dignité, Hilda Mundy exprime une méfiance généralisée à l'égard des discours politiques. Destruction par le feu, ignorance et dépouillement habitent ce rire fort et acide. La voix de l'autodérision clôt ces idées en arborant son masque comique : un masque figurant rire et ivresse qui, de ce côté dérisoire voire futile, démasque les grands de ce monde en se démasquant lui-même par un fait de langage souligné par les parenthèses.

La première indication explicite de notre corpus sur l'intimidation de l'autorité gouvernementale date du 3 septembre 1935. Rappelons les promesses d'adieu que fait Hilda Mundy dans un « Brandy cocktail » :

[...]. Y ante tanto ataque disimulado, ante tanto proyectil rojo y observación, la viajera de contrabando promete desaparecer del

[350] Précisément durant le gouvernement républicain de Bautista Saavedra (1921-1925).

> ambiente entregándose a las fauces de una ballena, o por lo menos, quedarse lejos, muy lejos, de descargadora de puerto...[351].

Ce qu'elle dépeint comme une ambiance hostile à son égard a comme toile de fond une crise politique exacerbée par l'exigence populaire d'un procès de responsabilités pour le bilan de la guerre et d'un procès contre la Standard Oil, pour les conflits entre les différentes forces politiques, où on lit les efforts du président Tejada Sorzano de mener à bien des élections présidentielles prévues pour mai 1936 en vue d'une organisation d'une Assemblée constituante et l'arrivée progressive (au début) du pouvoir militaire[352]. Devant le danger imminent d'une résurgence du militarisme, Tejada Sorzano, qui reçut des manifestations populaires de soutien à La Paz, demanda la prolongation de son mandat, ce qui lui fut accordé par le Congrès national le 4 août 1935. Cependant, le climat était gravement bouleversé par l'arrivée des officiers à La Paz. La veille, de façon prémonitoire, le quotidien *El Diario* de La Paz disait :

> « Nadie ve nada más en el horizonte sino la dictadura militar. Ni podrá ver otra cosa, puesto que si los civiles son incapaces para ordenar sus ideas, el ejército vendrá a imponer por lo menos el orden. Y no es que auspiciamos la revolución sino que la vemos venir[353]".

Ce mouvement *in crescendo* de la crise semble se refléter dans l'écriture mundyenne. D'abord par des « Brandy cocktail » très antimilitaristes qui suivent cette menace de plus en plus explicite. Le 15 août elle écrira :

> ¡Un personaje de capa y espada en el Ministerio de Instrucción!
>
> ¡Qué desatino!
>
> (Así juzga mi ignorancia crasa. Las mentalidades potentes y respetables divergen en el modo de pensar)
>
> Cuando sentí el flechazo del notición magno, mi humorismo se agrió de modo súbito.
>
> Y tuve ansias de coger un estilo combativo, filoso y torpe, cosa que al dispararlo yo con rabieta hiera a las figurillas de uniforme (Aquí me refiero a los que relucen de distintivos elevados: coroneles y generales)

[351] « Brandy cocktail », Oruro, *La Mañana*, année IV, nº 939, 3 septembre 1935, p. 2
[352] "Caída del presidente Tejada Sorzano", Porfirio Díaz Machicado, *Historia de Bolivia: Salamanca... op., cit.*, , p. 272-276.
[353] *El Diario*, La Paz, 3 août 1935, cité par Porfirio Díaz Machicado, *Historia de Bolivia: Salamanca...*, *op. cit.*, p. 273.

> ¡Imaginaos ver a dominguillos de mimbre embutidos en paño cuartelero dirigiendo la marcha de las universidades!
>
> ¡Hombres fracasados en su campo de acción y anulados aun en el sentido heroico que exige la carrera militar empinándose irreverentes sobre la clase estudiosa del país!
>
> ¡Gentes que no pueden dar normas ni de dignidad individual y de los que conservamos el más ingrato recuerdo, entronizados en los curules del Ejecutivo!
>
> Quién sabe con la misma estrategia que desarrollaron en los campos del Chaco, pueden batirse en el terreno abstracto de las ideas y nos lleven al triunfo de nuestro adelanto educacional...
>
> ¡ALERTA! […] (BC 15.08.35)

Ce cri d'alerte évoque une ambiance politique où pesait de plus en plus la présence militaire. La disparition que Hilda Mundy « promet » dans BC 03.09.35 n'en est pas une, même si ce texte relate la violence qui rôdait autour de la libre expression. Pourtant les textes publiés par la suite permettent de penser à une autre forme de disparition, à la désagrégation du nom d'auteure à partir de la parution de *Dum Dum.* La date reste incertaine, mais dans notre corpus c'est le 6 octobre 1935 que l'hétéronymie se manifeste pour la première fois à travers la figure d'Anna Massina. Le dimanche d'après, dans le *Dum Dum* du 13 octobre apparait María Daguileff. Puis, c'est Jeanetee (sic) et surtout Madame Adrienne qui occupera de devant de la scène journalistique à Oruro mais sans parler de la situation politique. Hilda Mundy est toujours là, dans les « Corto circuito » de *La Patria* et aussi dans *El Fuego* dans le dernier document daté que nous avons trouvé d'elle à Oruro le 24 mars 1936, mais ce moment fort de l'hétéronymie trouve chez *Dum dum* son support par excellence, et ce dans un dessein politique et poétique spécifique de l'œuvre mundyenne.

Dum Dum, le combat d'après-guerre

Lorsque Hilda Mundy dit « [...]. Para mi visual de poco voltaje no son las corrientes de las ideas grandes. Pero siento un cosquilleo intenso que me impele a escribir,

a escribir, no como ayer, bajo el límite responsabilitario que exige la hora. No. Ahora siento libertad de voz, de pensamiento, de acción. […] » (BC 14.06.35), c'est le 14 juin 1935, deux jours après le cessez-le-feu. L'allusion aux responsabilités et l'emploi de temps renvoie bien entendu à un travail d'écriture autre que le journalisme. Mais on peut penser qu'il y a aussi une référence à la création de son propre porte parole, car en effet, c'est deux mois et demi plus tard qui paraîtra le premier numéro de *Dum dum.*

D'abord le nom, on l'a vu, c'est le nom des balles « de fusil dont l'enveloppe est entaillée en croix de manière à provoquer une large déchirure en explosant[354] » . L'emploi des balles dum-dum a été interdit en 1899. Les ravages causés par ces balles dont les deux pays belligérant firent usage, apparaissent dans la presse consultée d'Oruro, avec des photographies (dans une presse quotidienne sans profusion de l'image photographique) qui montrent évidemment « el salvajismo » du côté paraguayen dans le corps de blessés boliviens. Le mot « dum-dum », ainsi présent dans la presse, faisait donc partie d'un ensemble d'images de la frayeur chez les populations urbaines boliviennes.

C'est le genre satirique qui caractérise l'ensemble de ce périodique. Peuvent y figurer des textes « sérieux » reprenant à la façon de « Brandy cocktail » une critique politique : nous en avons trouvé deux (non signés) sur un ensemble de 29, dont un appartient assurément à Hilda Mundy en raison de la thématique et du champ lexical (DD n° 11). On peut donc parler d'un périodique humoristique d'attaque politique et sociale. Le journaliste, collègue et complice d'Hilda Mundy, Ernesto Vaca Guzmán dit : « Hilda Mundy ya tiene periódico. Le ha puesto un título de combate: "Dum Dum"[355] ». Un combat d'après-guerre qui s'inscrit fermement dans un engagement contre les abus du pouvoir et surtout contre le militarisme. Une publication que l'écrivaine qualifiera toujours de « petite » mais dont la réception qui lui a été réservée à Oruro parle de son fort impact sur l'opinion publique. Rappelons les mots de l'auteur de la postface de *Pirotecnia* : « Sus

[354] *Le Petit Robert*, 2011.
[355] Geo. Bernard CHOPP (pseudonyme d'*Ernesto Vaca Guzmán)*, *La Patria*, Oruro, année XVII, nº 4541, 24 septembre 1935, p. 5.

artículos circularon después de mano en mano, como esos panfletos revolucionarios escritos en máquina anónima ». Dans le contexte de censure évoqué, Hilda Mundy parle de *Dum dum* comme d'un « projectile » frais et petit, dans ce texte proposé comme en accompagnement d'apéritif :

> **PEPINILLOS**
>
> Señorita: "¿Salen esta noche los Dum Dunes?" y la interrogación antonomásica quiso impresionarme en la enorme prensa de "La Patria".
>
> Era un canillita preguntón que como un asociado último a **la obra** manifestaba interés.
>
> Quién sabe adivinó el alborozo de nuestro entusiasmo reventón cada vez que fresquito y pequeño sale nuestro proyectil.
>
> Pero la defectuosidad de la pregunta me hizo pensar que se trataba de una clase especial de macarrones que salían por el molde de una amasadora...
>
> He aquí una encuesta: ¿Saldrá Dum Dum?
>
> De si que sale y saldrá infaltablemente hasta el día que roto el juguete-Mundo, en los cielos revueltos haya cuatro angelitos conminando por radio a la inauguración del Juicio Final (rebeldía infinita), Ofreceremos siempre al público nuestra risa violenta de siroco daguerreotipada en letras de molde.
>
> Y si una aplanadora extra-potencial quisiera hacer prueba de disecación con nosotros sobre el asfalto, así convertidos en placas transparentes y delgadonas nos levantaríamos donosamente.
>
> -¿Sabéis a qué?
>
> A preparar "DUM DUM"[356]. (DD n° 8)

L'écriture de *Dum Dum* –et de l'œuvre mundyenne en général– est liée à la gastronomie et l'esthétique de la digestion, tout comme à l'esthétique de la technique machiniste. *Dum Dum* apparaît comme une arme journalistique, un rire textuel puissant illustré par l'image du projectil, des balles interdites. Des munitions hilarantes et satiriques qui présentent tout de même comme toile de fond, par le symbole du nom, la déchirure du corps social de sa génération, un paysage ténébreux qui semble habiter la scène mundyenne.

[356] Oruro, *Dum Dum*, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 2.

Le projectile devenu objet culinaire, envoyé toujours par une machine gastronomique cette fois-ci, pour représenter les menaces du pouvoir sous la forme d'un rouleau compresseur qui comme dans un dessin animé nous fait voir les figures aplaties qui se lèvent et se lèvent (rébellion infinie) pour accomplir sa tâche « culinaire ».

À côté du Manifeste comique transcrit plus haut, *Cosas de fondo* publie un autre texte de *Dum Dum*, modèle de la plume au vitriol d'Hilda Mundy. On comprend pourquoi ce « petit projectile » causait autant de ravages chez les grands de l'armée :

> OJO PARA LOS MILITARES
>
> Con candidez de serafín... creemos que el fracaso de nuestras lides en el Chaco se debió sobre todo a los corazones generosos de los jefes...
>
> Seguramente en los momentos de combate por un arranque de ingénita caridad hacia el prójimo se batían en retirada...
>
> A la idea de que éramos fraternos... la angustia de un gemido debía parecerles muy triste... y muy original...
>
> Y la tropa (tropa-animalidad con ideas sublimes de extrema-izquierda) sabría deponer las armas con el anhelo de fundar la Unión sindicalista de Bolivia y el Paraguay...
>
> A esta altura creemos que para salvar nuestra tajada de territorio debió anticiparse la maravilla de los corazones artificiales...
>
> En vez de pahuichis[357], trincheras, refugios, máscaras contra gases, camisetas de fuerza, certificados de inhabilidad y otros aparatos protectores, se hubiese pedido para todo el ejército un gran surtido de corazones "último modelo", sea el "FIRM" HP. "CONSTANTLY" G.U. 22 o el superior "VALIENT" H.C.5 fabricados exclusivamente para todas las fuerzas armadas del mundo.
>
> Con esto y seis cerebros de gran potencialidad, conforme a nuestro desgañitante preludio, hubiese flameado nuestra enseña en Asunción... (CF 65)

Encore la candeur de l'opinion publique devant les discours mensongers de l'autorité politique et militaire. Candeur aussi celle de l'extrême gauche, dit-elle, pour se référer à nouveau aux tentatives d'une organisation syndicale bilatérale. La méfiance d'Hilda Mundy s'adresse indistinctement à droite et à gauche. Mais dès les premières lignes elle désigne la cible de ses tirs : les chefs. Son hostilité envers l'armée est une

[357] Mot qui en Bolivie désigne une cabane typique de sa région tropicale.

hostilité envers toutes les armées du monde. « “FIRM” HP. “CONSTANTLY” G.U. 22 o el superior “VALIENT” H.C.5 » dans une parodie sans merci du discours patriotique où on peut parler de concentré du langage dans l'écriture brève d'Hilda Mundy.

Le 24 octobre 1935 elle écrit dans *La Mañana* : « Nuestra cooperativa de risas Dum Dum parece que se encuentra en estado de quiebra. Los acontecimientos demuestran que con una certeza de tiro admirable, disparamos al blanco y... paff..... la catástrofe de medio calibre que tuvimos, con festones de aparatosidad y exageración. » (BC 24.10.34) ce qui donne une idée de la période où l'encre antimilitariste mundyenne se laissait sentir le plus (le texte ci-dessus n'est pas daté). C'est peut-être l'un des meilleurs exemples de son humour noir à l'endroit des militaires.

Ateneo juvenil vs *Ateneo boxeril*

Mais *Dum Dum,* « coopérative de rires », scène hétéronymique qui va au delà des cinq noms de l'auteure, est un véritable théâtre de signes textuels et paratextuels que Hilda Mundy multiplie à souhait. L'un des autres appellatifs qu'elle emploie pour désigner l'hebdomadaire apparaît dans le programme comique mentionné plus haut : « […]. Nota de la Redacción.- Acto seguido, todo el núcleo de artistas invitará al Ateneo Boxeril DUM DUM a unos vuelos locales en los aviones de la Panagra[358] ».

Le mot « Ateneo[359] » est tourné en dérision ; ainsi que ses contenus associés aux doctes et aux opulents. Ce détournement parodique s'applique notamment à l'« Ateneo juvenil », l'« Ateneo boxeril », du côté du combat corps à corps, du sport et du spectacle

[358] Oruro, *Dum Dum*, année I, nº 3, 6 octobre 1935, p. 1.

[359] Provenant du grec, il se réfère au temple de Athéna, déesse de la guerre, de la sagesse, des artisans, des artistes et des maîtres d'école. En tant que cercle social le terme « Ateneo » désigne une notion romaine dont l'origine relève du prestige assuré par la réunion des doctes, des patriciens et souvent de l'empereur. Cette institution devint publique durant l'empire d'Adrien. Cf. V. Joaquín Bastús, *El Trivio y el cuadirvio o La nueva enciclopedia, Barcelona*, Imprenta de la viuda e hijos de Gaspar,1862, p. 48-49. Disponible sur: http://books.google.fr/books?id=mB0Oes7nRvkC&pg=PA48&dq=ateneo+etimologia&hl=fr&ei=g7vbTsS_Lcj0-gbMycHnDw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDgQ6AEwAg#v=onepage&q&f=true (consulté le 4 décembre 2011)

populaire l'un des plus représentés par les arts d'avant-garde. Expérience cruciale de la vie, de l'art et de la pensée modernes, la désacralisation se manifeste à travers un acte ludique où la figure du père n'est pas absente. De la pratique sans répit d'Hilda Mundy de la désacralisation, l'usage paratextuel donne, dans quelques titres de textes de *Dum Dum*, de multiples exemples : « Filosofía garabato », « La cátedra del humorismo » ou « Museo Miniatura ».

Finalement, et dans le même sens, nous reprennons le terme « démasqueur », créé par Jean Starobinski[360], en rapport avec une des références importantes des études moralistes : le frontispice des *Maximes* (1665) de La Rochefoucauld. Il illustre un angelot qui démasque le monument du philosophe stoïcien Sénèque, dont l'œuvre est consacrée à la « direction spirituelle ». À travers la figure du petit démasqueur, Louis Van Delft caractérise la démarche des écrivains moralistes comme le geste défiant à l'égard des grandes figures de la morale[361].

L'écriture d'Hilda Mundy ne s'éloigne pas du geste démasqueur :

> [...]. El humorismo, cátedra de sinceridad, quita con valor máscaras de apolínea suficiencia y muestra tras la gama de notas de una carcajada a la opinión de todos para que las juzguen, hombres, situaciones y hechos, en la exótica indumentaria de las ropas menores[362]. (DD n° 5)

Démasqueuse des puissants, de par ses éclats de rire, ses balles satiriques, Hilda Mundy fait de Dum dum, le détenteur de la « chaire de l'humour » ; lequel, au moyen d'une écriture qui déshabille, montre ce qui se cache derrière les parures de la parole dominante.

[360] Cf. Louis Van Delft, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982 p. 300.
[361] Louis Van Delft parle de cette image de l'angelot démasqueur, représentant « l'amour de la vérité », comme le document iconographique qui « résume toutes les *Maximes* ». Cf. Louis Van Delft, « Les moralistes du XVII[e] siècle », invité de François Noudelmann, *Les vendredis de la philosophie, émission radiophonique citée.*
[362] Oruro, *Dum Dum*, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 1.

Conclusion

Cosas de fondo constitue une porte d'entrée privilégiée pour comprendre l'arrière-fond de l'écriture moraliste d'Hilda Mundy. Une écriture très critique de sa société qui signale tout de même des repères basés sur des fondements qui sont ceux de l'institutionnalité de l'État moderne, ainsi que d'une ligne de conduite sociale en accord avec la gravité du contexte de la guerre, une ligne d'engagement patriotique marquée par la prudence et le soutien aux organisations de l'arrière-garde. Ce moment est avant tout le lieu de bataille d'Hilda Mundy aussi bien dans la défense des fondements de sa posture politique que dans l'attaque humoristique des vices et des scandales de la vie sociale et politique de son milieu.

L'arrière-plan de la guerre qui introduit ce chapitre s'est poursuivi dans le développement de références historiques présentes dans l'écriture synthétique d'Hilda Mundy. Outre un souci d'éclaircissement référentiel, ceci cherchait à souligner l'épaisseur du texte mundyen que nous retrouverons plus tard dans le terrain de l'art des avant-gardes.

La lecture que nous avons fait de *Impresiones…* a révélé dans ses caractéristiques textuelles, une écriture qui s'inscrit également par ses formes dans la tradition des moralistes, surtout pour ce qui est de leurs gestes modernes. L'opuscule de *Cosas de fondo* ouvre donc la voie de l'analyse d'une poétique d'un « moi » dont la/les voix préfigurent des formes modernes de la littérature où règnent l'ironie, le fragmentarisme, le discontinu. Ce sont ces marques formelles qui permettent d'aborder la reprise que fait Hilda Mundy dans *Impresiones…* des chroniques parues dans la presse d'Oruro, surtout du temps de l'immédiat après-guerre. Une textualisation fragmentaire et discontinue qui se fabrique de textes parodiques, de clins d'œil, de souvenirs et commentaires critiques divers, et qui peut se fabriquer aussi de morceaux de chroniques journalistiques ou de certaines idées qui y figurent. Même s'il n'est pas exclu que certaines

chroniques auraient pris de fragments de *Impresiones…*, celui-ci est un matériel plus restreint et presque dépourvu d'humour, mot clé des écrits parus dans la presse d'Oruro. La reprise de textes journalistiques montrant une reconsidération des idées publiées sur la guerre qui se sont avérées démenties par le temps, fait ressortir l'attachement du sujet de l'écriture à son présent. Un attachement qui se manifeste avant tout par la manière de « fabriquer » le texte, par ce que la reprise littéraire revèle : une relation intime entre la production journalistique et littéraire, car guidées toutes les deux par la contingence du sujet de l'écriture, par son expérience sensorielle et aussi digestive du passager. On a vu ainsi des chroniques en général plus longues que les textes de *Impressiones de la guerra del Chaco,* car nourries davantage des détails du présent.

Les écrits que Hilda Mundy a publié pendant la guerre (une minorité d'après notre corpus) ont dévoilé également un arrière fond d'horreur et de colère issu de l'expérience de la guerre et qui semble habiter la scène mundyenne. La guerre du Chaco, circonstance de feu, fait ressortir des éléments fondamentaux dans cette écriture du vécu. D'un côté, une pensée d'engagement et de défense d'une certaine idée de la patrie indissociable d'une institutionnalité nationale démocratisante et modernisatrice. D'un autre côté, le plus important, et qui apparaît dans l'après-guerre : l'engagement auprès d'une autre mobilisation qui serait celle du combat à l'encontre des masques rhétoriques derrière lesquels on cache aussi bien les désastres de la guerre et de la paix, que les actes de lâcheté et le faux patriotisme de certains privilégiés, jamais perdants et à l'abri desdits désastres. Cette mobilisation d'après-guerre vise enfin, énergiquement, la menace d'abolition institutionnelle avec l'arrivée du militarisme. Le soupçon, maître mot d'un monde qui connaît la « dissolution de tout ce qui était solide », trouve sa meilleure expression dans l'humour est l'ironie. Un rire qui semble masquer une grande amertume face à l'écroulement de ses repères.

Dum Dum, véritable fête de masques sur laquelle nous reviendrons, reste certainement la scène fondamentale où la démasqueuse qu'est Hilda Mundy a su déployer,

de ses yeux alertes et de sa plume au vitriol, une littérature de combat mais aussi de l'instant, du fragment, du faillible, du rire de soi. Des éléments également présents dans l'écriture de « las menudencias del ambiente », comme dit elle, en flâneuse moraliste de la ville moderne.

CHAPITRE 2

HILDA MUNDY EN VILLE : ÉCRITURE DES MŒURS

> *… pour tant aimer la beauté générale, qui est exprimée par les poètes et les artistes classiques, on n'a pas moins tort de négliger la beauté particulière, la beauté de circonstance et le trait des mœurs*[363].
>
> *(Baudelaire, 1863)*

Plus critique que prescriptive de la morale, la littérature moraliste est définie comme « la description ou la réflexion critique sur les « mœurs », la variété des genres de vie et de manières d'être[364] ». Dans son temps, Hilda Mundy entreprend dans cette tradition, une écriture des mœurs qui, par son attachement au présent, à la recherche de la beauté particulière dans les objets et les espaces de la grande ville, appartient également à la famille baudelairienne des écrivains de la vie moderne.

Pour cette lecture, les correspondances avec Baudelaire deviennent incontournables. Le poète des *Petits poèmes en prose* mais aussi de *Le peintre de la vie moderne* a défini le socle d'une modernité à l'époque des villes et des foules dans le tourbillon industriel entraînant aussi bien anonymat et mélancolie que sensations de choc. En ce sens, la pensée de Walter Benjamin, une pensée de la modernité urbaine et technologique, entre autres, viendra éclairer la lecture d'une écriture de la ville et des techniques comme la photographie et le cinéma. Ses concepts sur la perte de l'aura, inspirés de Baudelaire, sont fondamentaux pour comprendre une esthétique mundyenne de la bousculade dans un univers à la fois sensuel et mécanisé. Aux côtés de l'auteur de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* et de nombreux écrits sur

[363] Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 7-8.
[364] Bérengère Parmentier, dans la caractérisation de la littérature moraliste à l'intérieur du cadre qui nous intéresse dans cette thèse, situe au XVIII[e] siècle l'apparition de ce sens spécifique du terme « moraliste », dont l'acception paraît en 1762 dans le *Dictionnaire de l'Académie.* Cf. Berengère Parmentier, *op. cit.*, p. 8.

Baudelaire, nous essaierons de comprendre une vision mundyenne de la modernité qui, à travers l'exploration critique des détails de la ville et de la société, exprime aussi bien l'euphorie que le soupçon et l'inquiétude.

La critique des mœurs chez Hilda Mundy se manifeste dès ses débuts et traverse de bout en bout son écriture à l'exception de quelques textes de *Impresiones…* de pure dénonciation de la situation politique que nous avons lus, de quelques *ars poetica* (qui en général introduisent la critique des mœurs), de deux contes de ce corpus (sachant que « La subasta » contient une dure satire sociale), ou, enfin, de deux critiques d'art correspondant à ses derniers écrits connus. Ainsi, s'agisant d'une écriture des mœurs basée sur un regard critique de la morale, l'écriture mundyenne est une écriture fondamentalement moraliste.

Concernant les enjeux de cette critique des mœurs, la lecture des écrits du chapitre précédent a fourni des exemples de la politisation du texte mundyen y compris et, peut-être surtout, à travers les plus humoristiques. Mais la restriction du thème de la conjoncture politique en comparaison à l'écriture des mœurs pourrait nous faire penser à un reflux vers un domaine privé et d'observation psychologique qui serait le repli anodin de celle qui, pour cause de censure, a mis fin à son combat politique. Ce chapitre essaiera de chercher les enjeux de la critique mundyenne dans les espaces et les sujets de la vie moderne. Rappelons à cet égard la tradition des écrivains moralistes dont les spécialistes ont décelé, notamment à travers la traque qu'ils font de l'amour propre dans toutes les actions humaines se prévalant du bien, une permanente mise en question des normes sociales, et ce, dans un terrain qui est souvent celui de la vie des salons, de la société élégante, le « théâtre du monde ». Dans le même sens, le texte mundyen pointera les conventions sociales telles que le mariage, les rapport homme/femme, mais notamment le rôle féminin à l'intérieur de cette société. Puis, la parade des « grands » dans les espaces modernes et la candeur humaine face à l'automatisation et la marchandisation de la vie urbaine. Ainsi, le lieu de la critique mundyenne se trouve dans les rues de la grande ville,

dans une modernité propre aux avant-gardes du début du siècle ; et dans les années 30, dans le cadre d'une littérature très concernée par l'univers technique urbain et populaire. C'est au milieu du cinéma, de la machine et à travers la vitesse des transports urbains, l'électricité et l'électromagnétisme que la critique mundyenne prend sa place. Nous chercherons les sens de l'imagerie qui apparaît à l'intérieur de cette modernité, dans ces textes brefs, tant de la presse d'Oruro que de *Pirotecnia,* ces croquis –comme disait Baudelaire– de la peinture des mœurs et du présent.

Alcools, vitamines et courts-circuits

L'essentiel de la production journalistique mundyenne connue est paru à Oruro entre 1934 et 1936. Il s'agit de chroniques et textes divers dont le mot d'ordre est le regard critique de la société à travers la satire, la parodie, l'humour et toujours l'ironie.

Compte tenu des frontières poreuses entre les textes journalistiques et les textes proprement littéraires, nous les présenterons indistinctement, afin aussi de nous focaliser sur les enjeux tant politiques que poétiques qui semblent traverser le texte mundyen en général. Signalons toutefois les constats suivants : la rubrique « Brandy cocktail », en raison de sa plus grande extension textuelle, rend plus visible l'articulation de la critique de l'auteure autour de l'actualité de l'Oruro de 1934-35, mais l'actualité n'est pas toujours absente de *Pirotecnia.* Puis, l'actualité n'est pas forcément le moteur des écrits dans la presse : notamment dans *Dum dum,* où Hilda Mundy déploie à son aise son écriture fragmentaire, nombre de textes présentent juste des sentences, des commentaires, des fragments de récits, etc. Enfin, la reprise que fait Hilda Mundy dans *Pirotecnia* de ses chroniques ne contient pas de grands changements ce qui témoigne de la prépondérance d'une ligne esthétique mundyenne très attachée en général à l'écriture de l'instant propre au journalisme.

Le langage d'Hilda Mundy, dans l'ensemble d'une écriture brève et synthétique, fait des ressources paratextuelles ses alliées permanentes. Les noms de ses chroniques et de ses écrits en général sont autant des clés de sa poétique. Des noms qui paraissent dialoguer d'un côté à l'autre du texte, dans une trame d'images urbaines et modernes.

« Brandy cocktail » d'abord, les « apéritifs américains » de l'auteure, comme elle les appelle, renvoient au mot « cocktail ». Ces *mixed drinks,* comme on les connaissait à l'époque de son invention, au début du XIX[e] siècle, sont nés en effet aux États-Unis et le « brandy cocktail » serait le premier véritable cocktail de l'histoire[365]. Le mot, qui désigne en général « mezcla de cosas diversas » *(RAE),* correspond bien à la variété des thèmes traités dans les chroniques d'Hilda Mundy. Ce mot correspond également au goût d'Hilda Mundy pour l'idée du mélange dans la culture : « c'est l'idée de mixité, du mélange qui a perduré dans le mot cocktail, tel qu'on le connaît depuis son apparition en 1806 dans le journal américain *The Balance*[366] ». Par ailleurs, le terme peut représenter un mélange inattendu et dangereux ; des idées que Hilda Mundy, dans la veine d'Edgar Alan Poe ou Baudelaire, considère propres à la vie urbaine moderne. Dans le même univers, nous trouvons dans *Dum dum* le nom d'autres cocktails pour nommer de textes divers, comme « Whisky sour » ainsi que leurs accompagnements en apéritif. Pour ce qui est des sens des alcools et de l'ivresse, présents aussi chez Hilda Mundy, nous le verrons dans le chapitre relatif à sa poétique.

Ensuite, le nom de la chronique « Vitaminas » est de toute actualité dans les années 30 où cette rubrique aurait paru à partir de 1936, année de fondation de *El Fuego* d'Oruro. Le mot date des années 10, mais l'ère métabolique des vitamines surgit dans les années 1930. D'un côté, définies comme des "sustancias orgánicas que existen en los

[365] Cf. *Cocktails : l'encyclopédie,* Chamalières, Proxima, 2005, p. 8-11. Disponible sur : http://books.google.fr/books?id=GPRleCVRU-cC&pg=PA10&dq=%22Brandy+cocktail%22&hl=fr&sa=X&ei=yRAnT8_fHpCFhQfI6qHoBA&ved=0CDwQ6AEwAg#v=onepage&q=%22Brandy%20cocktail%22&f=true
[366] *Ibid.*

alimentos y que, en cantidades pequeñísimas, son necesarias para el perfecto equilibrio de las diferentes funciones vitales" (RAE), nous sommes tentés de retenir cette idée de "toute petite quantité nécessaire" qui s'incarne bien dans les formes textuelles mundyennes, brèves par excellence, indispensable dans leur fonction métabolique propre à l'esthétique de la digestion. Par ailleurs, dans le roman *Repete* de Jesús Lara, nous lisons aussi que les soldats pouvaient appeler « vitaminas », par euphémisme, certains cocktails aux agrumes : « -¡Ah para mi avitaminosis! –grita López, y echando a un lado el mosquitero, salta y se apodera de las botellas. […] Vitaminas para García y más apetito para Pareja[367] ». D'un autre côté, cette molécule anticarentielle évoque le béri-béri –première avitaminose connue– un mot tristement courant certainement durant la campagne du Chaco, présent aussi dans la prose d'Augusto Céspedes dont l'incipit de la nouvelle « El Pozo » commence par : « Soy el suboficial boliviano Miguel Navajas y me encuentro en el hospital de Tarairí, recluido desde hace 50 días con avitaminosis beribérica[368] » . Aucune des « Vitaminas » connues de l'auteure d'Oruro ne parle de la guerre et pour cause, mais le nom frappe en évoquant ces éléments nécessaires à la vie à une époque habitée par la mort, dans ces temps de carence vitale, de vie et des vies.

Enfin, les trois chroniques « Corto circuito » de notre corpus, de novembre 1935, portent le nom le plus avant-gardiste des textes destinés à la presse. L'expression apparaît notamment dans le deuxième *Manifeste du surréalisme* de Breton en 1926 en ces termes : « Tout comme dans le monde physique, le court-circuit se produit quand les deux « pôles » de la machine se trouvent réunis par un conducteur de résistance nulle ou trop faible. En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits[369] ». Cette mise en relation périlleuse, c'est aussi l'affaire d'Hilda Mundy quant aux images, aux idées, aux masques qu'elle évoque. Dans la *« urbe »* de Pirotecnia,

[367] Jesús Lara, *op. cit.*, p. 74.
[368] Augusto Céspedes, *op. cit.*, p. 17.
[369] André Breton, *Second manifeste du surréalisme* (1930), *Manifestes du surréalisme,* Paris, Gallimard, 1963, p. 120.

l’électricité est très présente, accompagnant l’auteure de son éclairage moderne, dans ses flâneries nocturnes.

I. La grande ville moderne : lieu de la création mundyenne

> *La foule est son domaine comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion est sa profession c'est* d'épouser la foule. *Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini*[370].
>
> *(Baudelaire)*

Hilda Mundy a dépeint sa grande ville depuis Oruro et depuis La Paz, très présente dans son écriture ; mais la haute cosmopolis mundyenne se construit aussi à partir des images des villes modernes *transportées* à l'époque de la reproductibilité massive par les moyens comme la photographie ou le cinéma, sujets artistiques et techniques qui lui sont également d'un grand intérêt. Dans les chroniques journalistiques telles que « Brandy cocktail », les références appartiennent clairement à Oruro et la critique sociale s'adresse à des faits spécifiques de ce milieu. Dans « Vitaminas », de *El Fuego* d'Oruro, la ville devient anonyme ; ce journal ayant été fondé en mars 1936 et la première apparition de l'écrivaine d'Oruro datant, pour ce corpus, du 10 mars, il reste probable que Hilda Mundy Mundy ait collaboré avec *Le Fuego* depuis la ville de La Paz où, pour les raisons politiques que l'on sait, elle s'installe plausiblement autour de mai 1936. Sachant que *Pirotecnia* était en cours déjà en 1932, la ville qui y apparaît contient plusieurs textes qui se réfèrent proprement à La Paz, la ville du père que Hilda Mundy Mundy fréquentait à l'évidence ; mais dans cet ouvrage de 1936, les rues dans lesquelles elle exerce sa critique sont celles d'une grande ville imaginaire aux références locales mais surtout internationales, composée de fragments de sa ville, de ses villes, des grandes villes modernes.

[370] Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863), *op. cit.*, p. 22.

L’expérience du choc : perte de l’aura

> *[…] mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam . Je n’ai pas eu le courage de la ramasser. J’ai jugé moins désagréable de perdre les insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez !* [371]
>
> *(Baudelaire, 1869)*

Figure incontestable de la modernité; Baudelaire est, selon Marshall Berman, « celui qui a fait le plus dans son siècle pour que ses contemporains prennent conscience d’eux-mêmes comme modernes[372] ». Aussi dans la constellation benjaminienne, le poète des poèmes en prose et de la modernité brille intensément, et l’un de ses sujets, la perte d’auréole, habite la réflexion de Walter Benjamin sur ses concepts esthétiques sur la ville et les techniques des temps modernes. Ainsi, l’accès à la modernité se paie pour Baudelaire avec « la destruction de l’aura dans l’expérience vécue du choc[373] », selon l’auteur berlinois. Dans le poème en prose « Perte d’auréole » de *Le Spleen…*, où un homme ordinaire découvre un poète dans la ville, dépourvu de son auréole, Baudelaire raconte avec humour la bipolarité de la vie moderne dans l’espace urbain : dangers, du choc et de la bousculade ainsi que promesses de plaisirs prosaïques. La perte d’auréole dans le fange du macadam est l’image forte qui inspire chez Benjamin sa réflexion sur l’œuvre d’art notamment dans *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique* en 1935 et 1939. C’est le monde de la culture de masses, frappé surtout par les progrès technique de la photographie et par l’essor du cinéma dans les années 20 et 30 que la pensée benjaminienne fera de l’aura, cette « trame singulière d’espace-temps : l’unique apparition

[371] Charles Baudelaire, « Perte d’auréole », *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose,* Paris, Librairie générale française, 2003, p. 198.
[372] D’après Marshall Berman, “Baudelaire: el modernismo en la calle”, *op. cit.,* p. 129-130.
[373] Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, *op. cit.,* p. 390.

d'un lointain, si proche soit-il[374] ». À travers une mise en tension entre d'un côté l'œuvre d'art dans son caractère unique, lié à la tradition et consacré au rituel, et de l'autre côté, celui de la liquidation de l'aura, l'œuvre d'art dans les temps de sa reproduction massive grâce aux nouvelles techniques, Benjamin parle d'une transformation qualitative de l'œuvre d'art et de sa réception par un public toujours plus nombreux et proche de l'œuvre.

Hilda Mundy est une flâneuse qui parcourt les espaces de sa ville en chroniqueuse de la vie moderne, à la recherche surtout des détails, des indices, des débris – terme qu'elle utilise et tellement cher à Baudelaire et Benjamin– qui s'offrent comme matériaux pour la créatrice moderne. Ce monde citadin, aux nouveaux plans d'urbanisme permettant une circulation différente de piétons et moyens de transport, offre de nouvelles expériences de temporalité, laquelle est perçue et représentée par ses écrivains avec un nouveau rythme, fait souvent de mots prosaïques et de néologismes[375].

Dans l'Oruro dynamique de ses 20 ans, l'expérience du choc chez Hilda Mundy est celle d'une ville dont les rues sont hantées par la vitesse de l'automobile et des transports publics en général. Mais surtout, c'est un monde de grande circulation culturelle, où « aux magasins de nouveautés s'adjoignent les journaux[376] », où « la presse organise le marché des valeurs de l'esprit[377] ». C'est dans le cadre de la reproduction massive de revues locales mais surtout étrangères que les arts, et plus encore les arts populaires, s'approchent du public urbain. Dans la grande ville de *Pirotecnia* l'expérience du choc apparaît avec une forte signification esthétique et aussi politique ; une expérience qui réunit des éléments de la culture de masses et des nouveautés technologiques. Rencontre abrupte, celle qui impose la brièveté, la fragmentation et la discontinuité des textes mundyens, dont le rythme n'est pas sans lien avec le rythme discontinu et saccadé du jazz, dans une addition d'images pleines de mouvement.

---

[374] Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), *Œuvres II, op. cit.*, p. 311.
[375] Patrick Labarthe parle du rythme heurté de la ville chez Baudelaire, tant dans *Le Spleen…* que dans *Les Fleurs…*. Cf. *Petits poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2000, p. 26-29.
[376] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art (première version) », *Œuvres III, op. cit.*, p. 76.
[377] *Ibidem.*

Le texte qui ouvre la deuxième partie de *Pirotecnia* est un condensé, un schéma, une représentation mentale de sa grande ville –comme dit l'auteure– réduite à ses traits essentiels. La ville mundyenne présentée ici répond au geste de Constantin Guys, le peintre baudelairien de la vie moderne, qui doit adapter son regard au passage furtif des citadins.

> **URBE**
>
> *Esquema de una urbe situada entre los cuatro puntos cardinales de la imaginación:*
>
> *Lectores moninos: estaréis poco a poco dándome el asentimiento con inclinaciones de cabeza: (en esta donosa prueba seréis dintinguidos o ridículos) –:*
>
> *Tejido irregular de calles... centrales... intermedias... "suburbiales"...*
>
> *Hoteles fantasistas: dibujos geométricos de confort con 50 por ciento de cristales.*
>
> *Orquestas de mujeres: doble entretenimiento musical y panorámico a base de blues y piernas armónicas.*
>
> *Avisos luminosos: puntos de llamada que en sus bujías, dicen con juegos de lengua: sí... no... sí... no...*
>
> *Siluetas femeninas de lujo: péndulos de agitación moderna... (Primera envoltura: una faja elástica. Última: un tapado de piel).*
>
> *Paseos congestionados en las avenidas de moda. (los tumultos en la corriente de la calle considerada tubo intestinal son obstáculos indigestivos).*
>
> *"Subjetivación" Atropellos... atropellos de jazz... de amor... de automóviles...*
>
> **URBE: Americanismo, copiado por octavo papel carbónico. Revoltijo de langostinos. Zarabanda de locuras desnudas y vestidas**[378]**.**
>
> *Nota adicional: Pensad en el contenido insubstancial de esta lectura.*

Schéma en mouvement de la grande ville, présenté dans l'agitation des images modernes de la grande ville, qui apparaissent et disparaissent, qui se manifestent dans leur contraste. L'idée de la transformation de l'image devient capitale et le post-scriptum d'Hilda Mundy semble le souligner avec cette négation substantialiste qui est à mettre en lien avec la pensée phénoménologique de la transformation de la matière de Gaston

[378] Italiques de l'auteure pour l'ensemble du texte sauf pour ce fragment. Celui-ci qui apparait en gras pour se différencier, se présente dans l'édition de 1936 avec un changement de caractères.

Bachelard, auteur qui nous accompagnera dans notre analyse du feu. Nous reviendrons sur les nombreux sujets qu'évoque « Urbe ». L'expérience du choc acquiert un rythme assurément saccadé par ces phrases nominales qui s'énoncent sans verbe (sauf pour la voix différente qui apostrophe à deux reprises les lecteurs) comme des titres autonomes, de fragments de textes inachevés, de morceaux sans continuité, des fragments que percevrait ainsi la flâneuse, par intermittence, nerveusement au milieu du nouveau. Puis, le mot *atropellos,* paraissant presque à la fin, donne à l'idée du choc, d'un côté l'image des piétons qui peuvent se faire renverser non seulement par les voitures, mais aussi par le jazz ou l'amour ; et d'un autre côté le mot *atropello* renvoie aussi à la violation, l'outrage. Lesquels mots se réfèrent d'abord aux outrages et abus du pouvoir qui peuvent survenir dans la ville, comme nous le verrons plus bas ; puis ils se réfèrent aussi au sens que peut prendre l'écriture elle-même, comme un acte gravement contraire à une règle, ou à un principe, un acte subversif qui se dit à travers ces mots de la technique automotrice, et de l'art d'avant-garde qu'est le jazz. Ceci est en lien direct avec l'introduction que fait Hilda Mundy de son ouvrage on le qualifiant de *« atentado a la lógica »* ; un choc textuel qui se veut violent à l'encontre de l'ordre, de la logique littéraire de son temps. Cette bousculade, cet attentat, se font, la plupart du temps, avec le rire de celle/de celui qui danse, qui s'enivre, qui dénué(e) de son auréole, s'affronte à la ville. Bousculade et modernité culturelle et technique se rencontrent dans des scènes pleines de sons, de mouvement, de corps sensibles les uns aux autres.

Écrire la ville : mystère et sensualité

La question de la matière est indissociable de l'œuvre d'Hilda Mundy, et comme toujours dans plusieurs sens. D'abord comme substance matérielle connaissable par les sens, mais aussi comme matière servant à la fabrication, matériau donc, qui, dans le domaine des arts nous renvoie à ce dont une œuvre d'art est faite, ce à quoi l'activité de l'artiste donne forme. Le jeu (le ludisme est le parti pris d'Hilda Mundy) de déplacement

entre le fond et la superficie vu dans le chapitre sur *Cosas de fondo*, nous a montré une énonciatrice qui, tout en revendiquant la superficie, plonge dans les réalités pour en montrer leur face cachée ; de tristes et injustes réalités pour la plupart. Ce montrer en démasquant, voire en déshabillant la réalité dans l'écriture de la ville, est en rapport avec les nouveaux matériaux de la ville moderne.

Le fer et le verre ont également fasciné Walter Benjamin. Il en a fait des symboles qui, dans la tension entre le passé et le présent de la culture, incarnent la liquidation de l'aura, l'éloignement de la tradition : « Avec le fer, on voit pour la première fois un matériau artificiel intervenir dans l'historie de l'architecture[379] » ; « Le verre, ce n'est pas un hasard, est un matériau dur et lisse sur lequel rien n'a prise. Un matériau froid et sobre, également. Les objets de verre n'ont pas d'« aura » [380]». Hilda Mundy parle aussi du fer et du verre ; les mots « cristal » et « vidrio » (qui en espagnol peuvent se référer indistinctement au verre, sauf dans le domaine scientifique) sont employés dans les textes mundyens en tant que matériaux modernes, mais qu'elle peut critiquer selon les lieux dans lesquels ils se trouvent. Le verre peut s'associer à la luminosité, comme dans ce « Brandy cocktail » où elle commente un fait divers qui eut lieu dans le très coté « Club social de Oruro » :

> Los sucesos de la última fiesta social en el Club, han tenido un efecto teatral.
>
> Al ritmo tonto y monocorde de los días sin sensación, bien vale la pena de enterarse cómo pasan los de « arriba ».
>
> [...].
>
> De todos modos se ha « desconchado » el concepto que todos los timoratos y ordinarios teníamos acerca de lo que podía ser un Club Social y sus reuniones.
>
> Con un sentido ampliamente literario y fantástico, creía yo que estos grandes centros « perspectivaban » la cultura, la elegancia, el esprit mismo.
>
> El espacio de imaginación que poseo llenábase al pensar en una fiesta en el Club.

[379] Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 46.
[380] Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » (1933), *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 369.

> ¿Sabéis cómo?
>
> Salones « encristalados » y joyantes... luces... luces... más luces... cual un monstruoso brillante de facetas varias... primorosas muñecas enfundadas en tul... caballeros corteses... cual vemos en el telón del cine, sin ningún golpe desagradable, sin la más leve desentonación.
>
> [...].
>
> Pero... sensiblement la evidencia es otra.
>
> En plena transición a los hábitos americanos, el Club tiene la llaneza de un lugar cualquiera, a veces no pasa de ser sino un ring improvisado (valgan los términos sportivos) donde pueden concertarse matchs movidos e interesantes... (BC 15.09.35).

On voit là une critique de ces lieux investis par « ceux d'en haut », des lieux qui, se voulant la résidence d'une culture et d'une élégance modernes, seront enveloppés de verre et de lumières par Hilda Mundy, mais juste pour défaire aussitôt l'image en raison de la fausse modernité que l'auteure y constate. Toujours avec l'idée des matériaux symbolisant la modernité, elle parle d'un verre imaginaire pour ses apéritifs journalistiques comme de « un cobijo brillante de cristal... » (BC 24.02.35). Dans sa grande ville, où l'on peut voir des "Hoteles fantasistas: dibujos geométricos de confort con 50 por ciento de cristales"**,** règne la ligne épurée et les habitants passagers vivent dans un environnement à moitié transparent ; une mi-transparence qui témoigne d'une vision mundyenne de la modernité non dépourvue du soupçon. La lecture de Walter Benjamin du fer et du verre, qui inclut les littératures qui se sont occupées de ces matériaux modernes, a enfin à voir avec la notion du transitoire que Baudelaire a établi à propos de la modernité : « On évite d'utiliser le fer dans les habitations, on le réserve aux passages, aux halls d'exposition, aux gares –tous édifices qui servent à des fins transitoires[381] ». Le texte mundyen s'intéresse beaucoup à ces lieux de la halte transitoire qui, modernes, révèlent par la présence de la matière métallique transformée par des moyens technologiques, une nouvelle époque où, en architecture, l'artificiel rejoint la pierre immémoriale.

[381] Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e^ siècle », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 46.

On peut parler comme Beatriz Sarlo, qui, dans *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina* dit de l'imagination urbaine et technique de Roberto Arlt : ´

> [Él] cambia la cultura de la literatura y fija su mirada en las cosas que no podían ver los escritores que eran sus contemporáneos.
>
> Arlt construyó su literatura con materiales que acababa de descubrir en la ciudad moderna[382].

Dans la haute cosmopolis que Hilda Mundy Mundy a connue, rappelons qu'Emilio Villanueva n'a pas dédaigné ces matériaux dans ses constructions les plus connues de La Paz : le cinéma théâtre "Princesa" (1917) où l'on remarquait "las marquesinas de hierro y vidrio[383]", et à l'intérieur du bâtiment « un pasaje comercial [...]. Lo más importante es el Cine Princesa, de elegante factura, originalmente pensado como cine-teatro sobre planta rectangular con palcos y galerías en tres niveles, trabajados en hierro forjado, siguiendo las características de los grandes cines y teatros elegantes de la época[384]". Puis aussi le stade de 1926 où « la parte más valiosa en este aspecto estaba en el trabajo en metal de las rejas exteriores del edificio y todas las puertas de ingreso y perfiles y ventanas[385] ».

Dans l'intérêt pour les détails de la vie quotidienne, la mode évidemment prend toute sa place dans la critique mundyenne des mœurs, comme dans le texte qui suit où Madame Adrienne, cette foi-ci, observe l'invasion du matériau métallique dans la vie moderne :

> **Vitaminas**
>
> En estos últimos días se ha visto a un señor innovar la costumbre anticuada y gastada de los botones por un cierre automático en el pantalón...
>
> Al momento mismo se ha pensado en la invasión de los metales en la vestimenta.

[382] Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina* (1992), Buenos Aires, Nueva visión, 2004, p. 43.
[383] Carlos D. Mesa, *Emilio Villanueva... op. cit.,* p. 28.
[384] *Ibidem.*
[385] *Ibid.*, p. 46.

Hagamos algunas consideraciones:...

Se ha aplicado el uso de esta pequeña faja metálica y corredora a algunas prendas interiores del bellísimo sexo, (al escribir esto me río).

(Yo como acabo de decir, [...] mujer que va sola, muequeando perpendicularmente la boca es pícara).

(Yo como acabo de decir, me río)

Ahora mi atención vuela hacia las ballenas, enfundadas a las cuales se les recubre en las fábricas por un sentido de discreción y honestidad.

Hacia los pernitos de las ligas que siguen la dirección de la flecha de las medias.

Hacia los "clips" prendidos como 2 mamoncillos a las colgandijas carnosas de las orejas.

En fin, también pienso sobre el cierre automático que se extendía como un buen humor brillante en la lisura del pantalón[386]!

Madame Adrienne

Madame Adrienne transpose les matériaux modernes à l'intérieur d'un texte sur l'intimité. L'invasion d'un objet métallique qui facilite l'ouverture des vêtements des hommes, et donc le dévoilement du corps, fait sourire et rire Madame Adrienne. On voit aussi la matérialité charnelle du corps de la femme en contact avec la matérialité métallique qui envahit la vie en déplaçant des matériaux anciens. L'idée de rupture avec la tradition qui revêt les choses de fabrication moderne suggérant le rêve d'une sexualité débarrassé joyeusement du poids de la tradition n'est pas absente. Rêve qui pourtant s'arrête lorsqu'il s'agit des dessous féminins, dont Madame Adrienne signale les mesures contraignantes de la part des fabriques qui recouvrent le métal au nom de bonnes mœurs et dans un souci de préservation d'une symbolique de discrétion et honnêteté attribuée à la sexualité féminine. Critique rieuse d'une modernité qui fabrique ses propres limites.

[386] « Vitaminas », *El fuego*, Oruro, s/réf.

Le rythme de la ville nocturne

> *Ainsi, l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité*[387].
>
> *(Baudelaire, 1863)*

C'est avec l'image d'un cadran d'horloge occupant toute la scène que débute *Les temps modernes* (1936), de Charles Chaplin ; l'horloge maîtrisant le temps d'une usine, puis viendra la marée des moutons précédant celle de travailleurs y accourant pour rejoindre le rythme mécanique et affolant du travail, le temps différent de ces temps modernes. La perception d'une nouvelle temporalité est en lien avec les moyens de transport : le train, l'automobile, etc., ainsi qu'à l'éclairage public, surtout à l'époque de l'éclairage électrique. Les nouvelles formes d'éclairage changent le rythme de la vie quotidienne car elles permettent de se promener dans une ville à des heures tardives, avec une étendue de temps bien plus important.

À La Paz la lumière incandescente fut introduite en 1888, ce qui faisait d'elle la troisième ville sud-américaine bénéficiant de ce progrès, et l'installation d'une usine électrique dans cette capitale date de 1906[388]. Puis, la technologie de pointe des centres miniers tels que Llallagua et Uncía, apportée essentiellement par Patiño autour de l'activité minière, ont initié leur histoire de production d'énergie électrique en 1907389. À Oruro ce fut en 1908 que le service d'énergie électrique fut installé depuis une usine actionnée par un moteur diesel[390].

Le texte suivant de *Pirotecnia*, « Cuatro », est une reprise de « Whisky sour ». paru dans *Dum Dum* (DD n° 9). Il s'agit d'un inventaire d'impressions imaginaires dans la ville au crépuscule :

---

[387] Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863), *op. cit.*, p. 22.
[388] Cf. Luis Oporto, *op. cit.*, p. 368-369.
[389] *Ibid.*, p. 368-371.
[390] Cf. Ángel Torres, *Oruro en su historia*, *op. cit.*, p. 466.

CUATRO

Como un juego de entretelas grises la ciudad da "Buenas Tardes" sacándose el sombrero.

Saludo de las 6 a 6 y media p.m.

Media hora que lánguidamente sandunguea por el pasaje del día y de la noche.

Duda en los globos eléctricos acerca de si deben inflamarles las entrañas.

Fracción decimal de tiempo en que el gracioso pelele oculto tras los hábidos caseros se siente atraído por la calle, el automóvil, el amor, los platos fritos.

Somos los hombres del crepúsculo, no en el sentido de "El Nocturno de las Edades" sino por la atracción malsana que ejerce sobre nosotros, la tarde diluida entre las sombras.

6 p.m. y la calle es una coqueta subyugante.

Sea para admirar el difuminio del cielo, las ojeras de una tigresa solitaria o los carros que tienen algo de desierto en un gibón de dromedario.

(Una voz dice que estos "autos" se hallan grávidos. Por una aberración fisiológica dan al mundo los motociclos, como recuerdos palpables de amores con bicicletas de alquiler).

Y en el decurso de una media circunferencia de reloj, hay suspiros de pasión en las chimeneas por los pitones snobs y besos de distancia de los postes con las torretas telefónicas.

Toda una palpitación de vida y amor en los congostos ciudadanos.

Hora de saludo: 6 a 6 y media p.m. (P 125-126)

Moment intermédiaire où la ville s'anime et devient un personnage qui danse dans l'intervalle. Une ville qui est présentée comme un jeu de tissus dont il est mis en valeur ce qui est entre deux tissus ; le mot *« entretela »* en espagnol signifie aussi *« lo más oculto y escondido »* (RAE). La métaphore des tissus qui introduit cette imagerie fantaisiste est très importante chez Hilda Mundy tout comme chez Baudelaire et dans la lecture que Benjamin fait du poète. Chez Hilda Mundy, dans l'espace d'une demi-heure, il se présente au citadin la possibilité de céder à l'aventure urbaine, peinte de son côté mystérieux et séduisant. L'heure du crépuscule est surtout pour elle le moment du passage, dont l'expérience du vécu est fondamental dans le sens où le passage serait « l'accès à

l'inédit », « le surgissement de la merveille[391] ». Ce texte suggère des ambiances de rencontre sensuelle mais aussi de prostitution ; ambiances où humains, objets et machines participent du même jeu de séduction et de volupté. La ville en mouvement se trouve à côté des globes électriques également vivants et qui permettent ainsi l'animation de la vie nocturne. Le soir, la nuit, accessibles aux habitants des villes de par le miracle technique de l'éclairage public, permet aussi l'accès à des réalités différentes.

Mais dans la scène d'Hilda Mundy l'électricité sert aussi à indiquer des limites. Ici, la coupure d'électricité aide une jeune fille de la société à échapper à l'œil critique de la flâneuse :

> Una chiquilla de la élite social se prestaba a un sainete de amor en un compartimiento reservado..... Agudizamos nuestra potencia visual para ofrecer al público señas particulares, pero en tan preciso momento giró el interruptor de la luz... y a oscuras... hasta el otro domingo[392].

C'est une notion venant de son principe de soupçon qui est d'abord soupçon de soi, une manière d'aller et venir d'un côté et de l'autre de sa démarche. L'œil mundyen est puissant, mais on ne peut pas tout voir et on ne peut pas tout dire.

Dans le texte suivant c'est Anna Massina qui se déplace dans les rues, réelles ou imaginaires au milieu d'un espace où les différents éléments regardés par la flâneuse se mettent en mouvement ; une image kaléidoscopique qui combine les références de la culture populaire en vogue :

> **CALEIDOSCOPIO**
>
> Cuando llegué a una altura media de la calle "seis" noté un movimiento inusitado de volcán.
>
> Se trataba de un paseo de la noche con dos bombillas eléctricas por luz.....
>
> Como reconocí al punto un inmenso muestrario baji-social, creí ver a los falsificadores de billetes más célebres del mundo.....
>
> De todos modos constituia una reunión de paseantes.

[391] Expression de Pierre Magnard à propos sur laquelle nous reviendrons dans notre analyse des jeux de hasard. Cf. Pierre Magnard, invité de Raphaël Enthoven, « Les moralistes : Montaigne », *Les nouveaux chemins de la connaissance*, [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 18.07.2011.
[392] Oruro, *Dum Dum*, année I, nº 3, 6 octobre 1935, p. 2.

> Los faroles de los automóviles apenas se hacían espacio con el grito desgarrado y chillón de sus bocinas.....
>
> Había desperezo de música: blue [sic]..... tango pampeano..... cueca..... vidalitas.....
>
> En círculo vicioso trajes cortones..... modelos de percal..... capotes proletarios..... volutas de cigarrillo "Inca".
>
> No pudiendo refrenar mi curiosidad por más tiempo, pregunté a mi "cicerone" el nombre de aquel exótico paseo y me dijo:
>
> Es el WaChaffin Broadway (sic) de la Sub Agencia Víctor. (DD n°2)
>
> **Ana Massina**

Le regard d'Ana Massina donne à voir les rues qui par leur appellation numérique évoquent des villes étasuniennes, ou des villes qui figurent l'anonymat et manquent de référence nationale ou régionale. L'électricité, le chiffre, le corps en ville sont de ce monde urbain, anonyme et international, où se rejoignent blues, vidalitas[393], cuecas[394] et tangos, un univers international marqué par les attraits « vicieux » des cigarettes ou d'une mode qui dévoile davantage. Il s'agit de scènes en mouvement, tantôt éruptif comme le volcan figurant la promenade de la nuit, tantôt heurté dans la bousculade des phares des automobiles, tantôt circulaires dans le mouvement qui mélange une diversité des vêtements et cigarettes. Une animation générale d'objets urbains qui favorise en tout cas le mélange social, dans une ambiance qui n'exclut pas la préfiguration d'histoires inquiétantes par l'apparition de personnages furtifs, comme dans le texte suivant :

> **NO ERA POR EL NOMBRE PERO...**
>
> Hacen (sic) algunos días, a altas horas de la noche, se deslizaba en la obscuridad de una calle de las afueras, una sombra con pasos rápidos y acompasados de un ritmo acelerado. Algún buen señor que se recogía a su domicilio... después del cine.
>
> Con las solapas de su abrigo levantadas no se le veía de su fisonomía sino un largo artefacto que las alas de su sombrero no alcanzaban a cubrir y que con la luz del alumbrado despedía resplandores roji-violáceos. (DD n° 19)

[393] "*Arg.*, *Bol.* y *Ur.* Canción popular, por lo general amorosa y de carácter triste, que se acompaña con la guitarra". *(RAE)*
[394] Danse *criolla* de Bolivie, Chili et Pérou.

Les scènes esquissées par la chroniqueuse de la vie moderne sont le lieu de l'exploration sensitive : elle voit dans ces objets qui s'humanisent tant dans leurs formes que dans leur potentialités d'action et de sensation, un monde en mouvement qui crée son propre rythme et ses propres formes à l'intérieur du texte. En tout cas les éléments kaléidoscopiques mundyens sont ceux de la ville commerciale et la société de consommation. Un monde en apparence magique et dont la marchandise fétichise, comme dit Benjamin, les rêves des citadins.

II. Écriture des mœurs, critique du pouvoir

La ville mundyenne se manifeste souvent à travers des métaphores textiles et de la couture : “Como un juego de entretelas grises la ciudad da “Buenas Tardes” […]” (P 125) ; “Tejido irregular de calles... centrales... intermedias... “suburbiales”... (P 117) ; “En el artificio complicado de las construcciones, en el plano irregular de las avenidas, que se entrecruzan como hilos de una teli-araña, [...]” (P 141). Une trame ludique mais compliquée, un « jeu de triplures » qui multiplie les voiles de la ville, un lieu qui dans l’interaction entre ses différents personnages humains, matériaux, machines, dévoile le vrai visage d’un monde vertigineux de promesses construit autour de l’offre marchande. La critique des mœurs d’Hilda Mundy est une critique d’une société gouvernée par les lois du libéralisme économique, du capitalisme marchand, dans les énormes contradictions et limitations que l’on a signalées dans un pays comme la Bolivie, et qui dans le cadre de l’axe du pouvoir que forment La Paz et Oruro, a montré certainement plus intensément les différentes facettes de la culture de masses. Le texte mundyen se politise dans la trame urbaine présentant les gestes des différents acteurs, leur interaction, leurs potentialités dans la correspondance ou le choc. La beauté et la sensualité de la rencontre, mais aussi la grossièreté voire le grotesque, souvent dissimulés, de cette trame moderne.

Dénoncer le pouvoir

> *Vauvenargues dit que, dans les jardins publics, il est des allées hantées principalement par l’ambition déçue, par les inventaires malheureux, par les gloires avortées, par les cœurs brisés, par toutes ces âmes tumultueuses et fermées, et qui grondent encore les derniers soupirs d’un orage, et qui reculent loin du regard insolent des joyeux et des oisifs*[395].
>
> *(Baudelaire, 1869)*

[395] « Les veuves », *Le Spleen de Paris, op. cit.*, p. 93.

Si les lieux de la modernité sont des lieux de pouvoir, et d'affaires, comme on a lu chez Meschonnic[396], cet auteur, se référant à Baudelaire, parle de ce contenu toujours bipolaire et en tension chez les créateurs modernes qu'est la défiance à l'égard du progrès, et notamment, la critique du pouvoir :

> Rejet ou adhésion, c'est de toute manière une partie de l'ensemble. Entraînée dans le même mouvement : « Interroger la modernité, c'est aussi interroger indirectement le pouvoir, car ses tenants se donnent pour tâche de la prendre en charge, alors que ses contestataires la récusent comme trompeuse, dépersonnalisante[397] »

C'est dans le « jeu de triplures » qu'est la ville mundyenne, ce lieu de l'apparition, du phénomène, que la chroniqueuse de la vie moderne exerce sa critique moraliste. Et si on a vu déjà dans le combat antimilitariste d'Hilda Mundy une satire des mœurs, on essaiera ici d'interroger notamment dans les chroniques d'Oruro et dans *Pirotecnia*, les enjeux politiques et sociaux de sa poétique urbaine et moderne.

Transports, vitesse, illusion et désillusion

> *[Oruro], ciudad cosmopolita, en la que la actividad y el movimiento se han hecho característicos en todas sus manifestaciones; los hombres andan de prisa, los vehiculos parece que abusan de su velocidad, los grandes negocios mineros y comerciales se multiplican con facilidad y audacia [...]*
>
> *(Libro del Centenario, 1925)*

Les écrits d'Hilda Mundy sont arpentés de bout en bout par le mouvement comme un élément vital de sa création ; les moyens de transport y sont donc des habitués. Les approches culturelles de l'avènement du train et des gares dans l'ère industrielle, parlent d'une redéfinition de l'espace et du temps par l'invention de la vitesse de la part du

[396] Henry Meschonnic, 1988, p. 31.
[397] G. Balandier, *Le Détour, Pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 1985, p. 13. Cité par H. Meschonnic, 1988, p. 39.

train, ce qui ne va pas sans bouleversement individuel et social[398]. On a lu l'importance politique et économique de l'arrivée du rail en Bolivie, à Oruro et dans la région minière. Propre à son quotidien et à l'univers urbain qu'elle dépeint, le train attire Hilda Mundy aussi par sa charge de surprise et mystère lors de son entrée en gare. Mais le premier train mundyen est le train de la guerre :

> **Plena guerra**...
>
> Oruro, centro ferroviario, punto de combinación ferrocarrilera, puede avalorar con justeza el sacrificio de la presente generación.
>
> Trenes militares diarios, comúnmente con diferencia de horas, repletos de soldados ebrios de entusiasmo que pasaban al frente de operaciones.
>
> Trenes de largo convoy de evacuación, carros de ambulancia cargados de enfermos, de heridos, de locos que llegaban a los hospitales de sangre.
>
> Caravana infinita, innúmera de hombres fuertes que partían.
>
> Caravana infinita, innúmera de hombres débiles y gemebundos que retornaban. [...]. (CF 27)

Dans ce texte de *Impresiones…* , nous voyons l'Oruro de l'interconnexion ferroviaire et d'un temps rythmé par ces allers et retours. Cet objet capital de la modernité, incarne le temps de la guerre, de par le mouvement évoqué, l'antagonisme entre la vie du départ et la mort ou la déchirure du retour. Une dynamique que portent souvent les objets de la modernité pour Hilda Mundy et qui s'achèvent par la chute et la désillusion. D'ailleurs le fer, comme matériau des constructions à des fins transitoires, est également évoquée dans la gare d'Oruro. Le train deviendra alors le « fantôme de fer » :

> Una despedida es el comienzo de un nuevo sueño de amor. Instante supremo en que dos corazones jóvenes sienten el primer saetazo de la vida.
>
> Minutos crueles.
>
> El fantasma de hierro se llevará la ilusión de la novia... […] (BC 17.01.35).

C'est l'adieux aux soldats de la part de certaines jeunes fiancées devant cet engin de la séparation de couples. Le fer, moderne dans sa matière débarrassée du passé et

[398] Cf. Stéphanie Sauget, « Circuler: des trains et des autos », invitée de Michelle Perrot**,** *Les lundis de l'Histoire,* [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 31.05.2010. S. Sauget intervient à propos de son ouvrage A la recherche des pas perdus. Une histoire des gares parisiennes, Paris, Tallandier, 2009.

qui s'érige dans l'ossature des monuments du progrès, revêt ici le corps immatériel d'une apparition et devient l'ossature d'un spectre. Un train de la vie arrachée, des morts de la mobilisation. Ce texte –version plus courte de « Adiós a los soldados », publié dans *La Retaguardia*, le 20 août 1934– introduit une critique des mœurs adressée aux jeunes filles que Hilda Mundy Mundy regarde dans la Gare centrale en faisant ses promesses d'amour à plus d'un mobilisé.

MOTEUR *VS* MOTEUR

À côté des chemins de fer, la présence de l'automobile fait aussi sa révolution dans les nouveaux espaces de la vie urbaine et des relations commerciales et sociales. La première automobile arrive en Bolivie en 1903 à La Paz. Le grand impact social qu'a son emploi dans le transport public est bien reflété dans l'étude de Luis Oporto sur les centres miniers autour d'Oruro, où cet emploi débute en 1915[399]. Ces centres miniers –Uncía et Llallagua pour l'ouvrage mentionné– tels qu'on les a visités dans « Haut lieu de la modernité » ont été souvent les premiers lieux de l'arrivée d'une technologie modernisatrice, et s'imbriquent autour d'Oruro dans la sphère moderne vécue par Hilda Mundy. Dans ce contexte, l'automobile incarnant le libre arbitre du conducteur ou de la conductrice, à la différence des voyageurs des transports en commun, apparaît dans ces scènes urbaines : l'impact de la machine automobile, réinventant la vitesse et ouvrant une brèche de libre arbitre, comme dit Mathieu Flonneau[400]. Or, la voiture crée aussi ses propres espaces de différenciation sociale, comme dénonce la chroniqueuse d'Oruro.

Concernant l'aviation, Luis Oporto rappelle que les premières aventures aéronautiques en Bolivie eurent lieu à La Paz à partir de 1913 par des pionniers qui se battaient contre le mythe de l'impossibilité de décoller à 4 000 m. d'altitude, et que ce fut à

[399] Luis Oporto, *op. cit.*, p. 180-181.
[400] Cf. Mathieu Flonneau, « L'art de conduire et ses révolutions culturelles », *Les cultures du volant : XX^e^-XXI^e^ siècles*, Paris, Autrement, 2008, p. 7-25.

Uncía (à 3 901 m.) dans la région minière autour d'Oruro, que le premier vol fut effectué par l'aviateur chilien Luis O. Page, le 29 août 1915[401] ; cinq ans avant que l'avion de l'étasunien Donald Hudson survole l'Illimani (La Paz) en 1920. Puis, c'est en 1925 que sera inauguré la compagnie aérienne bolivienne LAB, deuxième en Amérique latine[402] ; et en 1929 la compagnie étasunienne Pan American-Grace Airways Inc., la « Panagra » – invoquée dans les textes d'Hilda Mundy– s'établit en Bolivie dans une perspective d'interconnexion internationale, dont nous lissons l'importance dans la presse de l'époque dans le cadre de la « méditerranéité » du pays[403]. Or la conquête des cieux devient un enjeu capital pendant la guerre du Chaco, dont l'histoire bolivienne a couvert de gloire le nom de Rafael Pabón de par son adresse technique légendaire, capitaine d'aviation bolivien, héros mort en combat en 1934 et dont le film de fiction sur la guerre *Hacia la gloria* (1932-33), avait repris la figure. La portée symbolique de l'aviation bolivienne est accrue par la question géographique d'extrême distance entre les villes principales et le Chaco boréal, dans le cadre d'une interconnexion avec l'orient du pays, très déficiente en matière routière et inexistante en matière ferroviaire[404].

Vitesse, métal, liberté souveraine, une nouvelle « belle mesure de la terre », selon l'expression de Proust[405] sur l'automobile, sont les attraits qu'aime Hilda Mundy de cette technologie dont elle fait l'un de ses sujets de prédilection textuelle. Un objet de séduction, à côté de la rue, de l'amour, de petits plats, qui l'appelle à l'heure du crépuscule, comme dans "Cuatro". La machine automobile fait écho à une actualité dont Hilda Mundy s'empare en regardant vers les sens que peuvent ouvrir ces objets techniques. Dans le texte

[401] Luis Oporto, *op. cit.*, p. 187-188.
[402] José de Mesa et al., "Los republicanos", *Historia de Bolivia, op. cit.*, p. 555.
[403] Cf. « Panagra », *Revista de Bolivia*, La Paz, année II, n° 18, décembre 1938, s/n° p., in Annexes
[404] Dans le film documentaire argentin-paraguayen *En el infierno del Chaco* (1932) –où l'on parle aussi d'aviation– c'est le chemin de fer paraguayen, dont les images du train en marche avec des soldats qui est mis au centre de l'argument sur les droits paraguayens sur un territoire « à peine occupé », mais où : *« El Paraguay por medio de la colonización y del riel, está llevando a [las tierras del Chaco] el impulso de la civilización »*. Roque Funes, *El infierno del Chaco* (film docum.), Argentine/Paraguay, Buenos Aires, INCAA, Instituto nacional de cine y artes audiovisuales, Ministerio de Cultura, Primera antología del cine mudo argentino, vol. I, [DVD].
[405] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, vol. III, 1988, p. 394.

qui suit, elle critique la nouvelle administration de l'un des cinémas d'Oruro, le mythique « Palais Concert ».

> [...]. Aún me parece ver al ex-propietario Sr. Luzio, infatigable, con un barniz de actividad muy americana, a carreras de velocidad en su automóvil, visitando sus cines con el deseo de que los « habitués » estuviesen bien acomodados, tranquilos y satisfechos del espectáculo.[...][406] (BC 27.04.35)

L'automobile de Juan F. Luzio, devient le garant de ce sens de dynamisme engagé dans la culture. Mais les objets modernes peuvent parcourir d'autres sens dans la scène bipolaire ou multipolaire d'Hilda Mundy. Allant d'un point à l'autre de l'espace moderne, elle voit aussi dans l'automobile et le cinéma l'aliénation des femmes, dans la rêverie d'un monde bourgeois reproduit par ce dernier. Par exemple, à propos de l'idée d'annuler la loi du divorce de 1932, Hilda Mundy s'y oppose notamment en dénonçant la banalisation de l'adultère chez les femmes pendant la mobilisation ; ainsi, elle dénonce l'immoralité de celles qui refusaient le divorce au nom d'une morale religieuse ; pour l'auteure, l'adultère n'est aucunement la marque d'une quelconque libération de la femme.

> [...]. Y así, este pecado bárbaro de la vida matrimonial parece bello.- Se lo ve tan agradable en las actrices de cine frente al objetivo, con misteriosas citas, fugas en automóvil, pistoletazos nulos, que ya constituye una ambición femenina en los corazones de las chiquillas hipersensibles. [...][407]. (BC 13.01.35)

Mais dans les parcours dans les rues, ces objets, ces machines ouvrant des sens dans la modernité, incarnant rêves et rêveries, promesses et masques délictueux, acquièrent une personnalité qui élargit le paysage que Hilda Mundy Mundy voit et examine. Le texte suivant introduit le précurseur de l'ultraïsme dont elle se réclamera, dans une scène anthropomorphique :

> Ramón Gómez de la Serna, el autor de Greguerías nos ofrece un ensayo sobre las bocinas. Nada de singular. En estos días en que los motivos de la urbe se explotan con gracia en el "Poema a un Auto camión" y la "Oda a un Poste Telefónico"
>
> [...].

406 « Brandy cocktail », Oruro, *La Mañana*, année III, nº 843, samedi 27 avril 1935, p. 2
407 Oruro, *La Mañana*, année III, No. 760, dimanche 13 janvier 1935, p. 2

> Por ello hay bocinas bellas, feas, obesas, delgadas, armoniosas, suaves, desagradables, eléctricas, coquetas.
>
> Bocinas que tienen de orden policial en su imperio al invitarnos a [la] acera.
>
> Bocinas con resfrío que necesitarían un bombón de corifina para aclarar su voz de bronco-pneumónico.
>
> Bocinas respetables que viven su vida en una serie interminable de orgías y diversiones con mucho de prohibido.
>
> Bocinas que son como el grito de mujer histérica y que exaltan a los transeúntes neo-sensibles.
>
> Bocinas en agonía que piden auxilio al viandante en una gradación de notas extendidas de sirena.
>
> Y también hay bocinas que tienen la felicidad en el lomo cuando una gentil dueña les acaricia dulcemente al avanzar el damero de las cuadras.
>
> Y bocinas que dialogan de amor durante la espera en las puertas de los teatros.
>
> Y por fin bocinas atroces que vomitan bocinazos bárbaros, las de los últimos modelos que vemos estos últimos días. Dislocación del sonido que hiere el tímpano.
>
> Yo creo en el avance de este adminículo hasta hacerse dueño del mundo. El año X las bocinas, merced a un aparato receptor de radio en miniatura, nos advertirán, no son el tradicional "apártate que te trituro", sino con una noticia sensacional o el estribillo del tango de moda. (BC 21.10.34)

Un tableau en mouvement plein de vie et de sensualité, provocateur de nouvelles sensations chez les passants ; un paysage social dont Hilda Mundy décèle à la fois les rapports de force et l'émergence d'une néo-sensibilité dynamique autour d'un univers machinisé. Inventaire d'actions humaines physiques et psychiques accomplies par les klaxons, illustration de l'apparence de la vie que les nouvelles mythologies de la vie moderne donne aux objets du progrès technique. L'œuvre mundyenne présente des scènes anthropomorphisées de la grande ville, s'en étonne, s'en enthousiasme, pour en suite les tourner en dérision et les soupçonner, car l'autre visage de ses images dynamiques c'est la chosification de l'être humain, et surtout de la femme. Dans cette faune des klaxons, semblent s'opposer les « respectables » qui se livrent à une orgie d'interdits, et les autres dont on n'entend qu'un cri d'agonie, un appel au secours adressé aux passants. Dans la matière du moderne et ses promesses de progrès, la « respectabilité » de la société

dominante se trouve parmi tous les voiles, tous les masques de la ville. Dans ce même sens, Hilda Mundy s'empare de l'actualité politique dans un texte de renversement dans les rues de la sphère politique :

> **DIEZ**
>
> El accidente entenebreció a la ciudad.
>
> Incluso el cielo encontrábase chapado de lagrimones negros: Un aerolíneo burgués y bien rentado había atropellado a un ómnibus socialista, "horizontándolo" sobre el asfalto.
>
> ¡El instinto de la conservación en su máximo vigor!
>
> Los demás autobuses de la vía entrevenosa de la ciudad, recorrían meticulosos y lentos con cierto temor de vehículos que esperan resignados el designio de ser atropellados.
>
> En el azul mosaico de la mañana o la opacidad deslustrada de la tarde, se destacaban tímidos, turulatos, descorazonados.
>
> El aludido que estaba siendo rehabilitado en el garage próximo, era como el ajusticiado sin indulto que ejemplariza a los demás delincuentes, haciéndoles partícipes de su gran tragedia.
>
> ¡Pobrecitos omnibuses, que teniendo fresca la lección del atropello, marchan despacito, a riesgo de repetirla por una seguidilla fatídica… (P 137-138)

On passe de la réification à l'allégorie, dans un écrit simple en apparence mais dont l'imagerie révèle l'épaisseur. Le choc entraîné par l'accident prend un caractère tragique dans ce monde où la société dominante exerce un pouvoir qui littéralement jette à terre ceux qui se réclament des idées socialistes. Ces derniers sont évoqués certainement dans un attachement aux droits des travailleurs et aux droits dont le débat frappait fortement l'opinion publique d'après-guerre, et en dehors de tout lien partisan où l'étiquette, comme on l'a signalé, se répandait partout. Le choix de l'avion et –nous le verrons après– de l'automobile pour incarner la bourgeoisie, relève pour Hilda Mundy de la fonction sociale de ces deux véhicules, par opposition à l'autobus et le tramway dont la fonction d'utilité publique est celle que préfère et que fréquente la chroniqueuse (si elle se met en scène en voiture c'est dans un engin imaginaire). Le terme de « délinquant » pour l'autobus socialiste qui, atteint par la violence de la machine bourgeoise, porte la marque de celui qui a été frappé pour avoir commis un délit ou un crime. Dans la ville où « la

masse apparaît comme l'asile qui protège l'asocial de ses poursuivants[408] », Hilda Mundy met en cause un discours dominant qui transforme en délinquants ou en criminels ceux qui se battent pour leurs droits, aussi bien que les pacifistes, comme on la vu dans *Cosas de fondo*. Le ton sombre de ce texte pessimiste (dans une œuvre d'ouverte adhésion au pessimisme des écrivains sceptique et du doute, à l'instar des moralistes), s'achève par l'image de la peur qui finit par soumettre les opprimés.

Dans cette illustration des abus du pouvoir dans des ambiances machinisées, l'image du tramway joue aussi son rôle lorsqu'elle dit : « Me encantan los tranvías – juguetes grandes. Son calmos y tranquilos. Si hubiesen sido sediciosos y anarquistas, hace rato habrían dado fin con esos aerolíneos joyantes y "atortugados", [...]. (P 159) ». Ces machines et ces nouveaux espaces modernes, font partie d'un spectacle urbain où Hilda Mundy montre les travers de sa société, en soupçonnant, en se moquant de la parade de ceux et surtout de celles qui se prévalent du bien.

Géographie du pouvoir

Par des croquis de la vie nocturne de la ville, de ses couches intermédiaires qu'on ne voit pas parmi ses différents voiles, des personnages cachés par les ombres de la nuit et appartenant au monde « baji-social » comme elle dit, Hilda Mundy fuit les espaces traditionnels de la littérature, d'abord nationale, car ce monde d'en bas qu'elle décrit est foncièrement international, mais au-delà du cadre bolivien, l'écrivaine d'Oruro rejoint la démarche décrite par Beatriz Sarlo à propos de Roberto Arlt, à l'époque d'Hilda Mundy[409], et qui consiste à « regarder ce que les autres ne regardent pas[410] » en se référant à une culture complètement détachée du passé et qui par contre tenait beaucoup à la culture

[408] Walter Benjamin, « Le flâneur », *Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1967-69), Paris, Payot, 2002, p. 64-65.
[409] Cf. "Arlt, la técnica y la ciudad", *L'imaginación técnica, op. cit.*, Beatriz Sarlo parle des principaux ouvrages de l'écrivain argentin parus entre 1926 et 1933: *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas (1933) El amor brujo* (1933) et *Aguafuertes porteñas* (1933).
[410] Traduit de Beatriz Sarlo, "Arlt, la técnica y la ciudad", *L'imaginación técnica, op. cit.*, p. 44.

populaire. Les débris que trouvera Hilda Mundy sont de la sphère du petit et du mystérieux. Dans le schèma mundyen de la "Urbe", l'auteure dessine cette structure dans la sphère de la représentation de l'esprit : « Esquema de una urbe situada entre los cuatro puntos cardinales de la imaginación ». Une représentation qui prendra corps par la suite, mais dont l'emplacement est cerné de repères, lesquels se profilent sur fond de critique de la morale. Moraliste, Hilda Mundy parle de la morale de son temps, l'interroge, la soupçonne, la dénonce, s'en moque, mais sans s'éloigner de ses repères comme des points cardinaux.

Espaces modernes : les lieux de la bourgeoisie

Interroger la modernité (et donc le pouvoir) dans la satire, avec un regard pessimiste, appartient pour Antoine Compagnon aux antimodernes. Dans ses études sur Baudelaire, il aborde son antimodernisme en se demandant si ce n'est pas le cas de tout vrai moderne[411]. Meschonnic dit que rejet ou adhésion, en modernité, c'est une partie de l'ensemble. Hilda Mundy, pessimiste déclarée, est de cette bipolarité. Ses scènes urbaines présentent des objets et des espaces de la modernité qui prennent des sens différents, parfois contradictoires en fonction du jeu des acteurs. Dans les textes satiriques de l'auteure, le couple mari et femme est l'une de ses cibles favorites :

> **SEIS**
>
> Los esposos elegantes, en el teatro, en la confitería, en el stadium, llevando del brazo a la esposa ataviada y bella, tienen algo de empresarios "desgalichados", en la cargosa faena de la exhibición...
>
> Palpita en ellos una remota aproximación de que el hombre tiene de exhibicionista de fenómenos...
>
> Generalmente tienen el paso mesurado, de remolque, de notoriedad acentuada, de Sargento de Escuadra conduciéndose en un desfile patriótico. [...] (P 129)

[411] Cf. Antoine Compagnon, « Baudelaire antimoderne », Dossier : Baudelaire, *Magazine littéraire*, Paris, n° 418, mars 2003, p. 57-58.

Le stade, le théâtre, des lieux qu'elle adore dans toute la portée culturelle de l'époque, deviennent les lieux de l'exhibition ridicule du couple bourgeois. La ville des foules, vue dans ses divers espaces par la flâneuse comme autant de spectacles, relève d'un univers forain lorsqu'il s'agit de la parade des privilégiés, qui dans la normativité de la morale dominante apparaissent lourds de leurs images moralisantes car « normales » ; une « normalité » dont Hilda Mundy décèle l'anormalité et le grotesque en montrant une place publique qui demande l'exhibition du couple conjugal avec un homme dans le rôle du directeur (quasi martial) du spectacle. Dans les parcours urbains de la chroniqueuse, les lieux de la modernité se révèlent ainsi investis par la pesanteur et la morosité qui incarnent la tendance régressive de la société.

La division de l'espace urbain est révélateur pour elle des clivages sociaux qui scindent le monde en deux : le haut et le bas. Dans ce « Brandy cocktail », qui parle des célébrations publiques de la fête nationale, moins de deux mois après l'armistice, la peinture des personnages crée les contrastes :

> La magna fecha de nuestra efemérides me llevó el Seis a la Plaza central.
>
> Un aguijón de curiosidad pueril...
>
> Con los dientes apretados y la boca amarga contemplé el desfile escolar, notablemente distinguido al empezar a las 12 a.m. y la procesión patriótica de la tarde.
>
> El público abonado al espectáculo bifurcábase en dos categorías: los caballeros de papadas porcinas, las damas, los jóvenes « bien » en los balaustres prefecturales.
>
> La muchedumbre vulgar y fea abajo, gozando de la lisura del asfalto (al oído del lector: aquí estaba yo como un odrecillo desgarrado al sol). Todo por antítesis.
>
> A la inversa de lo que sucedía en la guerra todos nos disputábamos la primera [línea] a codo limpio...
>
> Sacrificios nimios por festejar dignamente nuestra Emancipación. – ¿Veis?
>
> Después de pasada la guerra hay que hacer patriotismo de cocorokó (pocas palabras para mis buenos entendedores)[412].

[412] « Brandy cocktail », Oruro, *La Mañana*, année IV, nº 919, 10 août 1935, p. 2

Une société qui aime l'expression patriotique des apparences (Hilda Mundy touche là où ça fait très mal), une société à deux niveaux. Les lieux de la société fracturée sont dépeints, matériaux et personnes selon leur condition sociale : les formes renflées des balustres pour ceux d'en haut, dont les contours rondouillards figurent pour Hilda Mundy l'oligarchie. Ceux d'en bas, sur un matériau moderne (fierté de l'Oruro de son temps) qui ne présente pas d'inégalités à la surface. L'ironiste oppose les gens « bien » avec les laids et vulgaires dont elle fait partie (nous reviendrons sur ce texte dans l'aspect de l'écriture du moi). Les mots du mépris, parodiant ceux de la bonne société envers les autres, se retournent dans ces croquis contre les premiers de par l'image grossière qu'en fait la chroniqueuse.

De même pour les moyens de transport. Le début du siècle vit en Bolivie l'irruption d'une série de véhicules qui changèrent le visage des villes importantes. Oruro a bénéficié, entre 1907 et 1914, d'un service de tramways, non électriques mais hippomobiles. C'est La Paz qui eut le premier service de tramways électriques et c'est sur ce dernier que Hilda Mundy Mundy écrit dans son livre ultraïste. Lié à la « fabrique d'électricité » d'Horacio Fereccio, le tramway fit partie du paysage urbain de La Paz à partir de 1909[413].

On a vu avions et autobus en piste, maintenant c'est Hilda Mundy qui se met en scène dans ce transport qu'elle aime le plus :

> **VEINTIUNO**
>
> Me encantan los tranvías –juguetes grandes. Son calmos y tranquilos. Si hubiesen sido sediciosos y anarquistas, hace rato habrían dado fin con esos aerolíneos joyantes y "atortugados", llenando las calles con entrañas de acero. Pero son calmos y tranquilos.
>
> Me encantan: los decorativos tranvías pendidos al hilo eléctrico en una expresión de colgamiento arrastrado. Su falta desfigura completamente a la urbe. La hace fea. Parece que le hubiesen arrojado algún ácido corrosivo.

[413] Gabriela Lázaro, "Challapampa y la silenciosa iluminación dela ciudad de La Paz", Museo Nacional de Etnografía y Folklore, MUSEF, La Paz, 2008. Disponible sur: http://200.87.119.77:8180/musef/bitstream/123456789/232/1/229-248.pdf (consulté le 18. 03.2012)

> Tengo una preferencia marcadísima por la plataforma "tranviaria". En la plataforma encontré resumido el sentido de la libertad. Me parecía pesadez supliciatoria encontrarme ahí dentro, al lado de las damas, alguna de las cuales, si estaba "binoculada" tenía la impertinencia de mirarme fijo como diciendo: "aquí va la andrógina espiritual". –Defino la mirada. No me equivoco. Hay visuales que son embestidas de agresividad dura y quemante.
>
> En la plataforma con todos los embarcados de última hora, tenía dos mundos disponibles: los viajeros sentados infantilmente frente a frente y el panorama huidizo, artístico de la ciudad. Ejercicio de psicología instantánea y aptitudes de fotógrafo de feria que enfoca las perspectivas de las calles.
>
> *¡Ciencia y Arte por la suma módica de veinte centavos!* (P 159-160)

Dans ce texte riche en esthétique visuelle et peinture de soi, sur lesquelles nous reviendrons, l'éloge du tramway commence par sa beauté dans le paysage urbain, laquelle n'est pas sans lien avec sa fonction publique, démocratisante et source potentielle à la fois de rencontre et de scission sociale. Dans le tramway de « Veintiuno » la géographie de la société est définie par le dehors et le dedans. L'intérieur du tramway a des places assises et des dames ; le camp d'Hilda Mundy est ailleurs et superlativement délimité de sa *« preferencia marcadísima »*, avec les passagers de la dernière minute et la possibilité de capturer les images de ceux de l'intérieur, ou celles fuyantes de la ville que le mouvement de la machine lui offre. Cette liberté choisie est donné par l'espace ouvert du tramway permettant le libre mouvement de la voyageuse. L'espace intérieur est contraint par son confort, par une normativité faite des places assises distribuées d'une manière conventionnelle : lourdeur de l'espace du pouvoir, fermé et normé. L'espace ouvert et dégagé est propre à l'esthétique mundyenne, opposé à l'espace des « élégants », des dames. Mais encore, Hilda Mundy, dont le texte est tellement construit par l'activité visuelle, décèle ici dans la contrainte des transports modernes urbains, ce que Walter Benjamin décrit dans l'évolution de pratiques sociales dans la ville :

> Que l'œil du citadin des grandes villes soit surchargé de besognes qui ne visent qu'à la sécurité, la chose est claire. « […] Les rapports des hommes dans les grandes villes […] sont caractérisés par une prépondérance marquée de l'activité de la vue sur celle de l'ouïe. Et cela […] avant tout à cause des moyens de communication publics. Avant le développement qu'ont pris les omnibus, les chemins de fer, les tramway au XIXe siècle,

> les gens n'avaient pas l'occasion de pouvoir ou de devoir se regarder réciproquement pendant des minutes ou des heures sans se parler[414] ».

La dame au binocle devient une menace d'agressivité à l'endroit de la flâneuse. Cette agressivité brûlante habite ces lieux de la modernité qui créent leurs clivages sociaux avec leur aménagement de l'espace où le regard, en tant qu'activité très sollicitée, se revêt de fonctions spécifiques à l'intérieur de la scène mundyenne. Le face-à-main de la dame – dit aussi *impertinente* en espagnol– est l'instrument à travers lequel elle exerce son pouvoir de jugement vis-à-vis d'un sujet manifestement opposé. Au-delà de l'importance sensorielle abordée plus bas, Hilda Mundy crée les oppositions et les affrontements de sa critique moraliste à travers les rôles attribués aux différents regards et à leur instruments modernes. Une mise en scène de l'écrivaine en photographe qui dit bien à la fois de sa critique moraliste dans le domaine psychologique, ainsi que de son goût pour le spectacle urbain –en plus à un prix accessible– qu'offrent les différents moyens techniques.

Une distinction pourtant s'impose dans cette critique des lieux modernes : nous avons signalée plus haut la représentation sociale différenciée que fait Hilda Mundy des moyens techniques en raison de leur fonction publique. Les transports en commun, tramway et omnibus se trouvent à l'opposée de l'élitisme des avions et des automobiles. On a vu le triste sort des omnibus socialistes ; il en va de même dans « Ocho » qui ouvre une réflexion sur les différences de mobilité et le libre arbitre :

> ***OCHO***
>
> Los colectivos son una categoría de esclavos.
>
> La Revolución social habrá de reportarles algunas ventajas en pro de su liberación.
>
> Mientras los aerodinámicos pueden correr su elegancia por el radio urbano, persiguiendo la dirección de la flecha imaginaria, los autobuses esclavos de una ruta cansada, tienen el límite del va y ven de una sola avenida.
>
> Con una pequeña cuarta conversión, veamos qué aire de complicidad tienen los que ocupan los asientos de un colectivo.

[414] Georg Simmel, *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*, trad. A. Guillain, Paris, [Félix Alcan,] 1912, p. 25 sq. Cité par Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 386.

> Por primera vez en su vida el señor de los bigotes retorcidos roza con la estilizada pantorrilla de la nena de los soquets blancos. La señora de los anteojos ahumados va contenta de sí junto al mocito de pantalón gris. Y como en ese apabullamiento humano que fuga a velocidad, el tiempo parece que contagiosamente corre a prisa, hay una manifiesta complicidad de aventura de cinco minutos.
>
> Cuando el conductor ve que en una tarde uno solo ha tomado cuatro veces el autobús con aire de preocupación. Hay sospecha. Se le viene en idea la ocurrencia de que se trata de un falsificador de moneda o un arrebatador ejecutoriado de vidas tiernas.

Avec un dernier paragraphe qui suggère un récit policier à deux versants pour l'énigme qui ne demande qu'à être repris par les lecteurs, cet écrit parle aussi de la nouvelle perception temporelle en lien direct avec les nouvelles formes de rassemblement –entassement, dit-elle– des citadins. Pour ce qui est de la géographie sociale, nous voyons ici, malgré la catégorie des opprimés auxquels l'omnibus est assigné en raison du sens unique et obligatoire de circulation, Hilda Mundy nous dépeint un paysage joyeux de rencontre sociale. Des rencontres où la sensualité, dans les esquisses du corps et des vêtement qui le recouvrent, n'est pas absente. Le terme *« apabullamiento*[415] *humano »* évoque encore l'expérience vécue de choc, de contusion, nécessaires selon l'expression de Benjamin, pour accéder à la sensation de la modernité. Il y a ici liquidation de l'aura dans la proximité des corps ; elle peut être blessante ou brulante (comme le regard de la dame au binocle) mais aussi (surtout ici) plaisante. Tramways et omnibus, « embellissent la ville » en ouvrant ces espaces démocratiques de la modernité.

La vie urbaine, avec tous ses éléments pour l'exercice psychologique d'Hilda Mundy, aborde dans les tissus visibles mais surtout dans les moins visibles, les rapports sociaux et humains, des rapports sur fond d'inégalité, de domination.

[415] *« Apabullar »* provenant de *« magullar »*, son équivalent français « contusionner » renvoie à une blessure produite par un choc.

La femme : critique des symboles de la domination

Cuando mi abuela y yo supimos que se hablaba de nosotras con signos que se miraban, nosotras miramos al signo y entendimos que nos habían usado, que manosearon los significados

crearon signos y simbologías que nos invilizaban, nos cosificaban

nos anulaban[416]

(Julieta Paredes, 1999)

Les mots *« femenino(a) »*, et *« mujer »* apparaissent beaucoup dans le texte mundyen. Ce n'est pas le cas pour *« féminista »* ou *« feminismo »*, absents de l'ensemble de notre corpus (même si le mot *« género (sexual) »* apparaît trois fois dans « Brandy cocktail »). Mais la vision d'Hilda Mundy, examinant les contradictions et les faces cachées du monde moderne, s'est surtout fixée dans le rôle de la femme à l'intérieur d'une société profondément hypocrite et injuste. À côté du militaire –mais certainement beaucoup plus que celui-ci– la figure de la femme apparaît comme la cible fondamentale de l'attaque mundyenne.

Nombreuses sont les questions sur la relation entre le féminisme et cette œuvre, dont le début de sa sortie de *« el olvidadero de la literatura boliviana »*, évoquant l'expression de Blanca Wiethüchter, doit quelque chose à l'intérêt du féminisme lié aux institutions récemment créées en Bolivie dans les années 90. Sachant que nous nous occuperons du nom et des noms de l'auteure dans la partie suivante, rappelons quand même qu'il s'agit en général d'une énonciatrice, dont la voix du « moi » de l'écriture est une voix de femme, et que cela pose toutes les questions autour du trouble qu'elle cause par sa critique.

[416] Julieta Paredes, « Mirando al signo », in *Encuentro : Diálogos sobre escritura y mujeres. Memoria*, La Paz, Sierpe, 1999, p. 158.

Hilda Mundy n'a adhéré à aucune école ou tendance ni politique ni littéraire, même avec l'ultraïsme et le futurisme ses affinités ne sont pas complètement dépourvues de nuances voire de critique. Son féminisme, dans l'horizon de sa vision libertaire, n'est pas insensible –comme dans l'ensemble de son œuvre– à une esthétique moderniste de rupture où une femme androgyne ou bisexuelle n'est pas absente de la représentation culturelle des années 20 et 30. Sa position tellement critique de la femme et à la fois créatrice par la voix ironique d'autres possibilités d'agir pour les femmes, peut se lire comme un refus du concept de genre comme une identité stable. Ceci place notre lecture du côté de la pensée de Judith Butler qui nous rappelle « combien l'effet fantasmatique de l'identité [de genre] durable est une construction politiquement vulnérable[417]. Si quelques textes, notamment de « Brandy cocktail », peuvent faire penser à une certaine essentialisation de la femme, à travers une critique sans trêve d'une passivité, voire d'une niaiserie qui seraient le propre du féminin, cela est battu en brèche par l'humour, l'ironie et surtout par une voix de femme qui défait de sa présence multiple et mobile, toute possibilité de l'existence de « la femme ».

Dans une démarche de problématisation de la notion identitaire des discours sexuels à travers de laquelle nous essaierons de lire le féminisme d'Hilda Mundy, signalons que, tant dans ce chapitre que dans le suivant traitant proprement du corps, nous retiendrons les concepts soulignés par Judith Butler sur sexe, genre et subjectivation : « La distinction entre le sexe et le genre qui visait d'abord à réfuter l'idée de « la biologie comme destin » permet de soutenir que le genre n'est ni la conséquence directe du sexe ni aussi fixe que ce dernier le paraît. Une telle distinction, qui admet que le genre est une interprétation plurielle du sexe, contient déjà en elle-même la possibilité de contester l'unité du sujet »[418].

[417] Judith Butler, *Trouble dans le genre* (1990), Paris, La Découverte, 2005, p. 265.
[418] *Ibid.*, p. 67.

Critique de la morale bourgeoise

Dans « Seis » dont nous avons lu l'introduction plus haut, ce qui suit la parade morose des maris exhibant leur femmes est la critique de la femme à l'intérieur du couple bourgeois :

> [...]. Y las mujeres, al ser guiadas en esta forma de protección, ante el público, y también de orgullo de posesión, se sienten muñecas guarnecidas, febles, bellas, niñas grandes...
>
> Divertidísimo.
>
> Cuando hay ya turba de chiquillos por delante, ELLOS traspasan el cincuenta por ciento de su calidad de exhibicionistas a ELLAS.
>
> Entonces.
>
> Ambos esposos con aire aplacador y sosegado, se convierten en soberbios empresarios de sus pequeños monigotes... (P 129-130)

Désacralisation frappante, en quelques lignes de l'image idyllique du couple conjugal. « Ataviada y bella » sont les attributs préalables à la femme dans cette « exhibition » au bras de son mari. Hilda Mundy qui dénonce le règne des apparences en général, en fait un véritable lieu d'oppression des femmes. Une oppression consentie par celle qui se pense vouée à la possession masculine dont l'un des aspects est la protection qui lui est accordée. Les mots « ataviada », « guiada », « guarnecida » ramènent, avant son interprétation adjectivale, à la forme passive en tant que participes passés ayant besoin d'un agent dans la phrase : passivité de la féminité que Hilda Mundy Mundy ridiculisera sans cesse. Ces mots, surtout « guarnecida », concernant le fait de pourvoir d'éléments nécessaires à la protection ou à l'ornementation, s'appliquent à des choses. La peinture de la femme en chose par la chroniqueuse qui s'amuse du spectacle, continue avec des termes qui mélangent des attributs vantés par les idées d'un « éternel féminin » comme faible, belle, avec l'image d'un objet infantilisé et dépendant à l'intérieur de la famille. Complète le tableau, l'image des enfants, comme un élément supplémentaire de l'exhibition de la « normalité » de cette structure. La femme, guidée et gérée par celui qui l'exhibe, devient guide et gérante d'autres objets d'exhibition, dans un ensemble qui remplit enfin de complaisance et d'orgueil les tenants de cette logique conventionnelle. Désacralisation

donc de la famille conventionnelle, celle qui, pour Foucault, confisque la sexualité et « l'absorbe tout entière dans le sérieux de la fonction de reproduire[419] ». Ce sérieux dont elle se moquera toujours dans ses textes aussi à l'égard de la maternité, dont elle donne une image ridicule qui serait proscrit d'un imaginaire féminin « naturellement » vouée à l'idéal maternel.

> **XVIII**
>
> ¡La lotería!
>
> [...].
>
> Más ventajas flora la lotería del matrimonio.
>
> Se adquiere el billete a precio de champaña el día de la boda, se embolsilla y de modo indefectible que rige la normalidad del ejemplar humano, al agonizar el nono mes, se presenta en molde de letra viviente: ¡EL PREMIO!
>
> ¡Y qué premio! Con berridos de cochinillo, con alborozo y ... cuenta del doctor ginecólogo... (P 81-82)

Le vocabulaire du monde des affaires, des échanges monétaires, est souvent employé pour parler du mariage, considéré comme une transaction parmi d'autres dans une société où tout s'achète. Rappelons la phrase « Aquella transacción « amonedable » con el gobierno, por el deber no cumplido en el Chaco », dont bénéficièrent certains que Hilda Mundy accuse dans BC 08.09.35.

Dans les croquis notamment de la vie de l'Oruro de son temps, un arrière-plan signalant des enjeux de pouvoir est toujours présent, aussi lorsque Hilda Mundy Mundy parle de la mode. « La mode –disait Benjamin– sait flairer l'actuel, si profondément qu'il se niche dans les fourrés de l'autrefois. Elle est le saut du tigre dans le passé. Mais ceci a lieu dans une arène où commande la classe dominante[420]. ». Dans la ville des foules, la mode, dont le peintre baudelairien de la vie moderne dégage « ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire[421], est vue avec grande attention

[419] Michel Foucault, « Nous autres, victoriens », *Histoire de la sexualité,* t. I, *La Volonté de savoir,* Paris, Gallimard, 1976, p. 9-10.
[420] Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III, op. cit.,* p. 439.
[421] Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne, op. cit.,* p. 26.

par Hilda Mundy dans sa recherche d'indices, de signes dans les détails de la vie ; indices et signes qui, dans le monde des apparences, figurent aussi une tyrannie de la mode à laquelle se soumettent surtout les femmes, comme le dit le « Brandy cocktail » suivant :

> Lectora: Entendimiento corto y cabello largo son las dos particularidades que en cheque especial nos endosaron los hombres antiguos. Quizá tuvieron razón.
>
> Hoy acusamos una variante: como frutecimiento del modernismo, hoy poseemos ambos en extensión mínima.
>
> ¿Ratificación demostrativa? La tienes considerando el vasallaje de nuestro gusto a la Moda (la mayúscula tiene significación) y la manera de cómo nos hemos "ovejizado" en honor a ella.
>
> Moda. Puntillado de vulgaridad. Moda que generaliza a las ciudades con bellezas ataviadas de idéntica forma y muchas equiparables a muñecas de una sola fábrica mundial. Hace tiempo, originalidad y buen gusto no pudieron resistir tu manera y huyeron a refugiarse no sé a qué acojedor sitio.
>
> Mi charla resumo en la unidad de un ejemplo:
>
> Hace poco se presentó un modelo con el nombre "guarismal", de "tres cuartos" y paff... plazas y calles se convierten de día en un enorme friso de mujeres luciendo el nuevo corte.
>
> Personalizo el vestido y sale un juego de palabras divertidísimo:
>
> Un "tres cuartos" azul pasó por aquí.
>
> Un "tres cuartos" café miró la vitrina Select.
>
> Un "tres cuartos" ha iluminado con su claridad rosa la atmósfera.
>
> Un "tres cuartos" desgarbado y feo como un armazón sin costillas ha entrado al teatro.
>
> Un "tres cuartos" blanco ha paseado su ordinariez en el correo.
>
> Y muchos "tres cuartos" antipáticos han invadido el ambiente pagando (sic) a las aceras su uniformidad de cuartel.
>
> Lectora: ¿No es cierto que este tipo Standard es muy falto de gusto?... (BC ¿12.34)

En se faisant la porte-parole du propos misogyne qui ouvre cette chronique, Hilda Mundy montre, par la voix de l'ironiste, un type de femme qui, non seulement s'adapte à la caricature mais qui l'aggrave par son comportement soumis et aliéné. Ce type de femme –qui se présente en général, mais pas toujours, à l'opposée de la chroniqueuse– ne sera jamais épargnée par ses attaques y compris lorsqu'elle s'inclut dans ce qui est

critiqué. La mode, dont la portée culturelle ainsi que les dangers qu'en décèle Hilda Mundy sont donnés en majuscule, est aussi l'objet de sa critique. Celle-ci s'applique à l'époque moderniste vis-à-vis de la standardisation que produit la société industrielle. La rapidité dans l'effet de propagation de l'uniformisation est donné par ce « paff » comme un choc qui précéderait une apparition déclenchée par un geste d'actionnement d'une machine ; le déclic instantané de l'appareil photo, par exemple, qui selon Benjamin « conférait à l'instant une sorte de choc posthume[422] ». Les techniques modernes, déclics d'actionnement, les signes des chiffres, puis le style de l'inventaire dans ces images instantanées des passantes dans la ville, sont présents dans un texte critique des effets de cette dynamique. Le comportement moutonnier que décrit Hilda Mundy chez les femmes, retrace encore une fois par les ressources textuelles, cette image de la prépondérance de l'apparence par delà l'être humain. En prenant la partie pour le tout, la femme devient sa parure, synecdoque qui revient sur l'illusion aliénante que représente la marchandise dans la société et du manque d'esprit critique des femmes à cet égard.

À bas la femme du patriarcat

Hilda Mundy défait toute idée d'essence féminine, et se moque des représentations d'une femme qui, par ses attributs inhérents, remplirait un seul rôle dans la société. Être femme n'est pour Hilda Mundy garantie de rien ; la femme peut, au contraire, faire partie de la famille des oppresseurs :

> **VII**
>
> La calle cobraba un carácter peculiar de importancia, en el momento que aparecía la dama del monóculo envuelta en un airecillo de aristocracia y garbo.
>
> Diríamos que era un monóculo trascendente, "senatorial", ditirámbico.
>
> Con ademán bien estilizado, parecía que pegando el ojil encristalado de aumento al suyo, avaloraba lo saliente, lo mayormente saliente de las personas... las vitrinas... los automóviles...

[422] Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, Paris, Gallimard Folio/ Essais, 2000, p. 360.

> Había sensación de peligro, de desmenuzamiento en las personas que se sabían enfocadas, visadas, "desnudadas" por la capacidad atisbadora del monóculo de la dama, y se retiraban –después– como quienes llevan pegadas al lomo el visto bueno de la contraloría.
>
> Pero... ¡Qué asombrosa desilusión! Cuando el impertinente caía colgado del cintillo de terciopelo, la dama adoptaba un continente modesto, indefenso, ridículo igual que un pájaro desplumado.

L'identité de cette femme au monocle, comme celle de la femme au binocle que nous avons vue, est faite de sa catégorique sexuée ainsi que de sa catégorie sociale propre à la classe dominante. Cette dernière est définie par son enveloppe, un objet associé surtout dès le XIX[e] siècle aux classes supérieures –notamment des gentlemen, des dandys– dans une production culturelle internationale qui intéresse beaucoup Hilda Mundy, et dont le cinéma burlesque a bien exploité l'image ; on se souviendra du personnage du premier film de Charlie Chaplin (1914) qui « tel un lord anglais, s'est vu affubler d'une moustache tombante, d'une redingote, d'un huit-reflets, de guêtres et d'un monocle[423] ». Le monocle d'Hilda Mundy est l'attribut des « importants », « transcendantaux », « sénatoriaux » et « dithyrambiques », c'est-à-dire : des attributs, notamment masculins, de la grandeur, du poids lourd, du pouvoir associé aussi à l'ancien, et enfin d'une rhétorique entièrement élogieuse. Tout ce qui donne, par contraste, les contenus de l'esthétique mundyenne ; des catégories où hommes ou femmes forment ce qu'il faut combattre. Le fer et le verre de la modernité deviennent, dans un monocle, un instrument de surveillance, de contrôle notamment de ces corps que Hilda Mundy Mundy décrit comme dénudés devant cet objet de pouvoir assimilé à un des grands corps de l'État : contrôle institutionnalisé, pratique répressive dont les corps portent la marque.

La dame de ce texte, habillée avec les signes de la domination masculine, n'est pas moins adversaire pour être femme : elle n'est pas étrangère aux différents dispositifs de pouvoir qui exercent leur contrôle sur la trame sociale de l'espace public. En disant dans

[423] Joël Magny, à propos de Pour gagner sa vie, son premier film pour la compagnie Keystone, où Chaplin vient d'être engagé en février 1914. Cf. « Charlie Chaplin crée "Charlot" », in *Encyclopædia Universalis* France S.A., 2012. D'autres figures de la culture du début du siècle représentent grâce au monocle des personnages distingués, comme, à partir de 1905, Arsène Lupin « ce sympathique cambrioleur que frac et monocle transforment en homme du monde accompli », Cf. *Encyclopædia Universalis* France S.A., 2012.

ses écrits qu'il n'y a pas d'intérêts communs à toutes les femmes, l'auteure de *Pirotecnia* rejoint la mise en question de la catégorie de « genre », tel que le féminisme autonome bolivien de « Mujeres creando », l'exprime dans la parole de María Galindo :

> [...] el género no es una categoría de análisis social que puede ser aplicada en su pureza. El género aislado, separado del conjunto de categorías sociales de comprensión de la sociedad no tiene ningún interés ni sentido. Y aplicada de manera aislada nos conduce a conclusiones erróneas como que existieran intereses comunes a todas las mujeres, perdiendo las contradicciones por las que estamos atravesadas. No existen intereses comunes a todas las mujeres de una sociedad, lo que existe es un universo de mujeres complejo y heterogéneo que puede generar un proceso político de reconocimientos mutuos y de construcciones de alianzas y solidaridades [...][424].

Le sujet que Hilda Mundy Mundy attaque est genré mais surtout appartenant à sa catégorie de classe : une femme aisée et oisive aux postures « aristocratiques », riche en adminicules fabriquant sa distinction sociale mais pauvre dans le rôle limité que la société lui accorde. Comme la chroniqueuse signale dans BC 03.01.35: « [...]. En nubes de mujeres traté de vislumbrar este reflejo de meditación, de singularidad literaria. Imposible. El dictamen de la aristocracia en su sosería convencional sólo exige un porte distinguido, y un lenguaje superficial arrastrado y mucilaginoso. Nada más. […][425]. Or, le texte de la dame au binocle contient une image analogue à « Alas caidas » *Impresiones…* : tant dans l'un comme dans l'autre, l'enveloppe des sujets perçus comme oppressants (les militaires pour le texte de la guerre) n'est pas à l'abri de la chute. Les signes du pouvoir ne se trouvent pas à l'intérieur de ces sujets, ils ne sont pas inséparables d'eux. Ces signes de l'oppression et du contrôle habitent une superficie que la flâneuse met en scène dans leur faillite. Le regard d'Hilda Mundy dans la place publique constate la « désillusion » de l'affaissement du corps militaire sous le poids de l'uniforme ainsi que la métamorphose de la dame en oiseau plumé. La chute des enveloppes du pouvoir, qui transforme ses tenants en oiseaux plumés, montre le manque de statut ontologique de ces sujets de domination.

[424] María Galindo, "Indias, putas y lesbianas, juntas, revueltas y hermanadas. ¡Un libro sobre Mujeres Creando!, in Elizabeth Monasterios (éd.), *No pudieron con nosotras*, La Paz, University of Pittsburgh/Plural, 2006, p. 37-38.
[425] « Brandy cocktail », Oruro, *La Mañana*, année III, nº 752, jeudi 3 janvier 1935, p. 4

Cette chute illustre aussi la perte de l'aura que la culture moderne donne à voir. Le mouvement signifiant des scènes mundyennes relèvent d'une esthétique de la mise en scène qui, pour l'analyse féministe, parle de la notion très actuelle de la performativité de constructions identitaires de Judith Butler sur laquelle nous reviendrons.

Dans la critique du pouvoir et notamment de la morale bourgeoise, le regard d'Hilda Mundy se place de l'autre côté, à travers ce portrait de la femme ouvrière :

> Allá, junto a la actividad febril de las fábricas y los talleres, está la mujer obrera iniciando su era de trabajo.
>
> Nada extraño. La Guerra de modo súbito le ha obsequiado su tajada de progreso en su evolución social.
>
> Observo. Saboreo y siento, de alegría, una descarga eléctrica en el cuerpo.
>
> La flojedad de los músculos femeninos fomentada en largas centurias va tesándose con la acción.
>
> Tres años antes bestezuelas pasivas y ahora cada una frente a su mesa de labor, a su anaquel de joyería o haciendo correr su carrito cargado por el asfalto de las calles. Cuadro simpático.
>
> La campaña nos ha sido un chiste caro, pero con derivativos ventajosos.
>
> Verdad también que si el fuego ha derruido las trincheras, aquí otro ha invadido a los hogares del pueblo :
>
> La compañera por su vida de taller lo abandonó todo.
>
> Hay más telarañas en las piezas sucias, más polvo y más ratón. Los chiquillos desharrapados son casi unos cochinillos de campo.
>
> Al ex-combatiente que retorne la transición lo violentará. Y serán vivos los pasajes de Fedor Gladkov en sus primeras páginas de « El Cemento », aquí en las casuchas de nuestra gente humilde.
>
> Pero, después... aun a costa del sufrimiento y la violencia misma, se sellará la liberación de la mujer, no de la aristócrata que la posee hace tiempo y sin límite para sus manías y diversiones. No, para la criolla me refiero, para la que sostiene el peso de la pollera burda.
>
> Ya no será la esclava anulada, vejada y sumisa del hombre, la fácil conquista de los barnizados. Difícil. Será la compañera artesana dulce, consciente, con personalidad.
>
> Sin que esto impida que Amor revoloteen (sic) en el techo del gran colmenar. (BC 18.06.35)

La faiblesse des muscles des femmes, décrit clairement comme un effet social et historique, peut se transformer pour Hilda Mundy : le durcissement musculaire se fait dans l'action. À nouveau la « nature féminine » est ébranlée dans un texte qui, placé sous le poids du contingent –facteur très important pour l'Hilda Mundy–, révèle, malgré tout, les avantages collatéraux de la guerre ; même si elle démasque dans le texte suivant quelques aspects de cette ouverture au travail des femmes. Éloge donc de la femme ouvrière, de la classe travailleuse, portrait attachant de la femme des secteurs moins favorisés et qu'elle caractérise par le port de la *pollera*[426], la *« criolla »*, dit Hilda Mundy, dans une allusion de caractérisation sociale qui parle aussi de *« los barnizados »*, ceux que la société bolivienne classe ailleurs par un vernis vestimentaire, par exemple. Comme dans le chapitre précédant, nous voyons l'Hilda Mundy des idées sociales et politiques bien trempées et qui renvoie à une littérature en vogue dans les années 30 : le roman du réalisme socialiste de Fyodor Gladkov, *Le ciment*[427]. Concernant la figure travailleuse et courageuse de cette femme, sa libération –même en dépit de l'abandon des « obligations » propres du rôle féminin, comme le foyer et les enfants– est saluée par Hilda Mundy. Et si ici le mot « libération » est vu comme acquis dans le camp des femmes « aristocrates », il s'agit plutôt d'une libération de façade dans la sphère mondaine. L'écrivaine d'Oruro se moquera toujours des postures des femmes privilégiées en en faisant, au contraire, un objet d'exhibition et de marchandisation.

[426] Rappelons que la *pollera*, en Bolivie, est la jupe qui porte la *chola*, femme métisse des hauts plateaux et des vallées, urbanisée et propre des secteurs populaires. Hilda Mundy n'utilise pas dans l'ensemble de notre corpus le mot *« chola »*. Comme dans ce texte, elle parle de la *« mujer criolla »*, adjectif avec lequel se définit elle-même.

[427] Fyodor Gladkov (1883-1958), auteur russe des œuvres sur le réalisme socialiste soviétique, dont *Le Ciment* (1925). D'après Juan Gustavo Galindo, Gladkov, Gorky et Ostrovskiy, sont les trois des écrivains du réalisme socialiste les plus populaires de l'Union soviétique, notamment dans les années 30. […]. À la recherche d'une « révolution morale » Gladkov traite, dans son roman *Le ciment*, des valeurs arborées par la révolution soviétique, en imaginant des changement révolutionnaires qui touchent toutes les sphères de la vie humaine. Cf. *Moral y cultura en la Unión soviética : consideraciones políticas,* abril-junio 1988, p. 633-634, p. 636. Disponible sur : http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/N7I74GXUVU55J3F48NIACM78UXL1KS.pdf

Revenant à l'entrée considérable des femmes dans le monde du travail rémunéré dans la conjoncture de la guerre du Chaco, le soupçon et le rire mundyens visent encore les bonnes intentions de la pensée dominante :

> Nuestra apetencia por la emancipación femenina vimos colmada con las mil y una oficinistas que invadían las reparticiones públicas y particulares.
>
> Un gas de entusiasmo insufló a las chiquillas animándolas a trabajar. El concepto de que la mujer es la diosa del hogar se hizo caduco y herrumbroso.
>
> Yo también tuve la ecuación de mi anhelo resuelta frente a un escritorio, una máquina y unos papelajos...
>
> Pero...he aquí que con la próxima desmovilización la Dirección General de Reocupación barrerá nuestro stock flamante de mecanógrafas, secretarias y tutti cuantti [sic].
>
> Y todavía la muy mala echará un poco de creso[l][428]... después de nuestra desocupación, para borrar el olor a chiquilla, o mejor dicho a perfume y « rouge » que saturaba el ambiente.
>
> Me imagino que los jefes se sentirán felices de nuestra ausencia.
>
> El aporte, pese a nuestra voluntad, ha sido en extremo pobre. [...][429]

Cette mise à mal chez Hilda Mundy de toute catégorie de genre fermée, ne perd pas de vue une critique du discours patriarcal dont elle dévoilera la fabrication arbitraire et intéressé de l'identité sexuelle féminine. Ainsi, le discours sur la femme comme « diosa del hogar » est dénoncé dans son arbitraire et dans sa malléabilité selon les intérêts des dispositifs du pouvoir, incarnés ici dans une institution qui tantôt appelle les femmes et tantôt les « balaie » une fois finie leur utilité. Et au-delà de l'utilisation, la misogynie institutionnalisée est montré du doigt avec toute sa violence dans l'image de la « désinfection » des lieux occupés par les femmes suite à un appel de fausse mise en valeur des femmes. Le discours sur ce qui est « féminin », dans la parodie qu'entreprend Hilda Mundy à la suite, montre à la fois l'image des femmes qui restent à l'intérieur de cette fabrication genrée qui, par la caricature qu'elle fait, dévoile le ridicule du « féminin » :

> Somos –¿por qué no confesar esta pequeña debilidad ? locas, inactivas y desordenadas.

[428] **crésol** [**kYezCl**] **n. m.** Chim. Chacun des phénols dérivés du toluène et utilisés comme désinfectants (notamment le *crésyl*

[429] « Brandy cocktail », Oruro, *La Mañana*, année IV, nº 896, 7 juillet 1935

> Sabemos derramar lágrimas de composición auténtica, cuando nos llaman la atención por nuestra labor floja.
>
> Tenemos un [arte] especial para obtener permisos. Hablamos bajito al superior y para mayor éxito adoptamos la cara más graciosa del mundo.
>
> Tenemos mohines estudiados para el Gerente, el secretario o el cobrador, los que producen pulsaciones y transtornos considerables...
>
> Como freno y riendas son más tirantes por la noche para nosotras (las mamás no quieren ver la emancipación bajo este punto de vista), necesitamos momentos del día para dedicar al dentista, al médico y peluquero.
>
> Como quiera [que] en la sucesión de tres horas se nos cae el esmalte de los ojos, las orejas, la boca, el cutis, necesitamos de algunos minutos de recreo. Es indispensable arreglar las deficiencias con el tocador de bolsillo.
>
> Sobre ello, usamos los ridículos cabellos postizos (están en boga) que siempre hay que aliñarlos en poquitín...
>
> A una muñequita que necesita tanto tiempo y retoque, por supuesto que se preferirá a un osito sencillo y laborioso que regrese del frente. (BC 07.07.35)

Toute une satire de ce que la société sexiste exige de la femme, à savoir : être une poupée conçue pour plaire au regard masculin, fait qui se retourne contre la femme elle-même dès qu'il s'agit de la remettre à sa place subordonnée. Julieta Paredes, activiste de "Mujeres creando" dit à ce propos:

> [...] nuestros cuerpos de mujeres no son iguales; vivimos entre nosotras diferencias y distinteces que nos proponen una toma de posición frente a los privilegios que el patriarcado quiere otorgar a algunas mujeres. Por eso es importante señalar que el propio patriarcado ha legitimado a ciertas mujeres para hacerse la ficción que ya no es sexista y que la sociedad posmoderna es una sociedad igualitaria para hombres y mujeres[430].

Même si ce fragment se réfère à la société postmoderne, il peut s'appliquer à la réflexion mundyenne car sa démarche consiste à montrer justement le mensonge du discours « égalitaire » entre hommes et femmes. En se moquant de la femme « féminine », en mettant en scène ses gestes caricaturaux, Hilda Mundy montre bien ce que Judith Butler

[430] Julieta Paredes, « Mirando al signo », in *Encuentro : Diálogos sobre escritura y mujeres. Memoria*, La Paz, Sierpe, 1999, p. 155-156.

qualifie de performativité de l'identité de genre[431]. Les idées mundyennes, par rapport à cette identité, peut ainsi se lire à travers la critique que fait Guillermo Mariaca de certaines positions féministes : "En varios momentos, sin embargo, [el] énfasis [de la crítica feminista] en la identidad femenina como un fin más que como una lucha por romper una identidad que interioriza la opresión, ha servido para perpetuar los procesos que causaban esa misma opresión[432]". La lutte d'Hilda Mundy contre cette identité intériorisant l'oppression est entamée par une forte satire du féminin, une critique qui par le recours à la parodie du discours machiste, met surtout en évidence les dispositifs de domination d'un tel discours, dans les symboles qu'il fabrique, dans le sens qu'il produit : les femmes, des poupées faites de fards prêts à se décoller à tout instant ; les hommes, à la masculinité fabriquée également culturellement : poupées-ours en quelque sorte, faits de leur pilosité et de leur attachement « naturel » au travail, d'une simplicité équivalente à une présence convenable et légitime dans la scène publique. La fin de la chronique dit bien, que des deux sujets sociaux, dont la différenciation de leurs rôles sociaux est un assemblage d'éléments discursifs, il y en a un qui, privilégié, est celui qu'on préférera.

Cette attribution différenciée de rôles est pourtant combattue dans ce texte parodique du discours dominant, par la mise en évidence de son caractère rhétorique, susceptible de détournement ludique et comique, susceptible pour autant d'autres détournements. Hilda Mundy, à travers sa voix de femme, construite majoritairement en décalage des constructions fermées de genre, fait jouer justement dans ses scènes, des femmes multiples, des femmes opposées à la femme sans cesse attaquée. Dans la ville, la chroniqueuse, regarde et admire aussi la beauté de la femme séductrice, la femme active, la femme qui joue.

[431] Judith Butler, « Actes corporels subversifs », *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 259.
[432] Guillermo Mariaca, "El cuerpo de la obra", in *Diálogos sobre escritura y mujeres: Memoria*, La Paz, Sierpe, 1999, p. 51.

Conclusion

Ce n'est certainement pas en dehors de l'écriture critique sur les « mœurs » que Hilda Mundy situe la politisation de son texte. Et la modernité, ce combat à renouveler sans cesse, est au cœur de cette écriture moraliste : ses chroniques de la vie d'Oruro, du temps de la guerre et de l'après-guerre, pointent aussi bien les dérives de cette société que son dynamisme ou que ses spectacles à travers des scènes qui ont lieu dans un monde moderne de la culture et la technologie. Les rues de la grande ville sont le lieu de la recherche mundyenne à la fois de la beauté particulière et de la grossièreté particulière. Beautés et grossièretés données à voir dans des fragments de sa ville, de ses villes, des grandes villes modernes où elle peint, comme dit Baudelaire, une « vie universelle ». En ceci, la création mundyenne –celle parue dans la presse ainsi que dans *Pirotecnia*– n'est pas incompatible avec l'idée de Walter Benjamin pour qui « en vertu de sa puissance de concentration (des personnes, des biens, des idées) et d'échanges (transport, information, théories), la ville représente […] une sorte de condensé parfait de la vie[433] ». La chroniqueuse d'Oruro se promène à travers les lieux urbains en se donnant à voir et en donnant à voir personnages et objets à l'intérieur des textes dont leurs potentialités de vitesse, de renversement, de puissance, contiennent les promesses à la fois menaçantes et séduisantes de l'expérience du choc.

La perte d'aura que l'expérience du choc produit, relève chez Hilda Mundy de cette proximité corporelle qui à l'intérieur de sa propre création moderne est féconde en signes sensoriels. Tout un monde de sensations nouvelles procuré par la machine, par l'énergie électrique, par les spectacles populaires, s'ouvre dans son texte. Image moderne des arts de la culture de masses, laquelle culture, loin de son caractère unique, dépourvue de son auréole –c'est-à-dire de la tradition–, intègre la scène où la plume rieuse d'Hilda

[433] Bruce Bégout, « La ville à déchiffrer », Dossier : Walter Benjamin, *Magazine littéraire*, Paris, n° 408, avril 2002, p. 52.

Mundy peut en faire à la fois l'éloge et la mise à mal. Car dans le cadre d'une observation aigüe des manières d'être, chez des acteurs et surtout des actrices mondains, au Club social, au cinéma, au stade, c'est surtout les paradoxes, les petitesses, le grotesque, les choses qu'on préférerait ne pas voir, qu'elle dépeint. Dans le cadre catastrophique de l'après-guerre, le monde des faux semblants, du patriotisme de façade, seront exhibés d'un rire amer et démasqueur.

Moraliste, Hilda Mundy dénonce les abus de pouvoir en s'emparant de l'actualité. Son soupçon à l'égard de l'ordre politique et social est créateur d'une littérature gouvernée par un esprit critique sans cesse mis à l'œuvre, et opérant aussi sur soi. Ce « moi » en mouvement, regardant le monde, interroge le pouvoir et ses tenants qui investissent lourdement et paresseusement les espaces de la modernité. La raillerie mundyenne des puissants prend place dans une expérience du vécu, surtout dans le moments crépusculaires du passage, d'une conscience « tissée avec le monde » selon l'expression de Jean-François Lyotard[434]. Car c'est dans les tissus intermédiaires, les triplures que les voiles de la ville ne laissent pas voir, que la flâneuse pointera les scandales des « importants », les travers de la justice, les mécanismes du contrôle social. Et ce, à travers une mise en scène des instants de rupture, les instants signifiants de la chute des insignes, dont témoignent tant *Impresiones…* que *Pirotecnia*. Hilda Mundy, en démasqueuse urbaine, donne à voir la désintégration des symboles de pouvoir, son extériorité par rapport à ceux et celles qui les présentent comme leurs attributs essentiels.

Ceci est particulièrement important dans la critique mundyenne des symboles de la domination au sein de sa position féministe. Le « moi » de l'écriture, une voix de femmes pour l'essentiel, est mise en scène dans les espaces toujours mouvants de la modernité, où le corps joue le grand rôle. Hilda Mundy interroge les formes, la matière, les fonctions, le contrôle des corps, non sans créer le trouble à travers un « moi » rieur, mobile et pluriel.

[434] Jean-François Lyotard, *La phénoménologie* (1954), Paris, Presses universitaires de France, (coll. Que sais-je ?), 2007, p. 6.

Trosième partie

Ars poetica
Le moi et ses doubles : légèreté et éclat

Que serais-je, si je pouvais être, que dirais-je si j'avais une voix, qui parle ainsi, se disant moi ?[435]

(Beckett,1950)

L'écriture d'Hilda Mundy concentre autour de la figure et de l'expression du « moi » toute la force de sa poétique. Ce moi, comme sujet de l'écriture, est marqué par le dédoublement, d'abord parce qu'il se compose de deux entités agissant ensemble dans l'acte créatif ; ensuite par la voix qui parle en désignant son caractère fictif, qui de surcroît est souvent une voix ironique créant un effet polyphonique dans le texte ; puis, aussi, parce que ce moi est multiple dans la figure de ses différents pseudonymes. Ce dédoublement pluriel s'exprime à travers une mise en scène où se déploient les divers masques et costumes du sujet de l'écriture.

Les chapitres précédents ont exploré la dimension moderne d'Hilda Mundy au travers d'une écriture des mœurs marquée par la critique et le soupçon. Dans le premier chapitre de cette nouvelle partie, nous chercherons, dans un premier temps, à éclairer la dimension avant-gardiste de l'œuvre mundyenne ; surtout de par les liens divers qui semblent se tisser entre le moi de l'écriture et l'univers esthétique et poétique de l'avant-garde. Dans un deuxième temps, nous aborderons la question de la voix mundyenne où nous essaierons de voir comment opère poétiquement ce *je* double, pluriel et léger, dont on sait qu'il/elle est un/une autre, et qu'il/elle appartient à l'universel. D'autant plus lorsque

[435] Samuel Beckett (1950), *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

chez Hilda Mundy on est d'emblée confrontés –par le pseudonymat et le polyonymat, comme dit Genette– à la fois à l'altérité et à l'ailleurs. Et qui au travers de son œuvre, cet autre/ces autres, dans leur pluralité, leur légèreté, leur fragmentation semblent s'interroger sans cesse sur les dispositifs de la création littéraire.

Pour se faire, Hilda Mundy élabore un discours esthétique ; la littérature, dont la pratique, les procédés et les mécanismes sont au cœur de l'écriture mundyenne, relève d'un langage qui n'est pas dissocié du langage des arts plastiques et encore moins du langage des arts scéniques. Une conception sur l'art, sur la beauté, ainsi qu'une volonté d'en renverser la tradition, émane de la voix critique d'Hilda Mundy. En ce qui concerne les arts de la scène, leur présence dans cette littérature s'exprime aussi bien au niveau lexical que thématique, stylistique et paratextuel. Les mots du monde du spectacle, tant théâtral que cinématographique, puis aussi sportif, irriguent le texte mundyen ; lequel, critique à l'égard des espaces de la ville moderne, constitue aussi une réflexion sur les nouvelles expressions de la culture, surtout populaires. En ce qui concerne le style mundyen, il fait souvent du texte un espace scénique où l'œil perceptif de l'énonciatrice retrace les traits de la vie moderne ainsi que les artifices de la création. Enfin, quant à la paratextualité théâtrale, elle tient notamment de la construction hétéronymique de l'auteure.

Hilda Mundy et ses doubles, sans cesse mis en scène, sont donnés à voir notamment dans leurs facultés de perception et de mobilité. C'est à travers le corps du sujet de l'écriture, une matérialité sensible et mouvante, que nous assisterons à la mise en relation et à l'interaction avec les diverses matérialités de cette écriture : ses interlocuteurs, son public, l'espace de la mise en scène et, fondamentalement, la matière textuelle.

Deux éléments se dégagent avec force de cette approche de la poétique mundyenne à travers les figures du moi : la légèreté et l'éclat. Le premier élément semble recouvrir une idée centrale de la matérialité corporelle, ce qui s'étend à plusieurs niveaux de la représentation chez Hilda Mundy ; la légèreté, à l'égard de la matière textuelle,

rejoint le parti pris d'une voix qui s'inscrit résolument dans les littératures du divertissement ; ce sera à travers la mise en scène du corps que nous aborderons le deuxième chapitre de cette partie. En ce qui concerne l'éclat, et aussi l'éclatement, ils font partie du caractère du moi et de sa représentation ; toujours dans la dimension plurielle, dédoublée et redoublée, l'éclat désigne la fragmentation. La parole mundyenne – accompagnée assidûment du rire et souvent de l'éclat de rire– s'exprime dans le mouvement de son corps ; ceci semble reproduire les éclats projetés d'une explosion, un brisement et une dispersion. Pour clore cette partie et l'ensemble de nos recherches, le troisième chapitre est placé sous les signes de la fragmentation et de l'explosion.

CHAPITRE 1

ÉCRITURE DU MOI : AVANT-GARDE ET MODERNITÉ

La classification d'Hilda Mundy dans un genre ou dans un mouvement littéraire, entraîne l'ambigüité dont elle a marqué d'emblée son écriture. Le sous-titre de *Pirotecnia* : *« Ensayo miedoso de literatura ultraísta »* place le drapeau avant-gardiste sous le signe de l'hésitation. Ceci s'accompagne, à la fois, d'un refus explicite de toute filiation et appartenance, et aussi de l'enthousiasme que l'auteure manifeste à l'égard de l'avant-garde dans d'autres textes. Partant de telles contradictions, la recherche autour de l'art poétique d'Hilda Mundy se veut surtout une mise en relation entre les traits dominants de l'expression mundyenne et un moi de l'écriture dont le port d'un masque, et de plusieurs, est interpellateur à plus d'un titre.

Afin d'esquisser les contours de ce moi de l'écriture, on ouvrira ce chapitre avec l'analyse de la dimension avant-gardiste d'Hilda Mundy. Ensuite il sera question de la voix à travers le dédoublement du moi. Enfin, le mouvement de ce moi cherchant les deux côtés des choses et des mots, signalant ainsi leur dehors et leur dedans, nous mènera vers le domaine de la paratextualité mundyenne. Si nous avons lu, dans le cadre paratextuel, les titres d'Hilda Mundy comme porteurs d'images propres à son univers, ce sera le tour maintenant de l'hétéronymie. Celle-ci, nous ayant étonné très tôt dans la recherche, prend ici une place d'envergure en devenant un véritable espace d'exploration dans le sens de la notion de littérature comme palimpseste dont parle Genette.

I. Avant-garde : le combat et le rire

Dans un cadre qui tient compte de l'immense diversité latino-américaine, les spécialistes de l'avant-garde littéraire situent en général sa naissance en 1909 et sa fin autour de l'année 1935[436]. D'autres études parlent d'une période, dans un sens large de l'avant-garde, allant jusqu'à 1939[437]. La date de 1909 se trouve justifiée par l'impact indéniable du *Manifeste futuriste* de Marinetti publié à Paris en février 1909 et paru en avril de la même année dans *La Nación* de Buenos Aires, traduit par Rubén Darío ; la traduction de Ramón Gómez de la Serna en 1910 « Proclama futurista a los españoles »[438], est aussi d'une grande importance pour une aire latino-américaine très liée à l'Europe. Jorge Schwartz montre bien les répercussions pratiquement immédiates du futurisme italien en Amérique latine ; mais une autre date apparaît comme fondatrice : celle de 1914, marquée par la publication de *Non serviam,* de Vicente Huidobro : « Los presupuestos estéticos de este texto, base teórica del creacionismo, aliados a la táctica de la lectura pública del manifiesto, hacen de él un ejemplo primero de lo que, convencionalmente, se llamaría vanguardia en América Latina[439] ». En ce qui concerne le déclin avant-gardiste, Gloria Videla signale également qu'après 1935, la production latino-américaine continue à avoir lieu, notamment en ce qui concerne le surréalisme ; puis, hormis ce courant spécifique on parle de « nueva vanguardia », « posvanguardia » ou « neovanguardia » ; cette dernière se référant plutôt aux manifestations parues après les années 60. Néanmoins, lorsqu'on parle du grand moment de la littérature avant-gardiste en Amérique latine, on parle généralement de la décennie des années 20, celle qui correspond à la dénommée « vanguardia histórica »[440].

[436] Gloria Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano,* Pittsburgh, Instituto internacional de literatura iberoamericana, 1994, p. 22-23.
[437] Federico Schopf, Del vanguardismo a la antipoesía, Santiago, Lom, 2000, p. 27; cité par Jorge Schwartz, *Las Vanguardias latinoamericanas,* México, D.F., Fondo de cultura económica, 2002.
[438] F. T. Marinetti, "Proclama futurista a los españoles", traduit par Ramón Gómez de la Serna, *Prometeo,* Madrid, année III, n 20, in Gloria Videla, *El Ultraísmo,* 1971, p. 175-176.
[439] Jorge Schwartz, 2002, p. 37.
[440] Gloria Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, 1994, p. 21-23.

Ainsi tracés les cadres chronologiques de l'avant-gardisme littéraire latino-américain, on peut dire que la production mundyenne, ultérieure à l'avant-garde historique, peut toutefois s'inscrire dans sa période finale ; nous la désignerons, ainsi, « posvanguardista ». Puis, après avoir parcouru une écriture qui dans son caractère moraliste prend le parti résolu de la modernité, celle qui a su puiser dans les modernités du passé, nous pouvons aussi interroger le rapport entre l'avant-garde et la modernité et, surtout, le rapport entre la modernité mundyenne et l'avant-gardisme. Les affinités avec l'ultraïsme et le futurisme, s'étant manifestées d'emblée chez Hilda Mundy, nous traiterons cette dimension à travers les représentations proprement machinistes et futuristes de l'écrivaine. Puis, il s'agira de l'hétéronymie, riche de signes propres à son projet poétique.

Ultraïsme

Ultraïstes s'appelèrent les pionniers de l'avant-garde en Espagne. De courte durée, entre 1918 et 1923, l'impact inspirateur de l'ultraïsme fut pourtant d'envergure, aussi bien en Espagne qu'en Amérique latine. Le moment de tension et de rupture avec le *modernismo*, comme origine de cette tendance en Espagne est ainsi décrit par Guillermo de Torre :

> Como una violenta reacción contra la era del rubenianismo agonizante y toda su anexa cohorte de cantores fáciles que habían llegado a formar un género híbrido y confuso, especie de bisutería poética, producto de feria para las revistas burguesas; y superando las tímidas metas de algunos poetas independientes, más desprovistos de verdadera savia original y potencia innovadora, se imponía un movimiento simultáneamente derrocador y constructor[441].

Ils doivent beaucoup à Huidobro, comme montre bien Gloria Videla[442] ; puis Borges est fondamental pour les débuts de l'ultraïsme en Argentine, qui se développe entre 1921 et 1924 (pour briller dépourvu de cette étiquette jusqu'en 1927). Ramón Gómez de la

[441] Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, R. Caro Reggio, 1925, p. 46. Cité par Gloria Videla, *El Ultraísmo*, 1971, p. 15.
[442] *Ibid.*, p. 27-40.

Serna, « l'un des plus grands joueurs de mots que l'Espagne ait produit[443] » et Guillermo de Torre, « secrétaire des affaires étrangères » de l'avant-garde espagnole[444], sont des figures remarquables de ce moment littéraire fécond en échanges transocéaniques.

Les contenus de cette avant-garde, marquée par une ouverture internationale inédite en Espagne, signalent principalement la volonté d'accueil d'autres avant-gardes: « [el ultraísmo] aspira a condensar en su haz genérico una pluralidad de direcciones entrecruzadas[445] ». Ce qui renvoie au futurisme, au dadaïsme, au créationnisme et au cubisme, entre autres. Ce manifeste Dada l'illustre très bien :

« Le cubisme construit une cathédrale en pâté de foie artistique
Que fait DADA ?
l'expressionnisme empoisonne les sardines artistiques
Que fait DADA ?
le simultanéisme en est encore à sa première communion artistique
Que fait DADA ?
le futurisme veut monter dans un lyrisme + ascenseur artistique
Que fait DADA ?
l'unanimisme embrasse le toutisme et pêche à la ligne artistique
Que fait DADA ?
le néo-classicisme découvre les bienfaits de l'art artistique
Que fait DADA ?
le paroxysme fait le trust de tous les fromages artistiques
Que fait DADA ?
l'ultraïsme recommande le mélange de ces 7 choses artistiques
…….»[446]

Le mot « vanguardia » ou « vanguardista », concernant la littérature, apparaît juste deux fois chez Hilda Mundy : dans BC 02.06.35, à propos de son confrère, l'écrivain

[443] Florence Delay, "Ramón Gómez de la Serna", in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], 2012.
[444] Cf. Gloria Videla, *El Ultraísmo*, 1971, p. 142.
[445] Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, 1925, p. 48. Cité par Gloria Videla, *El Ultraísmo*, 1971, p. 93.
[446] "Manifeste Dada", París, 12 janvier 1921, in Gloria Videla, *El Ultraísmo*, 1971, p. 200.

Ulises Peláez. Puis, à propos d'elle-même, dans un texte de *Impresiones...*, écrit dans l'immédiat après-guerre : « En la noche el restante 50% de mi personalidad plena y revolucionaria renacía a la vida escribiendo en la tristeza del hogar silencioso las vanguardias más risueñas y jocosas: "Las bocinas", "El peso de las palabras", "Cubilete de dados" » (CF 34), en inscrivant, au sein de ce mouvement, les textes qui allaient conformer *Pirotecnia*. Le mot « ultraísta » apparaît, quant à lui, comme tel dans le sous-titre de *Pirotecnia*. Mais la sympathie qu'elle épprouve à l'endroit de ce mouvement est déclarée auparavant dans BC 24.05.35 :

> ¡Qué tristeza, qué cansancio respiran las lecturas sentimentales! Arroyuelos, atardeceres cálidos, tazas con juegos de agua, adolescentes espigados, enamorados llorones.
>
> Nunca he podido comprender cómo las muchachas sean aficionadas a leer estas soserías románticas.
>
> El idealismo marcha con la anemia, la tuberculosis y otras afecciones desastrosas.
>
> Su molde está en rostros de cera amarilla, [ojeras] profundas y enfermas de insomnios y desvelos atrozmente eróticos.
>
> En cambio, qué belleza violenta y maravillosa la de un realismo crudo.
>
> Triunfa.
>
> Digo triunfa porque encarna la vida del minuto que pasa, la emoción repentina que vibra en los sentidos, el calor de unas venas.
>
> Me encanta la escuela ultra-realista, "cantadora" de las miserias humanas, llena de adjetivos que glosan lazaretos y manicomios, es decir todo aquello donde la carne sufre en un oliscamiento de muerte lenta...
>
> Tiene la cualidad sobre la otra de estar alejada de aquella gran insubstancialidad: EL ALMA. (BC 24.05.35)

Disons d'abord, que les dénominations de ce courant espagnol d'avant-garde furent diverses lors de sa diffusion, comme le montre Gloria Videla dans *Ultraísmo* (1971) : « ultramodernismo », « ultra », « ultrismo » « ultrarrealismo », et enfin « ultraísmo ». Le préfixe même « ultra », signifiant un au-delà, séduit Hilda Mundy qui l'emploie pour percer avec ses adjectifs, comme « ultra-enfado », ou comme dans un de ses autoportraits où elle se définira comme un « modelo de "pavo" ultra-pícaro ».

C’est principalement l’anti-sentimentalisme des ultraïstes qui séduit Hilda Mundy. Ce goût pour l’avant-garde espagnole s’exprime, comme il se doit, en antagonisme à une poésie qu’elle caractérise comme sentimentale, à partir d’images extraits de poèmes de Verlaine qu’elle reprendra dans d’autres textes –sur lesquelles nous reviendrons– toujours dans un sens critique à l’égard d’une expression « pleureuse » et mélancolique.

Hilda Mundy s’est imprégnée des postulats ultraïstes –rassemblant des principes notamment futuristes et creationnistes– que nous trouverons dans ses écrits : culte de la jeunesse, nouveauté, machinisme, irréalité, jeu, prépondérance de l’image, non transcendance de l’art, thaumaturgie, démiurgie. Quant aux auteurs, c’est certainement Ramón Gómez de la Serna qui l’a marquée, surtout par sa veine humoristique, puis aussi par l’usage aphoristique. Pourtant aucun trait humoristique n’apparaît dans la phrase avec laquelle l’auteure définit cette école « “cantadora” de las miserias humanas, llena de adjetivos que glosan lazaretos y manicomios, es decir todo aquello donde la carne sufre en un oliscamiento de muerte lenta... ». La chair souffrante de ce monde peuplé de condamnés est belle parce que réaliste. Elle est associée à une matérialité qui se traduit dans la vie urbaine moderne :

> **Las fuerzas del espíritu**
>
> MATERIALIDAD: Un automóvil que melodiza la atmósfera y se indigesta de espacio. Un aperitivo gustado que hace resbalar el momento como sobre las ruedas de goma. Un requiebro de amor. Un beso. Ritmo de una música cualquiera que se acaracola penetrando al oído.
>
> ¿Eso es todo?
>
> Sí.
>
> Más o menos. La misma esencia. Todo, algo o « nada » que aprisiona a diario nuestra antena receptora ; nuestra pobre antena receptora que se conforma en captar lo que le ofrece la Central ciudadana. [...]. (RB n° 2)[447]

Il s’agit à la fois de la matière des objets modernes extraits de la scène urbaine, et également de la matière des phénomènes qui y apparaissent et qui pénètrent avec une forme particulière à travers le conduit auditif. Même dans une démarche de mise en

[447] *Revista de Bolivia*, La Paz, s/n°, agosto de 1937, s/n° p. Cf. Annexes.

question –ce qui est le propre de l'esprit insatisfait d'Hilda Mundy– ce monde de la matérialité est celui qui captive l'écrivaine. Dans ces paysages dynamiques de la ville, de la machine et du divertissement, Hilda Mundy, à travers sa propre matérialité mouvante et percevante va à la recherche de la sensation. L'expérience sensorielle est ainsi à l'origine de nouvelles formes d'expression. Elles parlent aussi de ce fond de souffrance qui peut se cacher derrière les spectacles forains ou ordinaires dans les rues.

Rêves de synthèse : « un capricho futurista »

Nous chercherons dans ce point le liens entre l'écriture mundyenne et le futurisme italien, c'est-à-dire avec les pionniers, ceux qui furent « arrachés à [eux]-mêmes » par le « grand balai de la folie[448] » pour initier en 1909 –comme l'a montré Giovanni Lista– le combat artistique et littéraire de l'avant-garde :

> Il ne s'agit pas d'une école de peinture ou de littérature, mais d'un mouvement révolutionnaire dont le but est d'instaurer une nouvelle sensibilité et une nouvelle approche du monde en général et de l'art en particulier. […].
>
> Il s'agit également pour le futurisme de relier l'art à la vie. Les futuristes veulent reformuler le mythe de l'œuvre totale en fonction de la civilisation urbaine et de son expérience vitale et sensorielle : mots en liberté, musique des bruits, sculptures cinétiques, […]. L'art futuriste apporte une remise en cause de tout absolu, glorifiant au contraire l'éphémère et le transitoire comme nouvelles formes laïques d'éternité[449].

On a vu certains de ces aspects chez Hilda Mundy dans les chapitres précédents. Elle connaissait la tendance futuriste à travers l'ultraïsme, les traductions, ou ce que les autres avant-gardes en reprenaient dans leur création. Mis à part un texte de 1937, appelé « Futurismo », que nous analyserons plus bas, un autre, le premier « Brandy cocktail », emploie en coda le terme « futurista » :

[448] Extraits de « Manifeste du futurisme », de Marinetti, publié le 20 févier 1909 à Paris. Cf. Giovanni Lista, *Futurisme : manifestes…* 1973, p. 86.
[449] Giovanni Lista, *Le Futurisme*, Paris, Terrail, 2001, p. 10.

> Señor Director: El avance de la mujer en el campo de todas las actividades, la Convención Femenina que se realiza en estos momentos de alta trascendencia, y todo un cúmulo de razones a mi favor, me han convertido en el manual de la perfecta cocktailera.
>
> Ahora me propongo ofrecerle este cocktail periodístico. ¿Lo acepta? – No lo rehúse por favor. Bébalo. Es agradabilísimo. Tiene la gracia de ser sintético. Este aperitivo no depende de la calidad del vino sino de la ligereza con que se lo prepara.
>
> Además le invito cubriéndome respetuosamente, sencillamente... cubriéndome tras mi modesto seudónimo porque considero que la ma[j]a vestida de Goya fue mil veces más exquisita que aquella otra... del inmortal pintor ¿Qué le parece?
>
> Si veo brillar sus ojos al gusto de este mi Brandy Cocktail podré invitarle dos veces a la semana para que transmita al público en una transubstanciación de tinta.
>
> Pero debo advertirle que a esta mi bebida americana le sienta una cuadratura perfecta o casi perfecta.
>
> La forma habitual conviene a los artículos sesudos y profundos, ejemplo: "Crónicas de la Ciudad" en tanto que a la picardía burbujeante y emborrachadora de mis líneas le encuadra una dimensión igual por igual.
>
> Un capricho futurista. (BC 14.10.34)

Un objet textuel lui sert à se représenter dans un paragraphe qui est aussi parodie de manifeste, exposition burlesque des raisons justifiant sa présence d'auteure : le manuel de la parfaite barman d'apéritifs journalistiques. On voit aussi la substance de la préparation alcoolique réduit à un plan secondaire par rapport au mouvement de la préparation ; ce qui parle du refus conceptuel au nom d'un présent qui est celui de sujet de l'écriture, au nom aussi de la rencontre éphémère et fortuite du corps percevant et de son objet. Le contenu est subordonné au geste du corps, au geste de la création. La production journalistique est décrite à travers des métaphores qui mettent en scène une auteure proposant le produit de son geste, attendant une réaction physique du consommateur, lequel –figure de l'éditeur– se chargera du changement de la substance de l'encre pour la transmission aux lecteurs. La notion poïétique de Paul Valéry, semble ici très pertinente :

> [La poïétique] concerne la production des œuvres ; et une idée générale de l'action humaine complète, depuis ses racines psychiques et physiologiques, jusqu'à ses entreprises sur la matière ou sur les individus […], l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitaton ; celui de la culture et du milieu ; d'autre

> part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et suppôts d'action[450].

Cette notion se manifeste dans la mise en scène que fait Hilda Mundy des phénomènes concernant l'acte de la création ; notamment dans un sens désacralisant à travers l'image de la transsubstantiation : « Conversión de las sustancias del pan y del vino en el cuerpo y sangre de Jesucristo » *(RAE).* L'aspect thaumaturgique de l'écriture est ainsi souligné, au milieu de cette exposition poïétique, représentation du faire de l'écrivaine.

La poétique riche en images, *imágenes polipétalas*, dit Guillermo de Torre[451] pour parler d'une multiplication de sens opérée par des mots dans le texte, évoque le goût du masque chez Hilda Mundy ainsi que sa position du côté des opposants de certaines formes d'écriture. L'écrivain avant-gardiste espagnol, César Arconada, dit: « La vanguardia existe mientras está frente a algo, en lucha, en combate, en oposición. [...] [La vanguardia] no es posible cuando no hay enemigo[452] ». Contre les sensés et les "profonds", l'auteure propose la légèreté et la synthèse dans une matière enivrante, pétillante, et bien sûr moderne ; sa perspective, parfaite ou pas, se dit égalisatrice. Dans une vision des choses et une « grammaire » très personnelles, l'auteure de « Brandy cocktail » écrit son adhésion au futurisme, mais à travers des mots qui ne sont jamais ceux de l'adhésion partisane. C'est une question de goût « me encanta la escuela ultra-realista », et c'est aussi une disposition de l'esprit, liée aux affects, un caprice subjectif.

Mais certainement le texte mundyen qui développe cette adhésion est « Futurismo », de la trilogie de textes bien plus longs que ceux d'Oruro, à l'exception de deux écrits parus dans *La Retaguardia* dans le contexte précis de l'engagement patriotique de l'écrivaine en 1934. Les trois textes de la *Revista de Bolivia*, parus en 1937 ont une tendance à une exposition plus détaillée de la notion poétique d'Hilda Mundy :

---

[450] Paul Valéry, Discours sur l'esthétique, Gallimard, 1937. Cité par Michel Pougeoise, "Poïétique", *Dictionnaire de poétique*, 2006, p. 373.
[451] Le terme « *imagen polipétala* » fut créé par Guillermo de Torre, et apparaît dans la revue *Ultra*, n° 18, Madrid, 10 novembre 1921. Cf. Gloria Videla, *El Ultraísmo*, 1971, p. 69.
[452] César Arconada, "¿Qué es la vanguardia?", in R. Bucley, J. Crispin, *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 1973, p. 397.

Futurismo

Una noche en que mi ánima saltarín hacía pruebas clownescas en la maroma de un gran júbilo, me puse a leer a Marinetti, el feliz renovador que tejió su universalidad destrizando a la lógica como a una feble pajarita de papel.

Todo un agraz incitante.

En un cómodo Morris, a una luz maganta y con media libra de « toffees » en el bolsillo, comencé a bucear las profundidades marinas del Futurismo tal cual su autor lo concibió y quiso expresarlo ; sí, me saturé del celebérrimo Futurismo que trastabilló al mundo del Arte con sacudones de escándalo. [...]. (RB n° 1)

Remarquons d'abord l'image ascensionnelle de l'esprit mundyen, que l'on à déjà vu en faisant de grands sauts sur un tremplin (BC 07.06.35). Elle est liée à l'univers du cirque surtout par l'image de l'acrobate. La hauteur qui est aussi celle du regard, évoque dans un sens tracé par Nietzsche, ce que Marinetti disait à propos des intuitions profondes de la vie. Une « psychologie intuitive de la matière » se révèlerait pour l'Italien du haut d'un aéroplane : « en regardant les objets d'un nouveau point de vue, non pas de face ou de dos, mais à pic, c'est-à-dire en raccourci, [il] a pu rompre les vieilles entraves logiques et les fils à plomb de l'antique compréhension[453] ». Le désir de voler qu'on a lu chez Hilda Mundy imaginant l'« Ateneo Boxeril Dum Dum » invité par des artistes à exécuter des vols locaux dans les avions de la Panagra (DD n° 1), par exemple ; ou d'une ampoule électrique qui « ascendida sobre la vulgaridad achatada de la ciudad, […] contempla embebida el damero "derrengado" de las cuadras en una atención insólita... [y] sabe lo que ocultan los estrechos trasteros de las casas del barrio... los repliegues postreros de las construcciones... los jardines interiores... o el encanto ventilado de las azoteas... » (P 149). Un désir de hauteur qui se trouve à la fois aux côtés des comédiens et de la machine, de l'art et de la technique, et aussi d'une vision qui scrute jusqu'aux derniers replis des constructions.

Puis, quant à l'univers urbain et mécanisé, l'automobile, signe de l'oisiveté oligarque ailleurs, est ici l'engin fantastique qui permet une exploration de plongée. Le

[453] F. T. Marinetti, « Manifeste technique de la littérature futuriste » (1912), in Giovanni Lista, 1973, p. 136.

haut et le bas, le ciel et les profondeurs, c'est dans ce mouvement qu'elle parle de Marinetti :

> […] Como abomino del hábito de los detalles, he aquí en síntesis la reacción que me produjo:
>
> A las primeras páginas: una pequeña desazón. –El fondo, el maquet mismo de la tendencia me pareció magnífico, pero… el lenguaje muy antidiplomático, muy patán. Lógico. El estallido de aquellos cohetes subversivos hirieron mis sensitivas orejas.
>
> En media lectura : encantada. Sentí cómo ascendía un entusiasmo súbito desde mi plexo solar para rematar en unos « Oh », « Oh » admirativos.
>
> Cuando conclui no pude más: con una prueba de comunicación magnética, –idem, como se descarga una batería eléctrica– envié un mensaje de adhesión al espíritu demoledor de Marinetti.
>
> Perdonad mi arrebato mágico: Reconozco un protoplasma común entre el futurismo y mi tendencia personal. Tardíamente recién acabo de descubrirlo. Me identifico íntegra con esta escuela hecha para demoler todo lo « pasado » y erigir sobre sus ruinas un algo « nuevo ».- Aún más : me seduce como un íncubo bello y atractivo. […]. (RB n° 1)

Il est plausible que Hilda Mundy ait été imprégnée du futurisme à travers l'ultraïsme et d'autres avant-gardes, et que ce texte soit une reconnaissance tardive, comme elle dit, mais ce qui est peut-être plus important est encore une fois une adhésion dans la critique, l'expression du *mécontentement* de l'auteure vis-à-vis du langage « rustre » de Marinetti ; puis un hommage de l'auteure dans une scène où interviennent l'électricité et le magnétisme. Le moi de ce texte parle toujours de sa « tendance personnelle », dans la mise en scène d'un corps capable de mouvements électromagnétiques et prêt à une union charnelle, maléfique et belle.

Puis, elle dit :

> […]. En lo que a Letras se refiere instauro vehementemente el plano futurista. Es hora de que la falange dispare sus arietes contra todos los arcaísmos posibles y se desolidarice de todas las escuelas pasadas. […]. ¿Qué os parece ?
>
> Mi grito amplificado por una gran bocina sería : Nueva técnica. Nuevas imágenes. Nuevo espíritu creador. Vivamos nuestro presente absoluto. Seamos antitradicionales, anticlásicos en todo su contenido integral.

> El chicuelo Reparos me objetará que el pasado es una guía. No. Los museos con sus alimañas y fetos disecados no son más que rezagos de un mundo muerto. Las academias entidades de dinosaurios. Las bibliotecas, cobijos de pergaminos para polillas. Las escuelas románticas, una perpes lírica y estigmatizadora. Y finalmente los dogmas, las reglas, los preceptos no son más que estuches arqueológicos muy molestos para la sensibilidad moderna.
>
> De acuerdo a la hora se debe escribir libremente, arbitrariamente. Sin influencias. Que nadie nos pueda decir : « Aquél tiene el estilo de Apolodorín ». Debió leerse « Los Curruscos ».- Eso es feísimo. Aún en la forma hay que ubicar al desgaire los signos ortográficos. Si de súbito nos asalta el antojo de trazar un interrogante, aunque innecesario, tracémoslo, como una ratificación a la libertad creadora del individuo.
>
> Además… yo creo que hay que darse el lujo de ser ilógicos, absurdos, en ese momento tan bello de escribir en que uno se siente en un infinito planisférico, al ver que miles de vocablos se nos prodigan como mozuelas apasionadas, dejándonos el albedrio de su elección…
>
> Una pregunta: ¿Aquí hay espíritus que piensan como yo? ¿Hay? Existe por lo menos uno… Entonces tomémonos de la mano. Siquiera por travesura seamos futuristas. Deformemos las líneas del prisma gramatical. Pongamos de cabezas el enfoque de la realidad. Seamos locos, locos encastillados en manicomios de palabras…[454]. (RB n° 1)

Si l'indépendance d'esprit ressort de cet écrit, elle rivalise avec l'impression de solitude. On peut se demander à cet égard à quel point se connaissaient les auteurs d'avant-garde de la Bolivie de l'époque, car sans aborder le cadre des écritures avant-gardistes dans le milieu d'Hilda Mundy, nous remarquons juste la présence d'un texte de Gamaliel Churata dans le numéro suivant de *Revista de Bolivia* intitulé « Bocetos de una Filosofía salvaje[455] » qui parle du futurisme dans une perspective « nativiste ».

La voix mundyenne, alliée avec la technique pour s'amplifier, semble crier dans le désert –ce qui est ainsi exprimé dans d'autres textes. Cependant, outre l'invitation à une alliance entre les partisans de la folie et de la démolition, c'est l'éloge du libre arbitre qui l'emporte en dépit de tout esprit d'école. D'ailleurs, l'intertextualité de l'œuvre mundyenne, n'est pas en incohérence avec son indépendance d'esprit, laquelle se manifeste aussi dans le sens d'une critique aux simples suiveurs d'autres auteurs. La

[454] "Futurismo", *Revista de Bolivia*, La Paz, année I, n° 1, 1er juillet 1937, p. 56. Cf. Annexes.
[455] « Bocetos de una Filosofía Salvaje », *Revista de Bolivia*, La Paz, n° 2, année I, 1er août 1937, s/n°p.

tendance personnelle d'Hilda Mundy, défiant les assises de la logique commune, en perçant tous les voiles, se plonge aussi dans l'école futuriste pour explorer, de son propre corps, les champs dont cette avant-garde a fait son matériau de création et son champ de bataille.

La femme-machine

> *12. L'homme multiplié par la machine. Nouveau sens mécanique. Fusion parfaite de l'instinct avec le rendement du moteur et avec les forces de la Nature amadouées*[456]*.*
>
> *(Marinetti, 1913)*

« La technique était au cœur de la modernité naissante, on s'en aperçoit en consultant les planches de la grande Encyclopédie[457]. Pour l'auteure de *Pirotecnia* tant les formes des objets nouveaux de son monde que leurs mécanismes, sont d'un grand intérêt. La machinisation de la vie est pourtant regardée, comme toujours, avec les yeux du soupçon :

> **XXVIII**
>
> Cuando se tiene la fiebre de urdir similitudes caligramáticas, se pueden encontrar signos semejantes entre los cuerpos opuestos y lógicamente irreconciliables:
>
> Un can flaco puede parecerse a una mujer esbelta.
>
> Un caballero a un losange de mosaico.
>
> Y una babosa informe y "medusada" a..... (aquí coloque el lector el símil que le ocurra).
>
> He aquí cómo es viable la comparación de un organismo humano con una carrocería de "auto" cubierta convenientemente con una mascarilla niquelada que en aquel representa la protección epidérmica.
>
> Cuando la ciencia cierre el arco de todos los conocimientos, un mecánico, un experto mecánico clasificará técnicamente en un organismo viviseccionado, lo que de bombas, émbolos, bielas, válvulas y correajes, tienen los diferentes órganos del cuerpo humano...

[456] F. T. Marinetti, « L'imagination sans fils et les mots en liberté » (1913), in Giovanni Lista, *Futurisme : manifestes…* 1973, p. 143.
[457] Jean-Marie Domenach, *Approches de la modernité*, Paris, Ellipses, 1986, p. 71.

¡Dios me salve de semejante clasificación…! (P 103-104)

Avec une introduction habitée par Baudelaire et Apollinaire, Hilda Mundy, s'exerce au jeu des correspondances, sans oublier de suggérer le sexe de l'autre côté de la puissance phallocentrique. Et lorsqu'on arrive à la comparaison de l'organisme humain avec la structure automobile, celle-ci apparaît dans une course effrénée avec l'invasion du corps humain qui finit par effrayer l'énonciatrice. Considérer alors le principe de classification, c'est-à-dire de l'interprétation de la matérialité du monde pour échapper au chaos, devient interrogation dans le domaine de la machinisation humaine.

Or, d'autres écrits témoignent d'un grand enthousiasme pour le machinisme :

Absurdo maquinístico

Es de noche. La noche está curvada como una mujer que hace el rozón a sus zapatos. El cielo se dibuja a mi idea como un enorme exprimidor de cristal. ¿El día habrá sacado el jugo a incontables limones para su cóctel cotidiano ? La fronda (¡Qué antigualla !) se mece a la brisa rimando en su balanceo un verso imaginario. En fin, la Naturaleza toda está pasando por el alambique de la belleza.

[…].

Mientras tanto yo vivo imaginariamente –como siempre– en un paisaje soberbio de hierro. Automóviles. Ciclos. Patines. Máquinas. Alambres. Corazones galbanizados. Sentimientos con soldaduras autógenas, etc., etc.

La materia viva está en enorme devaluación. Los muertos son monedas que no corren. Un ejemplo magnífico : En un sarcófago lo único que se encuentra de valor son las placas de hierro que recubren el ataúd. El cadáver seco, amarillento que encierra es despreciable. Aun en el sentido práctico de la utilidad el fierro es nuevamente aprovechable a la industria, y el resto humano no sirve para nada… […]. (RB n° 3)

On peut parler de transhumanité, c'est-à-dire d'un état dans lequel l'être humain serait dépassé par la technologie[458] ; ce qui répond à la posture des futuristes italiens qui assistaient à leur époque à la profusion de l'industrie sidérurgique. Par ailleurs, au milieu de l'enthousiasme d'Hilda Mundy, le mépris du passé signale aussi la constitution des

[458] Cf. Jean-Michel Besnier, invité de Raphaël Enthoven, « La Bioéthique 5/5: l'immortalité », *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 19.06.2009.

nouvelles figures de l'imaginaire et d'une nouvelle poétique. La voix de l'énonciatrice apparaît à travers ses nouvelles figures :

> […].
>
> HALOOOO MONINOS LECTORES :
>
> El Universo es una Gran Central Eléctrica. Dios el Supremo y Genial Mecánico Electricista que se entretuvo en atornillar la vida con la instrucción del Principio de las Cosas como un niño atornilla un meccano con la cartilla de la fábrica.
>
> Nosotros somos unos lindos muñecos eléctricos. Así perifonean los señores biólogos. Cada una de las células proteicas de nuestro cerebro es un dínamo. No podía ser de otra manera. Es un grande consuelo. Cada célula un dínamo. Me arrufaba pensar que era una materia gris y amorfa, ideal para preparar sandwichs…
>
> […].
>
> Nuestra sangre contiene electrones y nuestras pulsaciones vitales equivalen a unos cincuenta y ochenta millonésimas de voltio. Fijaos : hemos llegado al plano de los voltios. Me lleno de júbilo. La potencia de los enamorados debe ser de alto voltaje… Pronto llegaremos a hablar de los interruptores de luz que tenemos todos los individuos…
>
> No hay nada que hacer…
>
> Parece que la vida ha transpuesto sus palpitaciones a la máquina y la electricidad o viceversa. Por no preterizarme en estos tiempos modernos quiero maquinizarme. Estoy descontenta del automóvil y el ciclo. Cuando auxiliada por ellos devoro la wincha de los caminos todavía siento la mezquina división de máquina y hombre. Iré a la Compañía General de Tranvías y allí me haré colocar a la cabeza un troley especialísimo que me haga correr cosquillando los cables eléctricos.
>
> Seré la mujer vehículo novísimo y admirable…
>
> Me llevaré a mí misma…[459] (RB n° 3)

Elle avait parlé plus haut d'une amplification de sa voix par un grand klaxon, ici elle dessine l'amplification à travers la typographie et l'onomatopée ; la transmission vocale amplifiée évoque aussi une transmission radiophonique. Cette nouvelle technologie s'est assez développée en Bolivie dans le cadre de la guerre du Chaco[460]. Elle est

[459] "Absurdo maquinístico", *Revista de Bolivia*, La Paz, année I, n° 2, 1er août 1937, s/n° p. Cf. Annexes.

[460] Les premières stations de radio virent le jour à La Paz. « Radio Nacional » marque la naissance de la radio en Bolivie, le 3 mars 1929. Mais c'est seulement à partir de janvier 1933 que la radio est devenue instrument de communication de masses, avec la création à La Paz de « Radio Illimani », dont les premières transmissions datent du 15 juillet 1933. En pleine Guerre du Chaco, cette station fut justement conçue comme arme de propagande par l'État bolivien. Nous pouvons lire, dans la presse de La Paz, l'impact extraordinaire de la radio dans le contexte de guerre : 28 septembre 1933 : « Está obsesionado el enemigo con Radio Illimani ». 26 septembre 1933 : « La Radio Illimani quita el sueño a los paraguayos ». Le 28 juillet 1933, « Radio Illimani » est diffusée pour la première fois à Oruro à travers des haut-parleurs situés dans l'Hôtel de

représenté, entre autres, dans le texte cité de *Dum Dum :* « cuatro angelitos conminando por radio a la inauguración del Juicio Final (rebeldía infinita) » (DD n° 8). La représentation de la machinisation humaine n'est pas l'invention de l'avant-garde, mais le développement industriel des débuts du XX^e^ siècle offre des potentialités autrefois insoupçonnables pour l'imaginaire machiniste. « Fatigue d'être soi », dit Jean-Michel Besnier à propos de la technophilie et de transhumanité, aussi dans le cadre des futuristes italiens[461]. On peut évoquer à cet égard le thème de l'ennui, que l'auteure développe dans un sens baudelairien du désabusement humain face aux vices du monde et aux vices de soi. En tout cas, c'est dans la recherche de la sensation comme mode de connaissance et moyen d'expression, que Hilda Mundy exprime son goût pour la technique. L'inclusion de celle-ci, ou son désir d'inclusion dans le corps percevant, manifeste le désir d'un au-delà de l'appréhension du monde : « Hice la prueba de querer adoptar una bocina bocal comodísima […]. Necesitaba imprescindiblemente una bombillita de goma presionable en el pecho » (BC 11.08.35). La profusion de l'imagerie technique dans « Absurdo maquinístico », montre le vivant dans ses potentialités changeantes voire de transformation de l'énergie. L'insatisfaction propre du moi de l'écriture est le moteur d'un esprit en quête de sensations, et de leur interprétation poétique. Savourer la vitesse dans le monde des machines, n'est pas suffisant pour l'esprit insatisfait d'Hilda Mundy. La mobilité et la vitesse de son monde sont des sensations qui expriment –sans sentimentalité– les sentiments d'une instrumentalisation de la machine par-delà leurs fonctions effrayantes et arrogantes dans la ville à l'égard du corps humain. Face à la subordination de la technologie aux classes dominantes –l'automobile oligarchique, l'avion bourgeois, etc.– Hilda Mundy rêve d'une puissance fantastique au service de son autodétermination. « [La technique] enthousiasme parce qu'elle manifeste les pouvoirs de l'homme. Créature ; il se sent devenir à son tour créateur[462] ». Le pouvoir du mécanisme du tramway, ne fait pas

ville. Dans la place principale, le peuple en général pouvait alors écouter les informations officielles concernant surtout les événements de la guerre. Cf. Raúl de la Quintana, *Aproximación a un catálogo bio-bibliográfico de la radiodifusión boliviana*, La Paz, Cima, 1999, p. 70 et suivantes.

[461] Cf. Jean-Michel Besnier, invité de Raphaël Enthoven, « La Bioéthique 5/5: l'immortalité », *Les Nouveaux chemins de la connaissance,* [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 19.06.2009.

[462] Jean-Marie Domenach, *Approches de la modernité,* Paris, Ellipses, 1986, p. 71.

offense aux jambes, il manifeste le pouvoir du corps. L'automobilité de la femme et son trolley incarne le symbole de la technique au service de son indépendance d'esprit.

Ces deux textes de 1937 : « Futurismo » et « Absurdo maquinístico », parus dans *Revista de Bolivia* et qui ont particulièrement trait à l'avant-garde, nous mènent à une réflexion sur l'avant-gardisme d'Hilda Mundy. D'abord on a assisté à une exploration du futurisme marinettien qui est plongée machinisée d'Hilda Mundy, elle va de la méfiance à l'adhésion, puis à un appel de rassemblement autour de ce mouvement déraisonable qui renverse pour elle les structures littéraires. Ensuite, la mise en scène de l'énonciatrice en femme-machine est un hymne à la liberté individuelle. Celle-ci, on l'avait signalé, l'emportant en dépit de tout esprit d'école, interpelle en ce qui est de la relation entre l'avant-garde et la modernité. Henri Meschonnic dit à cet égard :

> Les avant-gardes sont tellement une part constitutive de l'histoire du moderne qu'il va de soi, pour beaucoup, que l'avant-garde est la modernité, et la modernité, dans l'avant-garde.
>
> C'est pourtant une évidence banale que bien de ceux qui ont fait ce qu'est pour nous la modernité, étaient des solitaires qui n'ont fondé ni dirigé un groupe, quand ils n'étaient pas hostiles à cette idée même […][463].

La solitude écrite pour Hilda Mundy semble se vérifier dans un paysage bolivien où –malgré la présence des voix avant-gardistes– il est difficile de penser à un mouvement ou un groupe réunissant cette tendance dans les années 20 ou 30. Puis, outre cette éventuelle absence d'regroupement, Hilda Mundy est avant tout une partisane de l'expression individuelle ; son adhésion (mise en scène) au futurisme commence par la critique envers Marinetti ; puis, rappelons l'expression de l'auteure « un capricho futurista », avec cet accent sur la question de goût ainsi que sur la disposition subjective liée aux affects. Cela met en évidence la différence que les critiques de la modernité, tels que Meschonnic, font entre celle-ci et l'avant-garde : « Avant-garde signifie groupe, et chefferie. Agressivité organisée[464] ». La voix solitaire d'Hilda Mundy est plutôt une voix de la modernité.

[463] Henri Meschonnic, 1988, p. 83.
[464] *Ibid.*, p. 93.

II. Le moi et ses doubles

Nous avons vu dans le chapitre précédent, sur l'écriture des mœurs et de la ville, une Hilda Mundy parlant et se mouvant dans une ville moderne, puis parfois c'était Madame Adrienne ou Ana Massina. Si la modernité « comporte une homologie remarquable avec ce que fait l'emploi du mot *je*[465] », que pouvons-nous dire de cet emploi chez Hilda Mundy ? Qui désigne le *je* dans ses textes ?

Dans une instance narrative, telle que l'a étudiée Genette dans *Figures III*, la question du moi nous mène à la catégorie de la voix, l'« aspect de l'action verbale considérée dans ses rapport avec le sujet[466] », et ce dernier peut être tant celui qui accomplit ou subit l'action que celui qui la rapporte, puis aussi tous ceux qui participent à cette activité narrative[467]. Le genre littéraire n'est pas défini dans l'écriture mundyenne, et cela fait partie de ses caractéristiques. Hilda Mundy le revendique très clairement dans l'adresse aux lecteurs qui introduit *Pirotecnia :*

> Ofrezco este atentado a la lógica.
>
> No tiene ninguna filiación en el campo bibliográfico.
>
> Porque prescinde de la verosimilitud y linda con el absurdo.
>
> [...]
>
> Diríamos que este folleto es una línea... –Historieta, aborto de novela, hubiese constituido un dibujo geométrico. [...]. (P 41-42)

Avortement et ratage de l'instance narrative, sont les idées qui prédominent dans ce paratexte qui présente l'œuvre et qui se débarrasse dans le même temps des contraintes de la narrativité. Concernant les formes de son œuvre journalistique, rappelons d'abord que c'est avec le même rire de soi que Hilda Mundy les traitera de « disparates » (BC 25.11.35) ; puis, ensuite, que plusieurs chroniques journalistiques (avec différents noms d'auteure) ont fait l'objet d'une reprise aussi bien dans *Impresiones…* que dans

[465] Meschonnic, 1988, p. 33.
[466] Concept de Joseph Vendryes, cité par Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 226.
[467] Cf. Gérard Genette, *Figures III*, 1972, p. 225-226.

Pirotecnia ; ceci se confirme par le témoignage de l'auteure qui parle carrément du livre de 1936 comme d'une anthologie de ses chroniques. Dans ce cadre de brouillage des frontières entre les formes littéraires, la filiation que nous avons tracée entre l'écriture mundyenne et la tradition des écrivains moralistes, tient aussi au caractère indéfini et hétéroclite des formes littéraires ; ces auteurs aux « étranges ouvrages, inclassables, mal aimés des philosophes, et que pourtant on a peine à ranger dans le domaine de la littérature[468] ». Les formes brèves, discontinues et fragmentaires propres aux moralistes sont représentées chez Hilda Mundy –parfois comme un collage– par des bouts de récits, d'apostrophes, d'aphorismes, de silences. Critiquer la morale à travers l'écriture des mœurs de leur époque, implique, comme le signale Louis Van Delf, de privilégier l'observation plutôt que l'invention. En effet, la place de l'observation chez Hilda Mundy est indéniable tout au long de son œuvre. Le côté de l'invention est pourtant loin d'y être négligé : l'avant-gardisme de l'auteure fournit à cette écriture de l'observation, toute une imagerie machiniste et cosmopolite qui donnera lieu à des scènes dynamiques où l'imagination crée des correspondances les plus inattendues. Mais c'est l'observation et le jugement du moi, un corps mouvant, « entrelacs de vision et de mouvement », comme dit Merleau-Ponty[469], qui semble organiser le texte mundyen.

La présence d'Hilda Mundy, ou des autres noms de plume, à l'intérieur de la scène textuelle est, à plus d'un titre, signifiante de la modernité : d'abord par son rapport au présent : « Si le moderne a pu signifier le nouveau au point d'y être identifié, c'est qu'il désigne le présent indéfini de l'apparition : ce qui transforme le temps pour que ce temps demeure le temps du sujet[470] ». C'est ces apparitions, ce que le hasard lui amène dans les rues, les moments du passage, du crépuscule, qui intéressent Hilda Mundy en peintre de la vie moderne, en écrivaine de l'instant vécu.

[468] Bérengère Parmentier, *Le siècle des moralistes, op. cit.,* p. 8.
[469] Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit,* Paris, Gallimard, 1964, p. 16.
[470] *Ibidem.*

Figures d'auteure

Qui désigne donc ce moi qui regarde, se meut et rit en montrant du doigt les petitesses de la société de son temps ? Quelle est la place de Laura Villanueva Rocabado au sein de cette littérature ? Quelques textes de *Impresiones…* permettent de voir quelques traits du genre autobiographique et du journal intime : « La precipitación de los sucesos encontróme en Cochabamba. Lástima que no hubiese sido en el seno de mi tierra natal » (CF 25)[471]; ailleurs on peut lire : « Mi diario del 14 de Diciembre de 1932 está ensamblado con frases de angustia. / Había llegado la hora de partida para mis hermanos al campo de instrucción. » (CF 33) ; ou bien: « Mi espíritu enfermo de neurastenia y recuerdos, revive la guerra pasada como un sueño de pesadilla ». (CF 31).

Mais ce moi apparemment autobiographique de *Impresiones…* reste complexe. Il se dit, surtout dans les deux premiers textes (paratextes intitulés « Las retinas », et « Advertencia », évoqués dans le chapitre « La guerre : arrière-garde et triste ironie »), à travers une voix qui explicite sa façon d'agir, en relation avec la thématique de la guerre, comme un exercice où il ne s'agirait nullement de reproduire la *réalité*, mais de ce que les capacités (ou plutôt les incapacités) et les humeurs de ce « *je* malade » lui permettront d'évoquer. Puis, dans le onzième texte de ce recueil, le *je* est mis en scène, non pas avec son nom réel mais avec son nom d'auteure :

> **Remembranza…**
>
> En líneas temblorosas, la rama vigorosa de la juventud amiga, dejó su sentir inconfeso en mi libreta de apuntes.
>
> Son despedidas dolorosas que perviven en la blancura inmácula del papel, desde el día que un pulso tembloroso pergeñó sus latidos en impresiones escritas:
>
> "¡¡Por favor, no me olvide, no me olvide, nunca me olvide!!" me dice un amigo con la desesperación del que se aferra a la vida y quiere vivir a toda costa siquiera en el recuerdo…
>
> […].

[471] Le témoignage de Carmen Bedregal atteste d'un séjour d'une certaine durée de l'écrivaine et de sa sœur dans cette ville à une époque qui correspond avec le conflit armé.

> "Hilda, siga adelante hasta obtener un retazo de gloria ¡ADELANTE!" me dijo un dinámico.
>
> Humilde, empequeñecido, también el proletario quería decirme algo: "Señorita: quedo agradecido que conserve este recuerdo de éste su condiscípulo" impresionó en la hoja, diminuta hoja, un carpinterito compañero que tuve en una Academia nocturna de Inglés. (CF 29-30)

Sans pouvoir savoir si l'écrivaine se faisait appeler « Hilda Mundy » même avant que ce nom soit connu par la diffusion journalistique, nous avons constaté (et ceci a été commenté dans notre parcours biographique de l'écrivaine) l'émergence d'une auteure dont le nom aura effacé, presque complètement, celui de Laura Villanueva Rocabado y compris dans l'espace privé. Mais au-delà de ce fait, qui dans ce texte ne serait qu'anecdotique, la présence du nom de plume semble plutôt renforcer la présence d'un moi artificiel travaillant avec la matière « cauchemardesque » des souvenirs. La personne en chair et en os qui s'est peut-être inscrite à une école d'anglais, n'est pas forcément l'auteure qui ailleurs peut aussi se présenter dans une scène fantastique ; celle que les sciences du langage appellent auteure implicite et « qui organise le texte, qui est responsable de la présence ou de l'absence de telle partie de l'histoire[472] ». La parole des ses amis mobilisés, petits fragments ébauchés dans le tremblement du geste, « survit » à travers l'écriture, laquelle est transmise dans sa matérialité textuelle à travers un jugement vis-à-vis de chaque parole. Ce jugement de l'auteure rappelle le lien entre les bouts de texte et le présent du sujet de l'écriture.

Les études sur la figure d'auteur et qui mènent à l'idée de celui-ci comme fiction sont certainement pertinentes car, comme l'indique Alain Brunn, « c'est l'espace d'une condition fictive –celle de l'*auteur*– qui est dévolu à la littérature[473] ». L'œuvre d'Hilda Mundy est à plus d'un titre exemplaire de la complexité du moi, surtout en raison de la mise en scène de cette complexité. Les études sur le sujet de l'énonciation ont bien

[472] Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 412-413.
[473] Alain Brunn, « L'auteur comme fiction », in *Fabula, la recherche en littérature (Acta).* Disponible sur : http:/www.fabula.org/revue/cr/117.php (consulté le 16.03.2011)

montré les paradoxes lorsqu'il s'agit de réflexivité et sui-référence[474] lorsque nous nous demandons : qui parle ? Cette question reste une piste intéressante pour un approfondissement dans le cadre des études centrées sur la narratologie et la représentation du moi chez Hilda Mundy. L'épaisseur de sa trame polyphonique, tel que nous essaierons de l'esquisser dans cette thèse, se veut juste un point de départ visant un projet poétique riche d'une vision moderne de la création.

En ce sens, nous reprenons l'appellation proustienne concernant les deux « moi » de l'écrivain[475] : d'un côté, « le moi biographique », historiquement vérifiable, auquel (en général) nous pensons quand nous disons l'« écrivaine », et qui chez Hilda Mundy peut apparaître dans quelques textes surtout de *Impresiones…* ou de ses chroniques de presse. D'un autre côté : « le moi profond » (en rapport avec le « moi implicite » mentionné plus haut) « inconnu de ceux-là mêmes qui ont pu fréquenter l'écrivain, inconnu à ce dernier lui-même et qui est à l'origine de l'œuvre, dont l'œuvre est une « figure », une mise en scène[476] ». C'est de ce « moi profond » dont il sera question : un moi profond, organisateur du texte, responsable de la mise en scène et que nous appellerons « auteure ». Nous parlerons aussi de la voix mise en scène dans le texte que nous appellerons « énonciatrice[477] » ; elle peut se dédoubler et exprimer des points de vue divergents ou contradictoires, ces derniers sont sans cesse mis en dérision ou mis à mal par l'ironie qui y règne. La différenciation entre « auteure » et « énonciatrice », nous le verrons, s'avère souvent difficile chez Hilda Mundy ; mais le jeu polyphonique du texte appelle à une caractérisation de la voix de l'énonciatrice comme un rôle, un masque dans un jeu de masques, et cela fait partie de la complexité du moi de cette écriture. La permanente mise

[474] Cf. Paul Ricœur, « Le sujet de l'énonciation », *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 60-68.
[475] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, cité par Pierre Auregan, *Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance*, Paris, Ellipses, 1998, p. 120.
[476] *Ibidem.*
[477] Nous n'utiliserons d'autres termes comme « locuteur », défini comme celui qui énonce et qui peut mettre en scène l'énonciateur afin de centrer nos analyses sur le concept de « rôle », de personnage qui est le concept qui nous nous semble capital chez Hilda Mundy. Cf. Nicoleta Popa Blanariu, « Le *je*(*u*) polyphonique. Un modèle pragma-linguistique à rendre compte de la représentation théâtrale », in *Philologica Jassyensia*, An VI, Nr. 2 (12), 2010, p. 161–169. Disponible sur : http://www.philologica-jassyensia.ro/upload/VI_2_Blanariu.pdf (consulté le 28. 06.12).

en jeu des artifices et des procédés de la voix énonciatrice, illustre les différents chemins que peut emprunter l'auteure dans l'acte littéraire.

À cet égard, on peut parler en général de métalepse de l'auteur, ce qui a lieu lorsque ce dernier « est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond, que raconter ou décrire[478] » ; cette figure est caractérisée par Genette comme le passage entre deux univers narratifs par l'intrusion de l'auteur comme sujet de la fiction[479]. Cette définition peut s'appliquer, par exemple, au geste adopté par Hilda Mundy chaque fois qu'elle s'adresse aux lecteurs, ce qui arrive très fréquemment dans son œuvre. Mais la mobilité et le dédoublement du moi, dans cette migration entre les univers narratifs, vont jusqu'à créer un passage entre son monde en tant qu'auteure et le monde du lecteur pour partager interactivement la scène avec ce dernier.

« Yo digo »

Le *je*, très présent chez Hilda Mundy (alors qu'en espagnol il n'est nécessaire que lorsque l'ambigüité ou un but emphatique l'exigent) appartient à une notion littéraire qui fait des sensations vécues par le moi, le moteur et la caractéristique de ses formes d'expression. Ce « yo », indicateur de subjectivité, nous mène à interroger ce concept avant d'aborder ses expressions :

> Mais que faut-il comprendre par subjectivité littéraire ? Non pas, bien évidemment, l'effusion spontanée ou l'expression véritable dans un texte de la personnalité, des opinions ou des sentiments de son auteur. Mais ce qui marque le texte comme le point de vue d'une conscience. En ce sens, la subjectivité littéraire définit la littérature. Celle-ci n'existe vraiment qu'à partir du moment où le texte ne se donne ni pour une information sur le monde prétendant à une vérité générale et objective, ni pour l'expression métaphysique ou sacrée, mais quand il se désigne comme le produit d'une conscience particulière, partagé entre l'arbitraire de la

[478] Concept de Pierre Fontanier (1765-1844), cité par Florian Pennanech, « La métalepse, ou le malin génie de la fiction », Dossier : Je doute, donc je suis, *Magazine littéraire*, n° 499, juillet-août 2010, p. 80.
[479] Cf. Gérard Genette, « Métalepses », *Figures III*, 1972, p. 243-246.

> subjectivité individuelle et la nécessité contraignante des formes du langage[480].

L'œuvre mundyenne est marquée par cette particularité de la conscience, mise en évidence dans le jugement propre à l'écriture des mœurs. Ceci ressort par l'usage spécifique du mot « yo », caractéristique de la voix déclarative, dans des phrases telles que « yo creo » ou « yo digo » qui soulignent ainsi la subjectivité du jugement d'Hilda Mundy : « "Unos dicen que lo blanco, otros dicen que lo negro, otros que lo colorado, yo digo que lo moreno" » (DD n° 6). Cet emploi est également présent dans ces phrases aphoristiques : « Yo creo en el avance de este adminículo hasta hacerse dueño del mundo » (BC 21.10.34). Puis, le YO peut être également moqué, comme dans l'exemple suivant, où les majuscules ironiques représentent des énonciateurs de la tradition littéraire :

> **Apóstrofe**
>
> Siento una aversión profunda por los personajes de continente severo.
>
> No salen nunca de su papel de sabihondos y graves.
>
> Matizan sus opiniones con un ceño significativo de suficiencia cual si aseguraran: "Ahora hablo YO".
>
> Generación antigua que usa monóculo, sombrero embarquillado, bastón de palo de rosa. […]. (DD n°24)

Enfin, et dans le sens qu'aborde le point suivant, le « yo » s'exprime entre guillemets pour illustrer le caractère double de l'énonciatrice, laquelle peut même donner la réplique à un autre moi. Il peut également changer de catégorie et devenir nom : *mi « yo »*.

La conscience qui pour Hilda Mundy est conscience de l'expérience vécue, habite ses textes à la fois avec la puissance d'une voix divergente dans le monde qu'elle regarde et avec la souplesse de celle qui, soupçonnant sa propre démarche, peut venir en arrière et changer de point de vue. Comment apparaît cette conscience dans l'espace de la condition fictive de l'auteure ? Cette conscience particulière qui parle et dit « je » chez Hilda Mundy, appartient à ce monde de l'illusion et de l'apparence, qui donne lieu au

[480] Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 8.

terme « figure » du verbe latin « fingere » qui va donner « fingir » en espagnol, « feindre » en français. « La littérature, haut lieu des fictions humaines, est-elle par excellence le domaine où le moi s'est figuré, au double sens d'imaginer et de donner une forme. Autobiographie, roman, théâtre, le moi se met en scène, se raconte et se cherche[481] ». L'œuvre d'Hilda Mundy, très attachée à cette idée, nous mène à explorer les chemins de la figuration du moi.

La chair et l'esprit : jeu subjectif

Hoy es distinto... Hay adelanto... Hay fenómeno...[482]

(Hilda Mundy,1936)

Le « je » chez Hilda Mundy est inséparable de son vécu. Ce que l'instant vécu lui apporte devient matière d'interpellation et de jugement pour l'ironiste. L'auteure de *Pirotecnia* parle de ce présent indéfini de l'apparition ; et ce, à travers une écriture qui témoigne d'une lecture de la pensée subjectiviste et phénoménologique qui semble habiter aussi dans le langage de l'écrivaine.

Le phénomène est ce qui apparaît à la conscience. Ce qui est donné et sera vécu par le moi. « Il s'agit d'explorer ce donné, « la chose même » que l'on perçoit, à laquelle on pense, de laquelle on parle, en évitant de forger des hypothèses, aussi bien sur le rapport qui lie le phénomène avec l'être *de qui* il est phénomène, que sur le rapport qui l'unit avec le Je *pour qui* il est phénomène[483], explique Lyotard, en mettant en avance cette idée cardinale de que la conscience est toujours *conscience de quelque chose*[484]. Le sens du mot « phénomène » se manifeste souvent dans ses écrits, dans la matérialité d'un fait

[481] Pierre Auregan, *Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance*, Paris, Ellipses, 1998, p. 119.
[482] Fragment de « XXIV » (P 96).
[483] Jean-François Lyotard, *La phénoménologie* (1954), Paris, Presses universitaires de France, (coll. Que sais-je ?), 2007, p. 5.
[484] Jean-François Lyotard, *La phénoménologie, op. cit.*, p. 14.

empirique : « La partida del primer contingente cochabambino fue la primera realidad cruda, la primera inquietud voltigeante y vivida » (CF 25), dit Hilda Mundy de cette expérience qu'elle présente comme une réalité qu'elle *consomme* parmi les passages de la guerre qui lui viennent à l'esprit. Souvenons-nous de la voix mise en scène dans ses *Impresiones…* avec un corps en mouvement, qui mange, qui joue : « No puedo ofrecer ni el detalle de las negociaciones pacifistas, porque cuando tuve la ocurrencia de tomar un periódico, fue para ejercitar pajaritas de papel... » (CF 17).

Le « yo » mundyen et le phénomène forment une union créatrice qui se manifeste à travers diverses images. Nous avons souligné que la voix exprimant les points de vue changeants ou joueurs, sont ceux de l'énonciatrice mise en scène dans les textes ; une voix qui peut se dédoubler. Dans ce « Brandy cocktail » le moi dedoublé lui sert à mettre en scène les mécanismes de l'ironie :

> ¿-Soy pesimista?
>
> Pregunto a mi revoltoso interior, para encontrar una razón a mis frases de sabor acre.
>
> No –dice él. […] (BC 28.06.35)

Mais le dédoublement du moi évoque aussi l'idée de deux natures contraires de l'être humain sur laquelle des philosophes comme Kant ou Schiller ont constitué des études esthétiques basées sur le subjectivisme. Ces deux natures humaines sont le sensible et l'intelligible : la première renvoyant aux sens, au corps, à l'animalité, aux nécessités naturelles ; et la deuxième à l'esprit, à l'entendement, au raisonnable, à ce qui fait dépasser à l'être humain ses inclinations naturelles[485]. Deux dimensions qui sont présentes dans l'œuvre mundyenne pour représenter ses propres idées sur la création et sur la beauté :

> […]. Cuando se tensan, se refinan las fibras de nuestra sensibilidad, en una revertibilidad de sensaciones: Tener hambre es un placer y un gran placer.
>
> ¡Estar feliz sintiéndose hambriento! ¡Trastornar la animalidad de comer, por la incorporeidad de no comer! » (P 108)

[485] Cf. Christian Ruby, invité d'*Adèle Van Reeth*, « Le Jeu 2/5 - Les lettres sur le jeu de Schiller : esthétique et anthropologie du jeu ». *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 26.04.2011.

Hilda Mundy présente l'idée d'un corps affamé voire dépourvu de sa chair comme le corps affiné et raffiné de la sensibilité, en opposition à une corporéité définie par une nature animale qu'il faut renverser. Le moi mundyen, par contre, est la réconciliation de ces deux tendances distinctes, elles sont bien explicitées, par exemple, dans la phrase : « El viento, el pícaro viento trajo hasta mí un trozo de papel. / Mi Eva sobresaltóse de curiosidad. "Yo" obedecí y repasé el papel » (CF 40). La différenciation entre les deux entités est donnée par leurs facultés : « yo » est le moi corporel qui lit le document ; il obéit à l'esprit, le moi de l'entendement dans la figure biblique d'Ève. Celle-ci représente le côté proprement humain du libre arbitre, opposé au côté sensible et animal qui obéit. Le moi est l'harmonie entre l'esprit et la chair ; c'est pourquoi Hilda Mundy parle de « un espíritu sensible que se bebió los pasajes de una guerra » : entendement et sens ensemble (mais pouvant se dédoubler). La rencontre entre ces deux dimensions est illustré dans cet éloge de l'imagination :

> **Las fuerzas del espíritu**
>
> [...]. Somos unos como desdichados diablejos en destierro. [...]. A final de todos los días nuestro espíritu se des-agazapa como una fierecilla indomada. Nos interpela. Nos hace culpables de su insatisfacción.
>
> Eso es. El exigente espíritu después de la carrera en aerolíneo, del aperitivo y la gracia del amor, se siente descontento y enfurruñado como si le hubiésemos roto el mejor de sus juguetes. [...].- ¡Qué día tan estúpido! – exclamamos entonces con auto-encono, con rencor agrandado y fóbico.
>
> Irremesiblemente somos los insatisfechos del día vivido. La ecuación de nuestro ánimo luce su X de fastidio insoluble.
>
> ……
>
> Pero aquí viene en tren expreso la revancha. Acaece que cuando estamos en vigilia, como animalillos disecados entre las dos sábanas, eclosionan las fuerzas del espíritu con un vigor formidable. Dioses por la soledad y la imaginación en todo su ímpetu, recién « vivimos » con la medida de la intensidad.
>
> ¡ Qué portento !
>
> Estamos con nosotros mismos. Estamos terribles imaginando, imaginando, imaginando. Lejos de toda concreción. En el mundo de las ultravibraciones cerebrales. En el ámbito indeterminado de las ideas. La subjetividad nos acaricia abriendo con el pulpejo de sus dedos unos surcos profundísimos en nuestra área sensitiva. Pensamientos y siempre pensamientos.

> Extravío. Alumbramiento de palabras. Concepción de imágenes. Anhelos luminosos. Laberintos. Piélagos fantásticos, Trasmundos. Eso y más. [...][486] (RB n 2)

Cet écrit se réfère très clairement à Kant, et aux notions de l'esthétique moderne présentes dans *Critique de la faculté de juger* (1790). L'expression kantienne « les forces de l'esprit » apparaît dans cet ouvrage[487] dans le sens du jeu subjectif illustré Hilda Mundy à partir de la modernité de son époque. Par des images de son univers avant-gardiste, au milieu d'un univers urbain le texte mundyen illustre une conception spécifique de la création poétique où la subjectivité tient un rôle actif et central. Le dynamisme de l'action est éloge de l'indétermination et du mouvement, en défaveur de la concrétion et de la solidification formelle. L'importance des idées de l'esprit et de la subjectivité, est donné par l'image érotique d'une scène pleine de métaphores, de fantaisie : le moi dédoublé d'Hilda Mundy est présenté dans la chair de ses doigts sensuels. L'esprit est corps, et cela est très important pour comprendre les métaphores de sa poétique. Cette scène de l'énonciatrice avec elle-même (laquelle met généralement en valeur la solitude), n'est pas la représentation des plaisirs solitaires du moi, mais d'une union charnelle entre ce moi et son double, c'est-à-dire entre le sensible et l'intelligible. Extase suprême qui transporte en haute mer, au-delà même du monde, au point de se perdre.

Le moi mundyen est indissociable de cette figure double de la chair et de l'esprit, sans cesse évoquée dans ses textes. Hilda Mundy se dit comme un esprit sensible qui mange des expériences comme des glaces, ou comme un esprit acrobate « ánima saltarín » qui lit Marinetti (RB n 1), dans une mise en avant d'un jeu, un accord et une interaction des deux entités différentes du moi qui parle. Cela apparaît comme une condition de la liberté de l'esprit et de ses potentialités imaginatives dans la création. Par ailleurs, cette interaction fait ressortir un dialogue entre un intérieur et un extérieur du sujet

[486] "Las fuerzas del espíritu", *Revista de Bolivia*, La Paz, année I, n° 2, 1er août 1937, s/n° p.
[487] « En ceci le jugement lui-même ne demeure qu'esthétique, car il représente seulement, sans posséder à son fondement un concept déterminé d'un objet, le jeu subjectif des forces de l'esprit (imagination et raison) comme harmonieux même de par leur contraste. Ainsi tout de même que imagination et *entendement* par leur union dans le jugement sur le beau produisaient une finalité subjective de même ici imagination et raison la produisent par leur conflit » . E. Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), Paris, J. Vrin, 1993, p. 138.

de l’écriture, ce qui est en lien avec les représentation de la digestion ainsi que de la poétique du fond et de la superficie, que nous développerons plus bas. Hilda Mundy présente sa critique des mœurs en mettant en scène ce dialogue entre sa dualité : « Aunque mi socia interior me confiesa que desearía menos entrevero disparatado en la tertulia de criaturas tan deliciosas » (BC 08.03.35). La distance provoquée par le dédoublement, se trouve à la base de la polyphonie qui donnera lieu à la voix ironique d’Hilda Mundy. Le dédoublement retrace ce mouvement dialectique entre l’intérieur et l’extérieur d’un moi double qui parle, dans un univers proprement théâtral, dont la figure emblématique du masque occupe le devant de la scène.

III. Le moi profond et ses masques

> *Tout ce qui est profond aime le masque. Les choses les plus profondes éprouvent même une certaine haine à l'égard des images et des symboles. Le* contraste *ne serait-il pas le meilleur déguisement que revêtirait la pudeur d'un dieu ? C'est là une question digne d'être posée.[…]. La pudeur est inventive. Ce ne sont pas les pires choses dont on a le plus honte ! Un masque cache souvent autre chose que de la perfidie. Il y a tant de bonté dans la ruse ! J'imaginerais facilement un homme qui, ayant à cacher quelque chose de précieux et de délicat, roulerait à travers la vie, gros et rond, tel un fût de vin solidement cerclé. Sa subtile pudeur exige qu'il en soit ainsi. […]. Tout esprit profond a besoin d'un masque. Je dirai plus encore : autour de tout esprit profond grandit et se développe sans cesse un masque, grâce à l'interprétation toujours fausse, c'est-à-dire* plate, *de chacune de ses paroles, de chacune de ses démarches, du moindre signe de vie qu'il donne*[488].
>
> *(Nietzsche, 1886)*

Hilda Mundy aime la sincérité, et c'est en riant de ceux et de celles qui font de la sincérité leur attribut essentiel, qui se prévalent de ne jamais tromper, qu'elle peut en parler : « El humorismo, cátedra de sinceridad, quita con valor máscaras de apolínea suficiencia y muestra tras la gama de notas de una carcajada a la opinión de todos para que las juzguen, hombres, situaciones y hechos, en la exótica indumentaria de las ropas menores » (DD n° 5). Sa critique des mœurs s'exerce à mettre en évidence le faux des apparences. Dans cette démarche elle s'attaque à certains masques : les masques apolliniens, avec lesquels elle désigne différentes catégories des détenteurs et détentrices du pouvoir qu'elle tourne en dérision non seulement dans *Dum Dum.* Ces figures du pouvoir sont nommées à travers ce terme nietzschéen signifiant l'ordre, la mesure, la

[488] Friedrich Nietzsche, « 40 », *Par-delà le bien et le mal* (1886), Paris, Librairie générale française, 2000, p. 114-115.

sérénité, et qui s'oppose à la figure dionysiaque, et qui apparaît dans le même périodique pour caractériser sa propre posture : « Nosotros atravesamos por un período más álgido... más violento... en el cual se vigoriza la voluntad de vivir... en una eclosión de energías... / Miremos las cosas a través del azul-turquí de la risa... » (DD n°12). Dans les deux textes l'auteure se présente à travers le rire, le contraire de la gravité : la légèreté à travers laquelle Hilda Mundy prétend combattre la suffisance ; en déshabillant, en dévoilant – comme nous avons vu dans le chapitre précédent– le caractère superficiel des dispositifs du pouvoir. Si l'auteure soupçonne les tenants de la vérité, il faudra montrer les dessous de la parole, de toute parole, à commencer par la sienne.

La mise en scène du moi que fait l'auteure est l'expression d'un espace théâtral, où l'énonciatrice devient –à plusieurs niveaux– un personnage, un rôle, une voix exhibant son masque face à un monde où chacun porte le sien.

Les noms : prolongation du texte

> *Lorsqu'un homme se masque ou se revêt d'un pseudonyme, nous nous sentons défiés. Cet homme se refuse à nous. Et en revanche nous voulons savoir*[489].
>
> *(Jean Starobinski, 1961)*

Seuil ou vestibule « qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin », le paratexte, selon Genette, est ce qui entoure et prolonge le texte. Titres, sous-titres, préfaces, nom d'auteur(e), ne sont pas uniquement un accompagnement du texte mais ce qui le *rend présent*, ce qui « assure sa présence au monde[490] ». On a parlé des titres des écrits mundyens : l'alcool, le feu, les substances organiques, la mise en relation électrique, le fond et la superficie. Ces paratextes sont certainement cette entrée signifiante au texte mundyen, lequel, dans le mouvement qu'évoquent ses scènes, la propre

[489] Jean Starobinski, « Stendhal pseudonyme » ; cité par Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 49.
[490] Gérard Genette, 1987, p. 7-8.

mobilité du sujet de l'écriture, semble parler de ce dedans et de ce dehors du texte qu'est le paratexte dont parle l'auteur de *Seuils*.

Or, le nom et les noms de l'auteure, dans le prolongement textuel, interpellent davantage, d'abord par la sui-référence dont nous avons tenté d'esquisser les caractéristiques, puis par la complexité de la pluralité des pseudonymes.

C'est *l'effet* que produit le pseudonyme chez le lecteur (lorsqu'il est informé sur le fait pseudonymique) dont il s'agit chez Hilda Mundy. Car dès le premier texte signé avec ce nom, l'auteure le montre comme un masque devant son public. L'*effet-pseudonyme*[491], comme l'appelle Genette, est cherché explicitement à travers la forme didactique du texte mundyen qui traite de la technique et la pratique de la création textuelle. Rappelons les images d'une énonciatrice se présentant avec son déguisement au directeur du journal : « Además le invito cubriéndome respetuosamente, sencillamente... cubriéndome tras mi modesto seudónimo porque considero que la ma[j]a vestida de Goya fue mil veces más exquisita que aquella otra... del inmortal pintor » (BC 14.10.34). Une mise en scène de la pratique pseudonymique qui dit le caractère du moi de l'écriture, son goût du masque et l'idée de modestie que l'auteure lui attribue. Ceci dans un cadre humoristique et théâtralisé : la pratique paratextuelle chez Hilda Mundy évoque un monde de masques, de décors et de costumes. La nudité que cherche Hilda Mundy dans sa démarche de démasqueuse ou déshabilleuse de la parole dominante (DD n° 5), est différente de la nudité que l'auteure rejette ici en faveur de la figure habillée. Celle-ci, comme le masque de la voix mundyenne est la figure de la parole, capable justement de dire son fait par les « bontés de la ruse », selon l'expression de Nietzsche ; une parole exquise parce que costumée.

Avant d'aborder les cas particuliers des nombreux noms de plume d'Hilda Mundy, surgissent deux aspects de l'hétéronymie en rapport avec les cadres de cette littérature : l'avant-garde et l'écriture des femmes.

[491] Gérard Genette, 1987. p. 48-49.

La position ultraïste, dans un sens créationniste, parle d'un « moi artificiel », porteur d'une « image absolue » :

> [En el ultraísmo] desaparece o tiende a desaparecer el « yo » autobiográfico, se lo reemplaza por un « yo » artificial. Se busca un arte « artístico » cerrado en sí mismo, creacionista, que da sustantividad a paisajes internos y subjetivos, a ideas y seres del mundo interior, a abstracciones inexistentes, con afán demiúrgico. Se crean ultra-objetos, mundos nuevos […][492].

Le mot polysémique intéresse aussi le « moi artificiel » ultraïste, ce que nous verrons dans la pluralité nominale d'Hilda Mundy. Mais la pratique pseudonymique chez les futuristes, porte aussi le souci de lier l'art à la vie : « les artistes vont changer de vie : ils changent de nom ![493] ». Des idées qui touchent certainement l'hétéronymie de l'écrivaine.

Quant au moi dans l'écriture des femmes, le nom de la vie et le nom de plume entraîne d'autres questions, qui renvoient aux idées sur l'écriture dite « féminine » et aux représentations stéréotypées de la femme (sentimentalité, esprit songeur, passivité, intuition, sensibilité, etc.). Le changement identitaire en littérature relèverait aussi d'une crédibilité recherchée à l'intérieur de tel ou tel type d'écriture. Puis, dans le cas général de la pseudonymie, le choix d'un nom de plume chez les femmes rejoint aussi le désir de renouvellement, mais toujours en rapport aux spécificités de l'identité féminine :

> […] l'identité nominale de l'auteur, du narrateur et du personnage, condition nécessaire de l'autobiographie, devient plus complexe et plus problématique lorsqu'il s'agit de femmes car leur rapport au nom est par définition fluctuant. Beaucoup d'entre elles recourent à un nom de plume qui finit par devenir leur nom légal et qui symbolise leur nouvelle naissance par l'écriture[494].

L'emploi d'un pseudonyme chez les femmes contient donc la marque de cette différenciation de la pratique littéraire. À cet égard, l'écriture mundyenne, qui se moque et condamne les représentations stéréotypées féminines, met en évidence la fabrication

[492] "Estructura común de la lírica de vanguardia", Gloria Videla, *El ultraísmo*, 1971, p. 95.
[493] D'après Serge Milan, "Reniement et armement: les stratégies de reprise dans les manifestes de l'avant-garde futuriste", Journée doctorales « Formes et stratégies de la reprise littéraire », Université Lille 3, CECILLE, 27 avril 2010.
[494] "Existe-t-il une autobiographie des femmes?", Eliane Lecarme-Tabone, en: *Magazine littéraire*, n° 409 , Paris, mai 2002, p. 57.

genrée. La question de la technique, propre de son écriture, est un sujet littéraire considéré « masculin[495] », ainsi que les thématiques du football ou de la boxe. Ces questions sont des exemples de l'arbitraire des différenciations de genre, ce qui est montré par un projet littéraire qui se veut démolisseur de tels clivages. On peut parler chez Hilda Mundy d'une écriture androgyne, aux points de vue mobiles et pluriels concernant les représentations ; de plus, comme nous le verrons plus bas, l'auteure se peint elle-même en « andrógino espiritual ». La question des masques est porteuse de toutes ces considérations qui parlent à la fois d'une polysémie mettant à mal les barrières de genre et aussi d'une nouvelle vie dans l'art.

Le nom, les noms

L'hétéronymie mundyenne ne semble pas avoir attiré l'attention de la critique à l'époque de son apparition dans la presse d'Oruro ; d'ailleurs, le recours de pseudonymes est très répandu, non seulement parmi les chroniqueurs satiristes. Dans les années 90, lors de la réapparition d'Hilda Mundy, son hétéronymie interpelle, mais elle ne fait pas l'objet d'étude : rappelons qu'il a été même affirmé que le nom « Hilda Mundy » est une invention de l'auteure. De nos jours, cette paratextualité est sans cesse évoquée par la critique (toujours dans l'absence de réponses concrètes et d'études approfondies) et devient l'un des topiques propres de l'« énigme Hilda Mundy ».

La preuve que nos recherches ont apportée dès 2005 sur l'emprunt du nom d'une actrice anglaise des années 30, se basait sur un travail effectué dans le British Film Institut de Londres. Ce travail a permis de démontrer l'existence de l'artiste britannique dans le domaine cinématographique des comédies musicales ; lequel, dans son genre hétéroclite et divertissant, correspond clairement à l'univers de l'écrivaine d'Oruro. Or, cette preuve manquait de solidité en raison de la date du premier film où jouait l'actrice :

[495] Cf. Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica... 2004*, où dans la quatrième de couverture, l'auteure parle de la fantaisie technique comme d'une péripétie de l'imagination urbaine caractéristiquement masculine (trad.).

1935, alors que les premiers textes signés « Hilda Mundy » parurent à Oruro en 1934. De ce fait, la question sur l'activité artistique de l'Anglaise avant 1935 est devenue un sujet de recherche important de cette thèse, car les documents trouvés au British Film Institut ont ouvert une piste –correcte à nos yeux– qu'il fallait poursuivre. Dès lors, les recherches effectuées en ce sens, et surtout la difficulté de trouver la trace de l'actrice, ont révélé la figure d'une artiste peu connue, et dont le nom n'a pas marqué l'histoire du monde du spectacle. Ceci peut expliquer l'idée de l'invention du pseudonyme ainsi que le manque de recherches spécifiques en Bolivie. Finalement, grâce à un travail effectué dans les archives du *Victoria and Albert Museum*, dont les collections nationales du théâtre et du spectacle se trouvent à la « Blythe House » de Londres, on peut à présent prouver l'appartenance du pseudonyme principal de l'auteure d'Oruro à la comédienne britannique. Ceci permet de cerner clairement l'univers artistique de celle-ci, et de répondre à des interrogations sur l' « appropriation » de ce nom de part de la Bolivienne dans le cadre de son projet poétique.

Hilda Mundy: *double act*

> *Sing!! never mind the words.*
>
> *(La gamine –Paulette Goddard– à Charlot dans* Les Temps modernes, *1936)*

Hilda Mundy n'est pas un pseudonyme comme les autres noms de l'auteure : il ne relève pas d'une métamorphose verbale, d'une abréviation ou d'une anagramme. C'est un emprunt qui semble ouvrir les portes d'un univers habitant les espaces du texte mundyen.

Hilda Mundy (? –1968) a existé, elle était anglaise et a consacré sa vie à la scène. Celui-ci était son vrai nom, elle l'a promené sur les planches de Londres, mais spécifiquement sur celles de l'art populaire, celles où règne le rire, qui mélangeaient les

arts, qui innovaient dans la souplesse, l'improvisation, la variété : les planches du music-hall.

D'après les archives de la « Blythe House », le music-hall est la première et la principale activité scénique de l'actrice anglaise. Hilda Mundy investit la scène dès 1922 jusqu'aux années 1950. L'ensemble des références trouvées la montre aux côtés de Billy Caryll, celui qui est devenu son mari. Pendant trente ans, Mundy et Caryll ont été en tournée dans la variété, jouant un *double act* de mari et femme qui se disputaient tout le temps. Leur accent cockney (celui des Londoniens caractérisés par leur langage populaire) montre des rôles près du peuple. Ils se produisent pour la première fois sur la prestigieuse scène du *London Palladium theatre*, le 28 septembre 1931 avec le spectacle *« Love's young dream »*[496]. Dans le *London Palladium*, le couple de comédiens fait partie de la troupe burlesque *« Crazy gang »* mais parallèlement ils jouaient ailleurs[497]. Après, en 1934, ils se produisent dans le *Daly's Theatre* ; nous pouvons lire la présence du duo comique dans le programme du 19 février 1934 avec le spectacle de variétés *« Yours sincerely »*[498]. Le comédien Billy Caryll (1893-1953) jouissait d'une certaine renommée à Londres et les archives des collections consultées présentent plus d'information sur lui que sur Hilda Mundy. À propos de *« Yours sincerely »* on commente dans la presse que « le meilleur travail de M. Caryll est celui qu'il fait aux côtés de Mademoiselle Hilda Munday (sic) dans les interludes du music-hall[499] ». Puis, en ce qui concerne ce spectacle de 1934, on peut aussi lire : « Billy Caryll, le principal comédien, est extrêmement intelligent et son spectacle est espiègle et amusant. Hilda Mundy lui donne la réplique avec une grande efficacité[500] ».

Hilda Mundy n'a jamais été une star. Pratiquement aucune information biographique la concernant ne figure dans des ouvrages de référence de ces archives

[496] Cf. Annexes.
[497] Cf. Coupure du journal : *T.*, Londres, 18 février 1953, s/n° p ; en annexes.
[498] Cf. Coupure du journal, Londres, février 1934, s/réf. ; en annexes.
[499] Traduit d'une coupure du journal : Londres, 19 février 1934, s/réf. Cf. Annexes.
[500] Traduit de *The Daily telegraph*, Londres, 20 février 1934, s/n° p. Cf. Annexes.

nationales (ce qui explique l'impossibilité de trouver des informations en dehors de Londres). Néanmoins, les études sur les arts de la scène dans les principales capitales européennes à la fin du XIX[e] siècle et au début du XX[e], montrent que « l'historiographie ne retient avant tout qu'une infime minorité des acteurs et actrices, ceux et celles qui s'identifient, dans l'esprit du public, au personnages rêvés par l'auteur[501] ». Et que cela s'explique par l'image et le statut historiquement dévalorisés du comédien et (plus encore) de la comédienne[502] : « ce milieu longtemps stigmatisé comme impur et immoral par les Églises et les classes supérieures[503] ».

Hilda Mundy ne figure dans les archives de presse que par son *double act* aux *sketchs* comiques. On pourrait presque parler d'un anonymat de l'artiste au milieu de la foule de comédiens et comédiennes aux numéros qui se succédaient ou se superposaient avec vigueur. La carrière scénique du couple semble très modeste[504] ; l'image faite d'interludes de music-hall, de rôles plutôt petits, une parole populaire et burlesque et certainement des fous rires, est l'image qui apparaît en évoquant la comédienne. Il apparaît aussi l'impression d'un amour pour la scène et le chant, qui accapare la vie de Miss Hilda Mundy et qui se traduit par une multiplication des représentations et des supports d'expression, l'expression d'un art qui s'adressait plutôt au peuple.

En ce qui concerne le cinéma, elle apparaît à l'affiche des films anglais, toujours à côté de Billy Caryll : *Royal Cavalcade* (1935) ; *Calling all Ma's* (1937) ; *Lassie from Lancashire* (1938) ; et *I didn't do it* (1945). Il s'agit des films divertissements, des comédies musicales ; le couple Mundy / Caryll n'a de rôles protagonistes que pour *Calling all Ma's.* Ils feront aussi des apparitions à la radio dans les années 30 et 40 avec leurs numéros de querelles de ménage.

[501] Christophe Charle, *Théâtres en capitales,* Paris, Albin Michel, 2008, p. 109.
[502] Cf. Anne Martin-Fugier, *Comédienne,* Paris, Seuil, 2001, p. 7-16.
[503] *Ibid.*, p. 110.
[504] À l'occasion de la mort de Billy Caryll, la presse parle d'un couple assez désargenté. Cf. Coupure de journal : *D.E.*, Londres, 17 février 1953 s/n° p ; en annexes.

Si on se demande comment une telle figure a pu arriver jusqu'à Laura Villanueva Rocabado, disons d'abord que si l'actrice anglaise n'a pas eu une réputation internationale, l'information sur le music-hall anglais (Londres était considéré comme la capitale mondiale du music-hall) semble être assez médiatisée dans les années 20 et 30. Puis, le fait de l' « appropriation » du nom « Hilda Mundy » par l'écrivaine bolivienne correspond parfaitement à l'époque où le nom de l'actrice circulait dans la presse londonienne dans un contexte de grande connexion artistique internationale. Néanmoins, l'hypothèse sur le voyage du nom de l'artiste britannique via les revues culturelles en Amérique du sud, apparaît moins plausible que l'hypothèse du voyage, à partir de Londres, de programmes de théâtre, d'articles de presse, etc., au sujet de la comédienne Hilda Mundy, dans les valises d'Emilio Villanueva[505].

Les affinités avec le moi de l'écriture captivent tellement l'attention qu'on est tenté de penser que l'auteure d'Oruro –qui dit se couvrir dans la simplicité, avec son modeste pseudonyme (BC 14.10.34)– connaissait au moins une bonne partie de ces aspects de la comédienne anglaise, y compris son caractère sans faste, en dehors de la scène officielle et transcendentale. Mais le choix de ce nom de plume est intéressant à plus d'un titre, dans un ensemble paratextuel qui depuis le dehors du texte, trace des correspondances avec les signes des écrits de l'auteure. Si la diversification de l'expression artistique d'Hilda Mundy trace l'image d'une carrière consacrée à la représentation, les dates constatées signalent une scène spécifique au moment où l'écrivaine d'Oruro décida de s'appeler Hilda Mundy : la scène du music-hall.

[505] Dans l'entretien que Susana et Corina Barrero, petites filles d'Emilio Villanueva, m'ont accordée, elles ont dit que c'était le père de Laura Villanueva qui lui aurait donné ses noms de plume, y compris celui de « Hilda Mundy ». Sans possibilités de prouver une telle hypothèse (faute de documents ou d'autres témoignages), nous relevons de cette affirmation, la possibilité accrue d'une transmission de père à fille, concernant un matériel culturel, littéraire et artistique en général, très bien choisi.

MUSIC-HALL : LA PATRIE D'HILDA MUNDY

C'est à Londres, où cette appellation apparut, que l'on situe les origines du music-hall. Spectacle de variétés, qui associe la musique (les « tours de chants », variétés musicales, danse et ballets) ; le théâtre (« sketches » comiques ou dramatiques et la pantomime) ; et enfin le cirque et la ménagerie (athlétisme, acrobatie, jonglage, illusion et exhibition animalière)[506]. Au XVIII[e] siècle en Angleterre, une histoire de limitation légale de l'activité scénique aux théâtres royaux, est à l'origine d'une mise au point de ces spectacles composites qui devaient rester dans leurs limites accordées[507]. Ces antécédents marquent le music-hall d'un caractère décalé et irrévérencieux par rapport aux arts de la culture dominante. La scène de music-hall devient le lieu des spectacles du peuple : « l'art roturier par excellence[508] .

C'est toutefois au XIX[e] siècle que surgissent les véritables music-halls, dans les grandes villes de la société industrielle, en incorporant divers éléments de leur modernité. Au XX[e], la culture d'avant-garde, qui s'est beaucoup intéressée aux arts populaires comme le cirque et les spectacles forains, fait du music-hall un objet d'exaltation. Pour Marinetti « l'enchevêtrement simultané d'événements disparates correspond à l'esprit dionysiaque qui règne dans les rues de la ville moderne[509] :

> *La futurisme glorifie le Music-hall*
>
> Parce que : 1. Le Music-hall, conséquence de l'électricité, né en quelque sorte avec nous, n'a heureusement pas de traditions, pas de maîtres, pas de dogmes, et se nourrit d'actualité véloce.
>
> […].
>
> 6. Le Music-hall est aujourd'hui le creuset où bouillonnent les éléments d'une nouvelle sensibilité qui se prépare. On y trouve la décomposition ironique de tous les prototypes usés du Beau, du Grand, du Solennel, du Religieux, du Féroce, du Séduisant et de l'Epouvantable et aussi l'élaboration abstraite des nouveaux prototypes qui les remplaceront. – Le Music-hall est donc la synthèse de tout ce que l'humanité a raffiné

[506] Jacques Feschotte, *Histoire du Music-hall*, Que sais-je ?, Paris, PUF, 1965, p. 9.
[507] *Ibid.*, p. 13.
[508] « Chaplin aujourd'hui : Le cirque », 26', documentaire réalisé par François Ede avec la participation d'Emir Kusturica, France, 2003, MK2TV
[509] Giovanni Lista, *La Scène futuriste*, 1989, p. 119.

> jusqu'ici dans ses nerfs pour se distraire en riant de la douleur matérielle et morale ; il est aussi la fusion bouillonnante de tous les rires et sourires, ricanements, contorsions, grimaces de l'humanité future. […][510].

Ce manifeste parut en anglais dans le *Daily Mail* le 21 novembre 1913 à Londres, « la ville qui était alors la capitale mondiale du music-hall[511] ». Dans la scène internationale qui ressort de l'hétéronymie mundyenne, le nom de la comédienne anglaise, représente le cœur géographique de cette expression artistique. Dans le même temps, ce nom invoque ce caractère international ou « supra-national », comme dit Jacques Feschotte, du music-all, tant par ses acteurs que par son public[512].

Par ailleurs, le nom de la comédienne anglaise, signifiant cette scène avant-gardiste, est également porteur d'une notion centrale de l'art d'avant-garde : la synthèse. Le « Manifeste du théâtre synthétique » affirme : « À force de brièveté on peut créer un théâtre absolument nouveau en parfaite harmonie avec notre sensibilité moderne, laconique et rapide. Nos pièces n'auront pas d'actes, mais des instants, c'est-à-dire qu'ils dureront quelques secondes. […][513]. Des instants comme ceux que durent les « Reportajes al vuelo » (DD n° 20), la mise en scène que nous avons lue d'une comédienne dont la voix synthétise deux paroles : la sienne et celle qui disparaît graphiquement ; une mise en scène constituant un tout avec moins de texte. La synthèse que Hilda Mundy prône comme la qualité de son texte : « Es agradabilísimo. Tiene la gracia de ser sintético » (BC 14.10.34). Tant le music-hall que le cinéma offrent « le maximum de sensations dans le minimum de temps »[514], dit la critique d'avant-garde, et le texte mundyen présente un concentré sensoriel à travers des phrases nominales, des jeux polysémiques, des paratextes.

[510] F. T. Marinetti, « Le Music-hall. Manifeste futuriste » (1913), in Giovanni Lista, *Futurisme : manifestes…*, 1973, p. 249-250.
[511] Giovanni Lista, *La Scène futuriste*, 1989, p. 120.
[512] Jacques Feschotte, *Histoire du Music-hall*, 1965, p. 27.
[513] Marinetti, Corra, Settimelli, « Le théâtre futuriste synthétique (1915), in Giovanni Lista, *Futurisme : manifestes…*, 1973, p. 257.
[514] Raik-Rist, « Le spectacle théâtral à venir », in *Documents de l'esprit nouveau*, n° 1, Paris, printemps, 1927, p. 35-37 ; cité par Giovanni Lista, *La Scène futuriste*, 1989, p. 126.

La culture urbaine trouve au début du siècle une grande résonance dans le music-hall, dont le désir d'étonnement et de divertissement fusionne la technologie, l'art, l'étrange et le comique. Hilda Mundy, comédienne burlesque et chanteuse, représente cet art roturier qui défie les arts traditionnels avec des numéros comiques joués entre deux actes plus importants, au milieu d'une explosion d'adresse physique, du burlesque, des chants mais aussi de machinisme et de feux d'artifice. Un bouillonnement que nous trouvons dans *Pirotecnia*, notamment au travers du texte « Urbe » :

> *[…]. Orquestas de mujeres: doble entretenimiento musical y panorámico a base de blues y piernas armónicas.*
>
> *Avisos luminosos: puntos de llamada que en sus bujías, dicen con juegos de lengua: sí… no… sí… no…*
>
> *Siluetas femeninas de lujo: péndulos de agitación moderna… (Primera envoltura: una faja elástica. Última: un tapado de piel).*
>
> *Paseos congestionados en las avenidas de moda. (los tumultos en la corriente de la calle considerada tubo intestinal son obstáculos indigestivos).*
>
> *"Subjetivación" Atropellos… atropellos de jazz… de amor… de automóviles…*
>
> URBE: Americanismo, copiado por octavo papel carbónico. Revoltijo de langostinos. Zarabanda de locuras desnudas y vestidas.
>
> […].

La grande ville de *Pirotecnia*, tient d'une esthétique du monde du spectacle : « Urbe » est une célébration de l'électricité au service de la lumière des annonces urbaines, de l'expérience du choc des foules dans les avenues modernes, de la machine automobile qui provoque le choc et la rencontre, un éloge de la musique et des danseuses, du corps mis en scène et dansant, du divertissement, de la sensualité du monde de la scène ; un hommage enfin à la ville comme spectacle, comme comédie visuelle, caractérisée par une discontinuité et un enchevêtrement –culinaire pour l'auteure– de ces éléments. On peut parler d'une « poétique du théâtre comme *imago urbis*[515] », telle que les futuristes l'ont représentée et théorisée autour du music-hall.

[515] Giovanni Lista, 1989, p. 123.

Dans son contexte, on remarque dans la presse des annonces des *Dancings* qui avaient lieu dans les salons très cotés de l'« Hotel Edén » d'Oruro, proposant des spectacles musicaux au « répertoire international et moderne »[516].

Dum Dum, un théâtre à soi

Les pseudonymes devenus multiples à partir des pages de *Dum Dum,* révèlent une scission qui, au-delà du dyonymat dont parle Genette pour le pseudonyme simple (patronyme + pseudonyme), devient éclatement de l'identité de l'auteure. L'hétéronymie, dite aussi polypseudonymat, serait « la vérité du pseudonyme simple et sa pente naturelle[517] ».

Hilda Mundy, María Daguileff, Anna Massina, Madame Adrienne, Jeanette, pour les cinq pseudonymes féminins, reconnus lors de la réapparition littéraire d'Hilda Mundy dans les années 90, et dont nous avons trouvé la trace dans le nouveau corpus tel qu'il est indiqué dans le tableau des prolégomènes. Or *Dum Dum,* véritable théâtre de l'éclatement identitaire de l'auteure, révèle encore d'autres noms de plume. Signalons encore que la limitation du corpus et notamment des textes de *Dum Dum,* imposent une certaine réserve quant à l'appartenance de tels pseudonymes à l'écrivaine d'Oruro. Cette partie essaiera, à cet égard, de trouver des signes thématiques, lexicaux et poétiques capables de signaler –du moins comme hypothèse–, telle appartenance.

Les 11 pages du porte-parole mundyen du combat de l'après-guerre, contiennent les huit pseudonymes suivants : Hilda Mundy (1), María Daguileff (1), Anna Massina (1), Tito Livio (1), Eryx (1), Kamon (1), Lutino (1) et Dumila (1). Madame Adrienne –on l'a signalé– investit largement la chronique « Vitaminas » de *El Fuego,* où paraît également à deux reprises Jeanette. Cela nous donne un paysage (hypothétique) de

[516] "Dancing: Debut de la Nueva Orquesta de señoritas procedente de Buenos Aires con repertorio moderno. Dancing de moda en el Hotel Edén", *La Patria,* Oruro, 22.01.1932, p. 5.
[517] Gérard Genette, *Seuils,* 1987, p. 50.

dix noms de plume différents. Ce nombre, qui peut se voir modifié à travers des recherches ultérieures, ne change pas le fait, fondamental, d'une pluralité assez singulière du sujet de l'écriture en qui s'accentue le jeu pseudonymique, lequel –comme le dit Genette– représente déjà « une activité poétique[518] ».

L'hétéronymie mundyenne va au-delà des raisons liées au dénommé *effet-pseudonyme,* interpellant le lecteur par le goût du masque, le goût du miroir, l'interaction entre le patronyme et le pseudonyme. Il représente à nos yeux le cœur d'un tissu paratextuel où interagit poétiquement une série de signes en relation avec les thématiques mundyennes déjà exposées. Un tissu dont nous essaierons d'esquisser les signes à travers les figures de chacun des noms.

LA SCENE MODERNE[519]

Signalons tout d'abord, notamment en ce qui concerne les cinq pseudonymes féminins, que la lecture des textes mundyens connus et redécouverts permet le constat suivant : il ne s'agit pas de voix différentes, à la façon de Pessoa, par exemple, constituant des personnages spécifiques. Si les thématiques que nous développerons à la recherche de l'univers poétique qu'ouvre chaque nom, peuvent faire ressortir plus un pseudonyme qu'un autre, il n'y a pas une correspondance spécifique entre les thématiques et ce que les pseudonymes évoquent. Or les univers poétiques surgissant des noms, à travers de légères métamorphoses verbales, une composition patronymique, mais fondamentalement à travers l'emprunt, confirment la dimension théâtrale d'Hilda Mundy, ainsi qu'un véritable sens de la modernité.

[518] *Ibid.*, p. 53.
[519] Je dois à M. Juan Carlos Estenssoro, une orientation très précise –et qui s'est manifestée très tôt dans mes recherches– sur la richesse signifiante de l'hétéronymie mundyenne, en ce qui concerne les pseudonymes : María Daguileff, Anna Massina et Jeanette.

Danse et alliance des arts

María Daguileff figure dans un seul texte de notre corpus : « Inmigración y América » (DD n° 16). Il s'avère, pourtant, d'une grande richesse sémantique à l'intérieur d'une scène moderne spécifique.

C'est le patronyme Daguileff qui évoque l'âge d'or de l'art d'avant-garde, en France, mais pas seulement, en Europe fondamentalement. Puis la Russie, quant à la technique de la danse, à sa musique, à son art, emballés dans les valises d'un impresario de génie, celui qui réalisa le projet mythique des Ballets russes : Sergeï Diaghileff, plus connu comme Serge de Diaghilev (1872-1929) :

> Il fallait de l'audace et du panache en 1906 pour quitter les rivages de Saint-Pétersbourg et venir à Paris avec, emballée dans quelques malles, une exposition d'Art russe à présenter au Salon d'automne. […]. Aussi, en 1906, les valises de Diaghilev, celles qu'il transporterait dans toutes les capitales d'Europe et du continent américain, étaient-elles déjà lourdes de projets et de désirs[520].

Sans être musicien ni chorégraphe –mais avec une connaissance extraordinaire des arts– il fut le créateur de cette troupe de danseurs qui allaient devenir, de par la révolution esthétique de leurs costumes, les décors, les spectacles, synonyme de modernité mais aussi de scandale. Avec un flair exceptionnel pour réunir des artistes excellents dans leurs domaines, Diaghilev fait sensation avec les Ballets russes dès leur création en 1909. Cosmopolitisme, alliance des arts, avant-gardisme, les Ballets russes virent le jour en même temps que la publication du « Manifeste futuriste » de Marinetti et l'invention du cubisme par Picasso et Braque. Diaghileff marque ainsi l'histoire de l'avant-garde, faisant partie de ce mouvement de rencontres et collaborations. En 1917, Marinetti dit de l'impresario : « Très intéressant, au point de vue artistique, le ballet russe, organisé par le génie novateur de Diaghileff qui a su moderniser et amplifier les danses populaires russes, en une merveilleuse fusion de la musique et de la danse[521] ». L'emprunt du patronyme

[520] « À lire avant le spectacle », *Ballet de l'opéra. Ballets russes, 1909-2009, Fokine, Nijinski, Massine*, Paris, Opéra National de Paris, 2009, p. 29.
[521] F. T. Marinetti, « La Danse futuriste» (1917), in Giovanni Lista, 1973, p. 267.

Diaghileff que fait l'auteure et sa légère métamorphose[522] et féminisation à travers le prénom María, est un véritable hymne aussi bien à la vision artistique d'avant-garde, qu'au nomade, à l'excessif, à l'agitateur que fut l'entrepreneur d'art.

Danse et chorégraphie au centre de créations picturales, musicales, de costumes et spectacles, se trouvent également dans le pseudonyme Ana Massina. En lien direct avec les Ballets russes, le nom de famille d'abord, Massina renvoie à Léonide Massine (1896-1979) danseur et chorégraphe engagé par Diaghilev en 1913. Il fut son principal chorégraphe et danseur après le départ de Nijinski et poursuivit une belle carrière après la mort de Diaghilev en 1929 :

> Grâce à Massine, le ballet est devenu une forme de spectacle complet dans lequel la danse doit être subordonnée aux autres arts (décors, musique) pour les approfondir de son expression la plus originale[523].

Le prénom de ce pseudonyme peut aussi très naturellement renvoyer à la danseuse russe Anna Pavlova (1881-1931). Engagée en 1908 par Serge de Diaghilev, elle participa à la première des Ballets russes à Paris en 1909 :

> Longue et svelte, d'apparence frêle et délicate, elle incarne pour la postérité l'image de la danseuse romantique […]. Tragédienne expressive aux dons de transformation inégalables, elle fuit la virtuosité. Malgré son manque de sens musical, elle acquiert la célébrité par sa présence éthérée, immatérielle, dans le plus pur des styles classiques[524].

« Anna Massina », devient ainsi un rôle hybride, danseuse/danseur étoiles de la troupe révolutionnaire. Un rôle qui semble représenter, d'un côté, une figure élancée et éthérée à la maîtrise technique ; et d'un autre côté, l'idée du « spectacle complet », qui renvoie à la notion d'art total propre à l'avant-garde et qui fut vivement enrichi par l'œuvre de Diaghilev. Ces noms, quant à leurs liens avec le contexte d'Hilda Mundy, parcouraient aisément les espaces culturels et mondains de la presse sud-américaine des premières

[522] Il est plausible que les modifications voulues aux patronymes soient moindres et qu'il s'agisse pour quelques cas d'erreurs typographiques. Ce que nous avons constaté, par exemple pour le cas du pseudonyme Jeanette, qui paraît comme Jeanetee dans le même journal *El Fuego*.
[523] Jane Patrie, « Massine Léonide », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], 2012.
[524] Jane Patrie, « Pavlova Anna Plavovna Matveïeva dite Anna », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], 2012.

décénnies du siècle, car les Ballets russes se sont produits à Montevideo, Rio de Janeiro, São Paolo et Buenos Aires.

Arts et techniques

Madame Adrienne, le deuxième pseudonyme par ses occurences dans l'ensemble des textes mundyens, est plus difficile à déchiffrer par l'absence de patronyme. Il y a plusieurs possibilités de personnalités féminines françaises de l'époque auxquelles pourraient se rapporter les références mundyennes. Adrienne Monnier (1892-1955), par exemple, pour être l'une des grandes figures de la vie littéraire parisienne aux côtés de Sylvia Beach, en particulier dans les années 20. Libraire et éditrice, elle publie en 1929, la première traduction d'*Ulysse* de Joyce. Néanmoins, pour des raisons liées, d'une part, à une imagerie encore plus spécifique, à nos yeux, de l'univers mundyen ; et, d'autre part, à des références trouvées dans des revues boliviennes de l'époque, nous avons penché pour une autre hypothèse. Celle d'Adrienne Bolland (1895-1975), qui en 1919 s'est affranchie des lois de la pesanteur dans « ces engins improbables qu'étaient les premiers avions[525] ».

> Je vous raconterai peut-être un autre jour comment je suis venue à l'aviation, comment une petite bonne femme de rien du tout est devenue pilote: c'est une longue histoire. Aujourd'hui, il s'agit des meetings. Vous ne m'en voudrez pas si j'en parle à bâtons rompus, au hasard de mes souvenirs. Je ne suis pas un historien... il faudra vous faire une raison.
>
> Ainsi, je ne me rappelle plus au juste où et quand j'ai fait mon premier meeting. En tout cas, c'était très tôt: tôt après la Grande Guerre, tôt dans ce qu'on ne pouvait même pas encore appeler ma carrière. […][526].

Adrienne Bolland laissa son nom dans l'histoire non seulement pour être la première femme à traverser la Manche depuis la France en août 1920, mais surtout pour sa traversée de la Cordillère des Andes le 1er avril 1921. C'est surtout cette prouesse qui la fit

[525] Marc Menant, « Adrienne Bolland » Aventure 8 / Direct 8, [programme télévisuel], 17-12-2007. Disponible sur : http://www.dailymotion.com/video/x3s8gz_adrienne-bolland_news
[526] Adrienne Bolland, « Souvenirs irrévérencieux », propos recueillis par Claude Yelnick, *Icare* (revue de l'aviation française) n° 51 ; 1975. Disponible sur : http://www.aerodrome-gruyere.ch/hommage/bolland-meeting.htm

beaucoup paraître dans la presse sud-américaine, notamment de l'Argentine et du Chili où elle séjourna pour préparer son vol. Mais aussi la presse bolivienne féminine que nous avons étudiée parle de « Mademoiselle Adrienne » :

> [...]. Los deportes que sólo requieren habilidad y sangre fría – automovilismo, volación, etc.– son convenientes para las mujeres que sienten inclinación por las emociones fuertes, pues obran sobre el sistema nervioso casi exclusivamente. Así vemos a Mme Gonrand Morriss devorar por centenares los kilómetros en su automóvil; a Mlle Adrienne [B]olland volar tan fácilmente sobre los Andes como sobre el mar [...][527].

Mademoiselle Adrienne Bolland (dite Madame à partir de 1930, date de son mariage), épatait tant comme femme pionnière que comme pilote à un moment où l'aviation éveillait à la fois la frayeur et l'émerveillement. Elle marquait aussi les esprits par son excentricité, son irrévérence et une vivacité hors du commun[528]. Une acrobate des airs qui séduit très probablement Hilda Mundy.

Quant au pseudonyme Jeanette, nous esquissons l'hypothèse de cet emprunt au monde du cinéma, bien aimé d'Hilda Mundy, et à la présence de ce nom dans la presse d'Oruro des années où Hilda Mundy y travaillait. Jeanette MacDonald (1903-1965), cantatrice et actrice étasunienne, brillant surtout dans des comédies musicales filmées dans les années 1930 aux côtés de Maurice Chevalier.

Danse, peinture, costumes, décors, spectacles, monde du théâtre, avant-garde : María Daguileff, sans parler de tout cela dans le texte « Inmigración y América », en parle beaucoup dans l'œuvre mundyenne (et certainement dans des textes disparus). Ana Massina, dans « Caleidoscopio » puis dans « Una crónica teatral a propósito de "Seis personajes en busca de autor" » (CF 133-138), parcourt les rues pleines de musique, cigarettes, et personnages mystérieux avec l'image double des danseurs de l'avant-garde. Madame Adrienne, l'aviatrice qui signe « Vitaminas » et parle des mœurs, regarderait du haut du ciel, à pic et « en raccourci » les détails de la vie de son milieu. Puis Jeanette,

[527] "La mujer y los deportes" (article sans signature qui commente les sports « adaptés » à l'organisme féminin, *Aspiración*, La Paz, año I, n° 3, noviembre 1923, s/n° p.
[528] Marc Menant, « Adrienne Bolland », programme télévisuel cité.

l'actrice, dont l'image parcourait les salles du « Palais Concert » ou du « Teatro Imperio » d'Oruro, représente l'art populaire et sa technique tout en parlant du public « avide et monstre » (V n°11) de la presse ou en brossant des portraits de jeunes filles de la société. Véritable théâtre où défilent les figures comme autant de textes à l'intérieur du texte.

D'autres dédoublements

La profusion hétéronymique de *Dum Dum*, s'étend au domaine masculin. Ainsi nous trouvons « Tito Livio » au pied du texte suivant :

> **Edad crítica**
>
> Hoy hilvanamos algunos conceptos sobre la edad crítica. Para algunos se trata más bien de una cuestión de mera fisiología antes que una transformación psicológica.
>
> Alguien nos localizó en la frontera de esta edad exhausta y gris.
>
> Andan equivocados. Nosotros atravesamos por un período más álgido... más violento... en el cual se vigoriza la voluntad de vivir... en una eclosión de energías...
>
> Miremos las cosas a través del azul-turquí de la risa... y verde-mar de la esperanza...
>
> Mientras los otros están verdaderamente en la edad crítica, provecta y gris. En ellos gravita el sentido común hacia la vertical y el amor propio en transversal, dándoles el aspecto de un pecho inflado cual un escaparate para prender condecoraciones (aquí me sugiere el recuerdo del pato).
>
> ¡Oh el orgullo de ser grandes!
>
> ¡Oh el equilibrio exagonal de base, de varios cientos de páginas húmedas en tinta de imprenta!
>
> Mientras aquí ensayamos el balbuceo y el primer mú-mú periodístico, los gigantes aprovisionan prestigios y adoptan otros gestos.
>
> ¡Cuán grande es la insuficiencia de los grandes hacia el pequeñín! [529]
>
> **Tito Livio**

D'un jeunisme propre aux futuristes et qui, ici, définit ses opposants par contraste –comme toujours– cet écrit dit aussi la force du petit et du balbutiant. Satire des

[529] Oruro, *Dum Dum*, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 5.

puissants qui critiquent la satiriste, « Edad crítica » démasque, en moraliste, l'amour propre des détracteurs de *Dum dum*, ainsi que leur conformisme dans les idées. La signature n'est certainement pas gratuite. Tite-Live (59 av. J.-C.- 17 ap. J.-C.), l'historien latin qui donna dans son œuvre une place importante aux portraits et à l'imagination, et qui se démarque de « ses prédécesseurs et de ses contemporains blâmant au passage les historiens érudits ou rhéteurs, ce que Tite-Live ne veut être à aucun prix[530]. On peut voir ainsi quelques aspects porteurs de sens, concernant par exemple un auteur qui dépasse son domaine par des procédés littéraires osés et anticonventionnels.

Puis, nous avons « Eryx » signant un texte parmi ceux qui croquent des femmes avec une certaine sensualité ; mais qui se termine, comme la plupart, en critique :

> **Lectura oblicua**
>
> Mi visual voltigeaba al paso de una mujer bella.
>
> Mi ordinariez gustaba sentir quiebros de pasmo ante aquellas siluetas espigadas que en nuestras grandes fiestas sociales y centelleos se presentan en crepe mongol... georgette... tul taffetán (sic)...
>
> Por unos ojos glaucos, ahondados en lila, disculpaba, sincero, los suicidios de pasión... los extravíos... los desfalcos... la locura misma.....
>
> Tenían perdón los deslices románticos de los poetas que mueren cantando epitalamios de amor.
>
> El proverbio edificado de que a una mujer no se le debe herir ni con el pétalo de una rosa me parecía admisible.
>
> Y [a] tanta altura conceptual, les aplicaba yo una personalidad exquisita, espiritual, de trama finísima.
>
> Creía que como un bombón tras la envoltura escarlata guarda la médula de chocolate, en aquellas figulinas de lazos y perifollos fantásticos se podía encontrar un alma... una nívea pureza... un pensamiento...
>
> Pero rastreando el fondo con espíritu buzo y lentes de escéptico, vi que tras esas mujeres bellas sólo existen frascos dorados... flores de papel... cajas de cartón... y ... nada más.
>
> **Eryx**

[530] Michel Escatafal, « Tite-Live : l'historien qui a su saisir l'âme du peuple romain, Littérature et histoire, 22.07.2011. Disponible sur : http://esca-litt-hist.hautetfort.com/archive/2011/07/22/tite-live-l-historien-qui-a-su-saisir-l-ame-du-peuple-romain.html

C'est d'abord le champ lexical, puis la critique de la vacuité des femmes consacrées à leur aspect extérieur, et enfin l'autoportrait, qui nous font inclure ce pseudonyme dans l'espace paratextuel d'Hilda Mundy. Remarquons les mots du monde de la couture, employés comme autant de métaphores sur l'apparence. Le verbe « voltigear », renvoyant aux acrobaties, apparaît souvent pour représenter tant son esprit que ses yeux en mouvement. Le mot « figulina », statue en céramique, se trouve également dans *Pirotecnia* (« Veintitrés », P 163) dans le sens d'un modèle de femme, que l'on peut imaginer lointaine, et que Hilda Mundy finit par démystifier. La critique de la femme mondaine et superficielle se fait encore à travers une voix (ici masculine, ce qui n'est pas exceptionnel dans son œuvre) qui se met en scène à travers des attributs récurrents : vulgaire, d'abord ; puis comme un esprit plongeur, muni d'engins ou pas ; et enfin comme sceptique. Ainsi soulignés les traits mundyens, le pseudonyme se présente comme une figure bien apparentée à l'esprit de *Dum Dum* (mais pas seulement) : la figure du boxeur. Dans la mythologie grecque, Eryx, fils de Boutès (ou de Poséidon selon les auteurs) et d'Aphrodite, était champion de lutte et de boxe. Il défia Héraclès, périt dans la lutte et perdit son royaume[531].

Les figures du combattant et du combat, tellement chères à Hilda Mundy se poursuivent dans le texte suivant :

> **OJO para los estudiantes**
>
> Época de exámenes.- Hace 365 días con los sedimentos de un estilo colegial dije: "Suenan los timbales de la vacación escolar... vacación que significa campo... primera novia... versos pésimos..."
>
> Ahora que comprendo que nuestra instrucción es un barniz para caballos de circo y que los seis años de escuela y otros seis de Humanidades tienen la inutilidad y rutina de un estudio barullero, yo no puedo hablar de timbales... ni cascabeles...
>
> Lo único que resta por decir en bastardilla es acerca de la ruina y estancamiento de las escuelas y colegios.
>
> En el alumnado mismo no hay afán de estudio y superación.

[531] Cf. « Troupeau de Géryon », Mythologie grecque ». Disponible sur : http://mythologica.fr/grec/heraclet10.htm

> Aseguro que con más gusto han hecho muecas en su pequeña corte las jovencitas burguesas antes que aprender la resolución de un teorema cualquiera.
>
> En las pruebas de esta semana una chiquilla de cuarto año no pudo dibujar una probeta.
>
> Quién sabe si un estudiante ponga más atención a las rodilleras del pantalón que a una complicada lección trigonométrica.
>
> Ataque directo a las colegialas: También lógico que a una hora de aulas se prefiera un rato de cine, altar de toda cultura... Allí se aprende a sorber un helado con gracia... hacer piruetas con los ojos... modular voces broncas de actriz y etcéteras... (DD n°15)
>
> **Kamon**

Le ton mundyen est évident, formules concrètes et courtes, souvent nominales, thématique de l'interpellation des étudiants, et thématique du cinéma ; ce dernier, on l'a vu, peut être aussi objet de critique en raison du snobisme qu'il produit chez les jeunes filles. Quant au vocabulaire, il suffirait de remarquer le dernier paragraphe, introduit par l'annonce d'une attaque, le sport favori d'Hilda Mundy. Ceci serait complété par le pseudonyme : emblème des divers clans de la période féodale du Japon, le mot « Kamon » désigne ultérieurement (1192-1333) des emblèmes de guerre[532].

Le texte suivant est signé « Dumila », où nous pouvons voir, par hypothèse, une anagramme incomplète d'Hilda Mundy :

> **Filosofía garabato**
>
> Una pareja de tortolitos piaban una oda a Eros. De repente se posaron al borde de un estanque donde descansaba en pose pensadora una rana estilizada a lo Joan Crawford.
>
> –¡Halooo baby! –le dijo uno de ellos –¿por qué no gozas del amor como nosotros?
>
> –¿Amor en estos tiempos y a semejante altura? –contestó la filósofa de la boca de buzón –cuando el principio de la maternidad consciente se impone, y cuando el acumulo de hijos daña la existencia económica y cultural de los que viven?

[532] « [...] el kamon apareció en las banderas y estandartes que llevaban los samuráis cuando luchaban en masa y aparecían montados a caballo. En el campo de batalla, los diferentes emblemas servían para distinguir a ambos bandos. Los emblemas de guerra eran más simples en comparación con los de casa pues debían ser reconocidos desde lejos ». Cf. « Kamon », *Wikipedia*. Disponible sur: http://es.wikipedia.org/wiki/Kamon

(Al oír la contestación de la rana estoica, tuve la convicción de que cuando uno se encuentra solitario, el amor ajeno malhumora).

Los tortolitos se alejaron prendiditos de la mano hacia el séptimo cielo de Mahoma, cuando un pelícano se tragó la sentencia filosófica más la rana.

Moraleja: Más vale amor irreflexivo que filosofía en buche de pelícano (DD ? n°26).

Dumila

Le rire de l'écrivaine irrigue cette parodie de fable ; une fable comique où la présence de l'énonciatrice par l'adresse aux lecteurs entre parenthèses, marque toujours cette écriture de ce que Bertolt Brecht appelait en théâtre « la distanciation ». La lecture de cet écrit est exemplaire d'un changement de point de vue, typique d'un sujet mobile et soupçonneux de soi. La solitude revendiquée par l'auteure, dans des textes que nous avons commentés plus haut, est moquée par la voix de l'autodérision ; l'orgueil décelé chez les amoureux peut aussi s'emparer des solitaires. Puis, c'est un rire de la désacralisation, qui à partir du titre, présente une déformation de la notion philosophique. La morale, dans le domaine des formes traditionnelles, fermement structurées, apparaît comme une sentence philosophique sur laquelle s'élève victorieuse l'irréflexion.

Il nous reste le nom « Lutino », qui nous semble être un gallicisme[533] provenant de « lutin » : « Petit démon espiègle et malicieux qui est supposé se manifester surtout pendant la nuit[534] », et dont le verbe « lutiner » signifie « Harceler (une femme) de petites privautés par manière de plaisanterie[535] ». Les figures espiègles, nocturnes et taquines (surtout à l'endroit des femmes) appartiennent à l'univers d'Hilda Mundy ; puis, le texte suivant porte de surcroît les traces de sa plume :

Reportajes al vuelo

La bella chiquilla de los ojos satinados, de los ojos con cabrilleos de luz, nos recibe con la intimidad de un "fumoir" con la vitola de un "Chester" entre labios.

En marco tan de Marlene o Myrna, la figura se hace deliciosamente simpática.

[533] Nous avons laissé de côté le terme en espagnol qui désigne un oiseau particulièrement sensible à la lumière.
[534] *Le Petit Robert*, 2011.
[535] *Ibid.*

(Hay palpitaciones aceleradas, no tanto por la impresión, sino por los escalones ganados).

Con tres cuartos de cumplimiento iniciamos la interview relámpago:

– ¿...?

– Sí. El cigarrillo es un confidente... un amigo... en cuyas volutas se va un poco de ilusión y un poco de olvido.

– ¿...?

– No. De ningún modo. No me acuerdo haber recibido desengaños. El amor para mí no pasa de ser un juego donde hay una que "prende" y otro "prendido" o vice-versa.

– ¿...?

– ¿Mis actividades? En este momento son variadísimas. Cine. Cocktail. Rancheras. Peleles extranjeros.

– ¿...?

– Mi mayor emoción la tuve el día que se estrenó mi obra en el teatro. Logré conmover el público de galería. Para una autora nada más halagador que saber que las multitudes la comprenden.

– ¿...?

– Mi provisión de materia prima se ha concluido... Ahora como una artista cualquiera hago mutis y salgo por la puerta izquierda del foro.

– ¿...?

– Están Uds. divertidos. A una muchacha moderna no se le interroga de esa manera porque les diré que un novio constituye hoy día, la figura de un hombre triste y tonto que dice cosas tiernas a la sombra de un cocotero...

En este momento hay una llamada telefónica. La chiquilla de los ojos de acero cromo nos abandona.

Prudentes... sencillamente prudentes y con la suavidad de un chal de seda por la impresión, [a]parecemos ya en la calle, frente al Rancho Extranjero. (DD n° 20)

Lutino

Le texte, comme *theatrum mundi*, présente deux personnages qui se donnent la réplique ; il met en valeur la comédienne par la disparition de la reportrice. On y voit l'intérêt très marqué d'Hilda Mundy pour la mise en scène des jeux du langage. Faire parler les blancs, est le propre d'une poétique non pas comme *développement* mais comme

synthèse[536]. Ce sont toujours les signes graphiques, à la manière d'un décor signifiant, qui montrent la présence / absence de la journaliste et de ses questions muettes. Les réponses les incluent dans leur expression, mais les signes dépourvus de mots, font ressortir des silences parlant de la synthèse, de la disparition d'une voix au nom d'une autre apparition. La comédienne se montre séduisante aux yeux de la journaliste par ses gestes modernes et sa parole vivace et malicieuse. Son monde est mélange de cinéma, musiques à la mode, cigarette, divertissement et hommes interchangeables. À son tour, cette voix disparaît avec l'intervention d'un appareil technique. Une mise en scène accentuée par l'expression de la comédienne figurant le geste de sa sortie de scène (« hacer mutis »). Cet acte théâtral est représenté avec les mêmes mots dans BC 24.02.35 pour parler d'une sortie de scène du moi de l'écriture. On est dans l'univers d'Hilda Mundy qui se figure devant les espaces modernes, pour en montrer les différents côtés –ce qui ressort le plus ici c'est le côté frivole de la comédienne–, mais surtout les potentialités expressives.

De ces cinq noms supplémentaires, nous remarquons l'intérêt pour une culture universelle qui va aussi vers l'Antiquité, la mythologie, mais toujours au service d'une écriture du rire et de combat. En général, si l'on dresse une liste des mots-clés se référant aux différents pseudonymes –en excluant un instant celui d'Hilda Mundy–, nous avons selon notre analyse : avant-garde, alliance des arts, monde du spectacle, chorégraphie, décors, danse, musique, duplicité, figures androgynes, cinéma, femmes pionnières, machinisme, aviation, imagination, combat, boxe, esthétique visuelle. Hilda Mundy, quant à elle, à travers l'image du music-hall, représente une grande partie de ces signes, auxquels on peut ajouter : théâtre, chant, art populaire, irrévérence de l'art, rôle secondaire, interludes, art synthétique, burlesque, rire ; parmi les signes principaux. Les noms de plume se revêtent ainsi d'une pluralité sémantique qui ne manque pas de correspondances à l'intérieur du texte.

[536] Cf. Michel Pougeoise, "Blanc (en poésie)", *Dictionnaire de poétique*, Paris, Belin, 2006.

Dans ce cadre de l'importance sémantique des noms, la littérature mundyenne comme théâtre du monde, *theatrum mundi*, paraît trouver son meilleur écho dans le nom de la comédienne britannique.

Theatrum mundi

> *All the world's a stage,*
> *And all the men and women merely players:*
> *They have their exits and their entrances;*
> *And one man in his time plays many parts,*
>
> *[...].*
>
> *(William Shakespeare,* As You Like It, *1599)*

Hilda Mundy, l'écrivaine, appartient aussi au monde de la scène moderne. Une notion littéraire qui évoque l'espace scénique, les regards croisés entre l'actrice et le public, ainsi que le regard que l'énonciatrice pose aussi sur son monde comme un spectacle. Et surtout le rappel permanent de ces instances de la comédie à travers la voix de l'énonciatrice :

> Ofrezco este atentado a la lógica.
>
> No tiene ninguna filiación en el campo bibliográfico.
>
> Porque prescinde de la verosimilitud y linda con el absurdo.
>
> Alguien me dijo: Su libro será un fracaso que hará reír.
>
> Y hallé júbilo en la predestinación: al imaginar tres docenas de lectores riendo de las páginas de mi fracaso.
>
> No deseo que me castiguen con comentarios.
>
> Estos pequeños opúsculos, dispersos, rápidos, "policoloros" representan: NADA.- (Propiedad fatua de la pirotecnia).
>
> Diríamos que este folleto es una línea... –Historieta, aborto de novela, hubiese constituido un dibujo geométrico.
>
> Aclaratoriamente, soy inútil para lo último.
>
> Abandono mi posición y me presento al público con 50 chispas artificiales.
>
> C'est fini.

L'écriture d'un livre représente pour l'auteure le comble de l'illusoire et le vain, *Pirotecnia* se ferme avec la phrase :

El
quijotismo
de
escribir
un
libro
está
consumado
Hilda

Le texte introductif de *Pirotecnia* parle de cette futilité voire de l'absurde de l'œuvre. Or, l'auteure « se présente au public » comme un acte d'abandon, de fuite vers ce lieu sans lieu qu'est l'utopie et le monde de l'illusion. Car écrire serait parcourir du regard un monde qui joue la comédie, qui feint sous tous les regards, et qui regarde à son tour. Ainsi, feindre d'emblée, arborer son masque, est la seule issue de la création ; ouvrir un espace d'artifice, théâtrale, mais dans la modernité, c'est-à-dire, dans la voie du soupçon et dans la conscience du vide. Cette scène moderne tient de l'explosion artificielle propre au divertissement, signe d'un éclatement, une diversité, une fragmentation.

Le moi de l'écriture, masqué, se présente souvent costumée en matière textuelle, en clown acrobate, ou muni des objets techniques : « Mi espíritu-buzo "escalafandrado" (sic) se inmerge en la [delicuescencia] de la noche » (P 151) ; ou : « mi ánima saltarín hacía pruebas clownescas en la maroma de un gran júbilo ». Puis, les textes mundyens, dans le didactisme sur la pratique de l'écriture, par les adresses aux lecteurs et lectrices, aime à montrer l'envers des décors, une écriture comme matérialité exhibant d'abord ses formes, ses manques, ses failles ; puis l'empreinte également matérielle de la créatrice, ses oublis, ses maladresses, son « ignorance » ; et enfin la matérialité du public,

sa présence active dans l'acte de la création, sa figure de papier face à une figure créatrice qui va jusqu'à lui ouvrir la scène.

Dans cette oeuvre, le procédé le plus caractéristique de ce geste moderne qui « ose exhiber la matière[537] », selon l'expression de Jean-Marie Domenach, tient d'un principe spécifique au monde du théâtre : la « distanciation ». Elle est associée à Bertolt Brecht et consiste en divers procédés de recul de la part de l'acteur par rapport à son rôle, par exemple : l'adresse au spectateur ou le jeu des acteurs depuis le public. Il s'agit de se détourner de son personnage pour sortir de la linéarité du texte et pour déstabiliser la perception passive du public :

> L'esthétique de la distanciation, […], vise précisément à réconcilier avec le théâtre l'agilité dialectique, à ouvrir la scène aux dimensions d'un monde moderne ambitieux de dépasser la tragédie.
>
> La « distanciation », formule clé du théâtre épique, vise à instituer un rapport dialectique entre la scène et la salle, entre l'acteur et son rôle, entre l'individu et la société[538].

Le texte mundyen est interrompu par des blancs, par des morceaux de documents que l'auteure exhibe, mais surtout par une voix qui s'éloigne du texte, qui en sort et semble se tourner vers nous afin de nous interpeller : « Después de un trabajo de recompenetración, he visto que en todo el tiempo de la guerra no hemos visto un aporte relativamente aquilatable, de la gente de la Iglesia. [...]. / (El aperitivo de hoy me costará caro. La señora de los rosarios, con un sentido limitado de la religión me hará un reproche y las Sores pasarán con un gesto torcido) » (BC 06.10.35) ; puis, rappelons aussi : « ¿Ratificación demostrativa? La tienes considerando el vasallaje de nuestro gusto a la Moda (la mayúscula tiene significación) » (BC ?.12.34). C'est pour l'essentiel à travers le graphicisme que Hilda Mundy réalisera cet effet de la "distanciation", les parenthèses créent ce recul de la voix énonciatrice : « Los paréntesis sugieren una concepción asociada, una frase cerrada, virtuosa –que evidencia alguna idea apartada de la generalidad », dit elle

[537] Jean-Marie Domenach, *Approches de la modernité*, 1986, p. 15.
[538] Philippe Ivernel, « Bertolt Brecht », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], 2012.

dans « XIV ». C'est une voix qui en s'écartant, comme elle dit, en s'extrayant d'une continuité textuelle, frappe le lecteur, et l'appelle à exercer un sens critique.

Le mouvement dialectique qui ressort de la « distanciation », nous rappelle les allers-retours d'Hilda Mundy entre le fond et la superficie de ses thématiques, ces changements de point de vue, son caractère mobile et susceptible pour autant de jeux du hasard dans les rues, des risques de choc :

> […]. Despacito… siguiendo el perfil trasero de un automóvil, me dirijo hacia la celada de los mercados.
>
> Día de feria… día barullero de chillidos, de compras.
>
> (Voy a adentrarme, con permiso del lector, en el corazón de la plaza). […]. (BC 05.10.35)

Cet écart qu'opère la voix mundyenne en bondissant ainsi du texte linéaire, pour en dire l'artificiel, pour signaler une présence créatrice théâtralisée et la part du lecteur dans la création. Cette mise en scène de l'écrivaine, de son rôle et du public, parlent aussi du corps : « La muchedumbre vulgar y fea abajo, gozando de la lisura del asfalto (al oído del lector : aquí estaba yo como un odrecillo desgarrado al sol) » (BC 10.08.35). Cette voix différente (commentaire, rire, chuchotement ou cri d'alerte) à l'intérieur d'un texte, en ressort par un effet de déplacement opéré par le corps en acte dans ses facultés de perception et de mobilité. Puis, en dehors du texte, sous forme d'avertissement ou remarque aux lecteurs, nous lisons un paratexte que Hilda Mundy emploie à deux reprises, d'abord dans *Impresiones… :*

> **Advertencia**
>
> […].
>
> (Moje cuidadosamente los dedos en un esponjero y dé vuelta la hoja)

Puis juste avant la première partie de *Pirotecnia* :

> Particular advertencia al lector
>
> Moje Ud. el dedo en el esponjero
>
> y
>
> Cuidadosamente siga adelante.

C’est une matérialité percevante et mouvante qui ne concerne pas seulement l’énonciatrice. Une matérialité qui dans ses écarts et ses effets de distanciation parle d’une littérature critique et interactive. Cette pratique proprement théâtrale de la distanciation, renvoie à une figure de pensée où la voix de l’énonciatrice montre ses attributs de personnage : l’ironie.

L’art de l’ironiste

Disons d’abord qu’humour et ironie se distinguent l’un de l’autre. Tandis que l’humour recherche l'insolite, la surprise et « se joue de l'ordinaire pertinence du message adressé à un destinataire[539], la caractéristique de l’ironie c’est dire une chose pour son contraire en produisant un écart qui relève d’une dissimulation manifeste. Dire une chose et faire entendre l’inverse, non pour tromper mais pour ridiculiser, est le propre de la voix masquée d’Hilda Mundy. La théâtralité est inhérente de l’ironie car on distingue habituellement trois rôles : l’ironiste, la cible et l’observateur : « Le terme de rôle, comme celui d’acteur qui est quelquefois utilisé, renvoie au théâtre, l’art qui reproduit le plus directement la conversation. C’est donc une fois encore la situation de l’oral qui sert de matrice à l’analyse de l’ironie[540] ». Les écrits d’Hilda Mundy, qui se présentent souvent comme une conversation, vont jusqu’à mettre en scène ces mécanismes textuels (elle fera de même en ce qui concerne la parodie) : ironie vient du grec *eirôneia* : « action d'interroger en feignant l'ignorance » et l’auteure écrit : « Simpática lectora: Nada tan difícil como aparentar ignorancia. / Se requiere grandes dotes de fingimiento artístico » (DD n° 10). Preuve de ses arts de comédienne, ce « Brandy cocktail » qui s’en prend au discours sur la femme à travers l’ironie :

> He recibido una invectiva con la potencia de un 105, al leer las páginas de un libro. Conceptos severísimos.
>
> El autor expone nuestra poca espiritualidad, demostrando que a solas –en esa intimidad dulzona que tenemos entre mujeres– hablamos de cosas que

[539] Cf. *Vocabulaire de l’analyse littéraire*, Paris, Colin, 2005.
[540] Pierre Schoentjes, *Poétique de l’ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 184.

> harían ruborizar a un mico, el animal que tácitamente es el más sucio del universo.
>
> Y este comentario no es de la moderna a lo Marlene, la sufragista, la secretaria o la chauffeur. No, sino se refiere a aquellas adorables criaturas que huelen a primera comunión.
>
> Nada podría ser tan falso...¿Verdad?
>
> Nosotras, todas y sin excepción, somos tan inconmensurablemente inocentes que ignoramos los caracteres definidos de las cosas feas...
>
> Si alguna vez contemplamos algunos folletos de sugerencias equívocas, es sólo por admirar la unidad armónica y bella de la literatura pura...
>
> Si de vez en cuando repetimos algunas narraciones de color pecado, es porque sencillamente nuestra espiritualidad alba no alcanza a comprender la doble intención que encierran ellos...
>
> ¿No habéis visto que hasta en la indumentaria las mujeres son más livianas, más etéreas y nada materiales?
>
> En el tipo hormiga de 1934 no puede caber ni cuarta dosis de pícaros materialismos.
>
> Y por la afición loca que tenemos por los "voileurs" de gasa, las telas blancas y las melenas oxigenadas... Y a propósito ¿habéis visto el último corte de éstas? Son un remolino de rulitos en la nuca... demostramos nuestra ansia por parecernos a los angelitos... (BC 07.12.34)

Hilda Mundy joue la comédie ; en imitant le discours paternaliste et grossièrement essentialiste sur la femme, elle en montre le ridicule. En reprenant, à travers l'hyperbole et la caricature, les paroles de ses adversaires (homme ou femme capables de tel discours) elle joue leur rôle pour s'en moquer. Cette superposition de voix qui se confondent et se contredisent, la polyphonie de l'ironie, est rendue possible par la distance que crée la différenciation des voix et la raillerie qui dévalorise au lieu de valoriser. Cette figure de pensée, associée à d'autres parmi lesquelles la plus utilisées par l'auteure est la litote (atténuation du sens), va de pair avec l'écriture moraliste mundyenne. Celle-ci, dans son souci éthique face à l'injustice observée, s'élève par rapport à ses victimes et leur montre les failles, le risible de leur discours :

> Vladimir Jankélévitch observait que l'ironiste prend de « l'altitude et se donne des panoramas d'aéronautes »[…]. Celui qui domine est libre : l'ironiste regarde le monde de haut, de même qu'il prend les choses de haut[541].

[541] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, 2001, p. 201.

Une hauteur qui est souvent chute, car l'autoironie est très pratiquée par Hilda Mundy, en rendant encore plus évidente la distanciation avec le moi. Dans un mélange de voix, le renversement de la valorisation s'opère par une comédie d'atténuation et d'augmentation. Dans la volonté de correction qui se dégage de la démarche moraliste, nous explorerons aussi, dans la figure du combat de l'écrivaine, d'autres ressources textuelles que Pierre Schoentjes situe aux frontières de la poétique de l'ironie : la satire et le sarcasme. Puis nous reviendrons sur la distanciation du moi qu'entraîne l'ironie et la glorification du moi qu'implique le cynisme. Ce sera à la fin, dans l'analyse du nihilisme mundyen.

La chiffonnière : jeux d'intertexualité

Parmi les divers costumes d'Hilda Mundy dans *Pirotecnia*, remarquons ceux de chiffonnière et de siffleuse. Ils sont en relation avec la force synthétique et polysématique du texte mundyen : l'intertextualité.

> **XXIX**
>
> ¡Nadie puede preconizar de ingenioso!
>
> El enlace más elegante, más sedoso de vocablos, la conexión más firme de frases y conceptos, no es mérito propio del autor.
>
> Todos al escribir, volcamos restos informes de textos que leímos... palabras que se impresionaron en nuestra conciencia... reminiscencias... citaciones ilímites que al llamar inconscientemente nuestra atención, se estratificaron en la memoria.
>
> Dijéramos que las palabras están catalogadas en el estante cerebral, colocadas por los infinitos autores que nos obsequiaron su lenguaje, y que en nosotros reside solamente la labor de ordenación.
>
> Analizados con rigor somos algo así como "ropavejeros" de los demás, que utilizamos íntegramente –como usurpadores vulgares– sus palabras, sus frases, sus cláusulas de uso que recogimos al leer, con cierta modalidad idiomática propia...
>
> ¡Chiquillos que entonando o desentonando silbamos ajenas coplas!...

Tout comme pour l'ironie, Hilda Mundy fait appel à la mise en scène pour illustrer sa pratique parodique. Les images de l'auteure mettent parfaitement en lumière l'explication de Genette dans *Palimpsestes* : « ôde, c'est le chant : para : « le long de », « à côté de » ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant –en contrepoint– ou encore chanter dans un autre ton ; déformer, donc, ou transposer une mélodie[542].

Ce travail de chiffonnière évoque des débris, des restes brisés et informes comme la masse alimentaire semi-transformée que Hilda Mundy propose à ses lectrices. Digérer le chaos du monde, donner forme à l'informe, le choix et la sélection dont on a parlé pour la métaphore de la digestion, concerneraient aussi une présence d'autres auteurs. Si le terme dialogisme de Bakhtine exprime le dialogue qu'entretient tout énoncé avec d'autres, Julia Kristeva introduit le concept littéraire d'intertextualité : « Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) […]. Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité,* et le langage poétique se lit, au moins comme *double*[543] ». On peut parler de la paratextualité étudiée plus haut –qui pour Genette englobe l'intertextualité– comme de cette mosaïque non seulement de citations, mais d'une absorption et d'une transformation des signes divers appartenant au monde visuel du spectacle, des images qu'évoquent les noms d'auteure, les notions d'une littérature en connexion avec les arts et la technique.

La trame textuelle, les voiles de la ville, de la scène urbaine que Hilda Mundy explore pour en montrer les coutures et les triplures, conforment un monde d'images où se constitue le texte. Le *« ropavejero »*, glaneur de restes, est celui d'un créateur qui, comme dit Walter Benjamin, « puisse circuler dans ses décombres et qui soit à la « hauteur » –tout

[542] Gérard Genette, 1982, p. 17.
[543] J. Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Le Seuil, 1969. Cité par Michel Pougeoise, "Intertextualité", *Dictionnaire de poétique*, 2006, p. 265.

le paradoxe est là dans la logique de l'inversion de l'inférieur et du supérieur– de cette tâche basse de la collecte journalière des rejets des autres, un homme qui prenne la peine de s'abaisser à la considération de la quotidienneté, faisant de celle-ci son petit commerce : le chiffonnier[544] ». La collection visuelle de détails, de traces, de petites choses de la vie se trouve dans l'œuvre mundyenne. Elle se fait aussi de débris textuels, des mots des autres, classés dans une bibliothèque intérieure. C'est une tâche que l'auteure associe à l'enfance et par-là même au ludisme et à la joie. Et aussi à l'image de l'auteur-voleur, *« usurpador vulgar »*, dit-elle, à celle de celui ou celle qui se réclame d'une non-appartenance officielle à une famille d'auteurs, qui se dit sans tradition, et qui se montre en bas, en prenant par-ci, par-là, faisant son petit commerce.

La deuxième image, celle de la siffleuse, nous renvoie encore au corps. Les bouts textuels, rangés dans un espace du cerveau, sortent de l'orifice buccal, comme un air sonore que la bouche module. À travers l'image des gamins, cette émission relève du jeu, et aussi du faillible, de ce qui peut détonner.

La mise en scène d'Hilda Mundy dans l'acte de l'émission, va de pair avec son goût technologique, traduit dans son désir d'un appareil pouvant amplifier sa voix ; aussi avec l'intérêt qu'elle porte à l'endroit de la radiodiffusion. Les sifflements en tout cas, modulation des bouts classées dans un meuble organique, traversant le corps pour son émission buccale, se trouvent dans un autre texte. Il s'agit d'un des quatre écrits que *Cosas de fondo* publie comme inédits. Ce sont des textes que l'on peut situer à partir des années 40, c'est-à-dire ultérieurs à la période féconde et explosive d'Hilda Mundy. Malgré la brièveté, on y remarque le manque de discontinuité, de même qu'une désillusion qui n'est pas celle qui entraînait le rire (amer mais vif) de l'action destructrice/créatrice de l'auteure ; mais par contre, une amertume dépourvue du rire :

[544] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle, Le Livre des Passages*, Cerf, 1997, 228, cité par Bruce Bégout, « La ville à déchiffrer », Dossier : Walter Benjamin, *Magazine littéraire*, Paris, n° 408, avril 2002, p. 54.

Agavilla tu sangre de la tierra

Dulce sombra: Agavilla tu sangre de la tierra. Perece tu barro existencial. El error sustantivo de las almas es inevitable. No importa que todos se apeguen a la pálida uña, al cuadrado de sol, al chirriar de la rueda pensando en la perenidad. La esencia tuya no irradia desde ese principio inútil. Tus límites abarcan las huellas de un pobre infante crucificado y la totalidad se pierde en el vacío.

Por eso ven esta noche negra y biológica. Te contaré cómo empieza el infinito en los ojos del hombre. Sabrás las justificaciones de muchos ídolos, mis historias, mis cortas historias de imaginados. La mujer que recogía sus pasos. Fedor con la obsesión de los reales gigantes. El Kardex de silbidos, la tragedia de alguien que perdió la realidad de tanto mirar a sí mismo.

¿Y dónde se queda la historia del loco que soy yo? ¿El resumen del loco universal que soy yo con mis ojos llovidos de pasmo?

Léeme. Así mis y tus futuros días tendrán salvamento.

Le « Kardex », « mueble donde se archivan documentos[545] » constitue l'ensemble des fiches organisées en un classeur horizontal. Et les « silbidos », ces airs des autres, classés dans le meuble ou l'un des compartiments qu'est la figure du cerveau. « Agavilla tu sangre de la tierra » en reprenant, l'une à côté de l'autre, les images du classeur et des sifflements, nous permet de l'associer à la notion d'intertextualité de « XXIX ». Laquelle intertextualité, dans le même sens de la puissance sémantique de la paratextualité, est très importante dans la poétique mundyenne.

DOUTE, JOURNALISME, ANTI-BELLICISME, MODERNITE ET AVANT-GARDE

Il y a des auteurs fort présents dans le texte mundyen, comme Baudelaire ou Nietzsche, qui ne sont pas mentionnés par leur nom. D'autres apparaissent indirectement mais explicitement par des signes de leurs œuvres, comme Apollinaire ou Mallarmé. Un groupe, enfin d'auteurs, figure avec leurs patronymes, dans une intertextualité qui relève toujours d'affinités électives.

[545] Cf. Fundéu, Fundación del español urgente [en ligne]. Disponible sur: http://www.fundeu.es/consultas-K-kardex-21090.html (consulté le 30.05.2012).

Anatole France (1844-1924), d'abord, écrivain du doute, moraliste pour certains[546], que Hilda Mundy évoque spécifiquement à travers *L'Île des Pingouins* (1908), « satire originale de la France moderne[547] », décrit, par la parodie et la caricature des sujets comme le système politique d'une société qui ne se gouverne pas par elle-même et sa dépendance d'une oligarchie financière, entre autres : « Il en résulte l'image d'une histoire de France totalement démystifiée, réduite à un enchaînement de mensonges, d'usurpations ou d'impostures. Le peuple y joue le rôle d'une éternelle dupe; dans l'univers laïque de la République, les manipulations politiques ont parfaitement remplacé les superstitions religieuses pour continuer à tromper les masses[548] ». Ce récit parle aussi de la difficulté d'écrire l'histoire. Hilda Mundy s'y réfère dans ces termes :

> **Trece**
>
> Hay que poner una atención nueva a la importancia de las losas públicas.
>
> Hay que darles su lugar en un folleto, porque forman la ciudad y perspectivan el piso de las grandes avenidas.
>
> El adoquín nació en el seno rugoso de un paisaje de piedras. Tuvo su peculiaridad de cansancio como todas las rocas de natalidad perdida en los orígenes.
>
> Se diría: su estado salvaje, dolménico.
>
> Luego una mano de picapedrero lo cinceló; y geométrico y limpio de hinchazones y de aristas plurales, quedó ubicado en una calle cualquiera.
>
> Vedle: urbanizado en último plano, achatado, sencillo, aguantando en su torso las pisadas de todos nosotros –pobres mamíferos inferiores a los pingüinos de France–.
>
> Los acusadores privados de los vocabularios lo han calumniado y el vocablo ADOQUÍN tiene doble servicio, como tal y como apóstrofe.
>
> Apóstrofe donde pueden caer juntos sin inconveniente: el más tupido entendimiento y la más magnífica imbecilidad.
>
> ¡Pobre adoquín!

[546] À propos de l'héritage des moralistes. Cf. Jean-Charles Darmon, « Les moralistes du XVII[e] siècle », invité de François Noudelmann, *Les vendredis de la philosophie*, [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 10.07.2009.
[547] D. GIOVACCHINI, « Île des Pingouins (l') », in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, *Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française*, [CD Rom], Paris, Bordas, 1994.
[548] *Ibidem.*

Dans la phrase « todos nosotros » –pobres mamíferos inferiores a los pingüinos de France– », dix mots lui suffisent à pointer du doigt la satire amusante du pouvoir politique, financier, du peuple comme l'éternelle victime et la moquerie des discours historiques ; et ensuite de voir, dans la société bolivienne, la même chose en pire. Rappelons que ce texte est une reprise de BC 08.01.35 et que l'auteur français y est cité avec son nom complet de plume. Par ailleurs –comme un écho des paradoxes de la société moderne– le pavé aux attributs de simplicité, petitesse, humilité, semble refléter un certain sens du devoir dans la cité, dans le processus de modernisation urbaine. Pourtant il ne cesse pas de subir, malgré tout, la lourdeur et les violences sociales.

Puis, si on parle de Ramón Gómez de la Serna, surgissent un univers d'arts et de spectacles populaires, ainsi que la réunion de la métaphore et de l'humour, c'est à dire la *greguería*. Il est invoqué dans BC 21.10.34 –commenté dans le point « Moteur *vs* moteur », au sujet de « klaxonisme », l'un des sujets développés par l'Espagnol dans *Ismos*.

En ce qui concerne des noms moins célèbres, nous trouvons celui du journaliste argentin Soiza Reilly (1879 - 1959). Chroniqueur populaire de Buenos Aires, Soiza Reilly publia dans *Caras y Caretas, P.B.T., La Nación, Fray Mocho, Revista Popular* et était « un incontournable de l'époque », connu pour raconter la vie de petites gens, ce qui lui valut la critique des milieux cultes[549] :

> [...]. Me subyugó el arte de la pluma. Encontré el compás de mi vida en gastando vocablos y recortando frases. Renació el gluglú de mi ilusión e imaginé bella la vida de los periodistas. Tallé de falsa la apología angustiosa del personaje de Soiza Reilly y pensé en ser feliz. ¡Qué tarea más noble y simpática ! Yo escribiría encandilando mi ingenio en artículos chispeantes, y en la trama de una vida nocharniega y cautivante me acogiera en carne y alma. [...] (BC 27.02.35)

[549] Extrait et traduit d'un fragment de la préface de Vanina Escales à l'anthologie de Juan José de Soiza Reilly, *Crónicas del Centenario*, édité dans la collection « Los Raros de la Biblioteca Nacional ». Disponible sur : http://blogcronico.wordpress.com/2009/08/23/soiza-reilly-el-abuelito-de-la-cronica/ (consulté le 11.02.2010)

Ces auteurs que Hilda Mundy présente dans quelques écrits, apparaissent à travers des thématiques qui sont celles de l'écrivaine : l'ingéniosité des articles journalistiques et la vie nocturne dont elle fera une poétique de la nuit.

Enfin nous avons le poète espagnol Ramón de Basterra (1888 - 1928), cité dans « Uno » (P 119), qui fait une incursion dans le futurisme ; puis Erich Maria Remarque et Fyodor Gladkov, déjà mentionnés dans le thème de la guerre.

Conclusion

L'art poétique d'Hilda Mundy, art de l'opposition et de la désacralisation envers les écritures traditionnelles, trouve dans l'avant-gardisme un moyen d'expression privilégié. Or le moi de l'écriture, esprit libre qui explore de son corps le futurisme marinettien, y adhère par caprice et par goût, en mettant en évidence une démarche critique qui est, avant tout, moderne. L'ultraïsme triomphe pour Hilda Mundy, selon son aptitude à incarner la vie de l'instant, telle quelle, dans sa misère et sa souffrance. La tendance ultraïste est associée à une matérialité qui est celle de la vie moderne urbaine, de la vitesse technologique, du changement radical de la perception du monde.

La voix mundyenne, dans ses dédoublements multiples, évoque un univers peuplé des signes de l'avant-garde. La composition d'un sujet de l'écriture qui dit *je* dans une mise en scène où cette voix déploie ses gestes et ses masques de créatrice renvoie aux gestes et aux masques de la création. La chair et l'esprit, représentés dans la composition double du moi, montrent une mobilité qui, à la recherche poétique des correspondances, parle d'une paratextualité entourant et prolongeant le texte mundyen.

Ainsi, les paratextes, rendant présent le texte, ouvrent des chemins qui prolongent la vision avant-gardiste et moderne de l'auteure. « Hilda Mundy » devient une belle entrée dans le creuset de la nouvelle sensibilité, urbaine et ironique, qu'est l'art du music-hall, comme dit Marinetti. Ce nom de plume est, à lui tout seul, une synthèse de la notion esthétique de l'écrivaine bolivienne : dédoublement théâtral, futurisme, alliance des arts, numéro comique, chant, art roturier plein d'ironie et d'irrévérence. Une mise en abyme de la figure de l'artiste dans la figure du moi de l'écriture.

Mais le pseudonymat devient pluriel, et adviennent de grands noms de l'art d'avant-garde : Diaghilev, Massine ; ainsi que d'autres noms associés à cet univers :

Pavlova, Jeanette Mac Donald ; puis, l'aviation incarnée en Madame Adrienne Bolland, comme autant de signes dont les noms de plume sont porteurs et semblent renforcer les idées et les images dynamiques, techniques, anticonventionnelles et rieuses du texte. L'éclatement nominal de l'écrivaine d'Oruro nous semble aller au-delà du geste assez répandu des satiristes cachés derrière plusieurs pseudonymes : cette hétéronymie est la pente poétique qui s'oriente vers un ailleurs signifiant. Car ces noms (du moins pour les cinq noms féminins reconnus comme les plus stables de l'auteure) apparaissent au travers de son œuvre comme des collages à l'intérieur d'un texte qui préconise la continuité de diverses expressions de la culture moderne : danse, chant, décor, cinéma, aéronautique, etc.

La littérature comme *theatrum mundi*, le théâtre du monde où on voit et on est vu devient l'espace du jugement du moi, de l'écriture des mœurs, l'espace critique de la moraliste. Cet aspect s'est surtout manifesté à travers la pratique de l'ironie et de la parodie. Hilda Mundy, moraliste ironique, ridiculise en feignant l'ignorance pour faire entendre le contraire de ce qu'elle dit ; et ce, dans une scène où masques et costumes sont déployés devant le public. La distantiation, écart de la voix mundyenne qui s'extrait de la continuité textuelle en interpellant le lecteur, est emblématique d'une écriture critique de son temps et de l'écriture elle-même, et qui aime le masque.

L'intertextualité mundyenne vient ainsi rejoindre ce projet paratextuel au moyen de procédés qui ne s'éloignent pas de l'esthétique théâtrale. Les textes des autres, présentés comme des débris, rejoint étonnement Walter Benjamin dans l'image de la chiffonnière qui recolte des restes de textes ; des morceaux que l'auteure classe dans un meuble intérieur pour une émission corporelle, donc personnelle, qui s'apparente au chant. La pratique parodique d'Hilda Mundy est ainsi mise en scène à travers une préfiguration de la représentation du corps dans ses gestes et sa matérialité.

CHAPITRE 2

MISE EN SCÈNE DU CORPS

> *Mais toutes ces sensations ayant pour centre commun l'âme, attribut spécial de l'espèce humaine, et cause toujours active de perfectibilité, elles y ont été réfléchies, comparées, jugées ; et bientôt tous les sens ont été amenés au secours les uns des autres, pour l'utilité et le bien-être du moi sensitif, ou, ce qui est la même chose, de l'individu*[550].
>
> *(Brillat-Savarin, 1826)*

L'esprit d'Hilda Mundy, son « yo », centre du libre arbitre, est un esprit sensible, joueur, acrobate, mangeur. La chair et l'esprit du moi agissent ensemble et rejoignent le monde moderne dans la chair et les formes de ses objets et de ses signes. Si nous avons lu dans le chapitre sur la guerre et l'après-guerre, des écrits où se dessinent la faillibilité du texte, le contingent du moi, la fragmentation, la synthèse, le soupçon, nous retrouverons à présent –parmi d'autres– ces aspects à l'intérieur des thématiques propres à une expression poétique du corps. Puis, quant aux signes de la domination que Hilda Mundy dévoile dans son écriture des mœurs, elle visera le rapport de force entre les corps de la société, à travers la représentation des rapports homme-femme et la représentation des formes et des fonction du corps lui-même.

Ainsi, dans ce deuxième chapitre, nous aborderons la question de l'expression du « moi » en tant que corps mouvant et percevant. Les expériences sensorielles sont pour Hilda Mundy le déclencheur de toute tentative d'appréhension du monde et de son expression textuelle. Ceci montre, de la part de l'écrivaine, une adhésion à la pensée

[550] Brillat-Savarin, *Physiologie du goût,* Paris, Sautelet, 1826. Disponible sur : http://www31.us.archive.org/stream/physiologiedugo02savgoog/physiologiedugo02savgoog_djvu.txt (consulté le 18.06.2012).

empiriocriticiste, à savoir : une théorie épistémologique basée sur les données de l'expérience ; cette pensée est au cœur de la poétique de l'art d'avant-garde[551]. En ce sens, nous essaierons de voir chez Hilda Mundy comment s'exprime ce corps chercheur de sensations, à travers quelques notions phénoménologiques (la phénoménologie a été influencée, malgré les différences par l'empiriocriticisme) ; et notamment à travers la pensée de Lyotard ou Merleau-Ponty qui viendront éclairer cette démarche propre de l'écriture du vécu d'Hilda Mundy. Le corps, celui du moi de l'écriture et celui de celles et de ceux que le moi regarde, les corps des choses et des signes aussi. Une mise en scène du corps que nous lirons à travers ses métaphores.

[551] Giovanni Lista, *La Scène futuriste*, Paris, CNRS, 1989, p. 117.

I. L'enveloppe de la parole

« Le beau –dit Baudelaire– est toujours, inévitablement, d'une composition double[552] ». Pour le poète, l'élément éternel et invariable de la beauté serait voilé par un autre élément relatif, circonstanciel, en rapport avec la mode de chaque époque mais surtout avec le tempérament particulier de l'auteur[553]. Pour Hilda Mundy, dans son attachement au présent qui est le rejet de la tradition, en moderne et avant-gardiste, cet élément qui voile est cardinal. Cet « enveloppe » du beau, comme dit Baudelaire, tient aussi chez Hilda Mundy de son langage, des déguisements de sa voix dédoublée à la fois en deux entités désignant le dedans et le dehors, et dédoublée aussi par l'ironie, par le jeu polyphonique qu'elle met en scène. Ces images du monde théâtral ainsi que celles qui renvoient à la matière de la couture, de la gastronomie ou de l'alcool, constituent les masques du texte mundyen :

> -Después de unos días de gris y frío ¿no habéis sentido más cariñoso al sol ?
>
> -Luego de la tenebrosidad de una tormenta ¿no es más bellamente apacible la calma del ambiente ?
>
> -Sí. Verdad que sí –contestaría alguno con certidumbre. Y en la veracidad de la repuesta yo encontraría la de mi pensamiento.
>
> Porque de modo idéntico, mis artículos desaparecieron, en uno como desleimiento químico, sin dejar en la atmósfera ni un poco de su espíritu.
>
> Y después de haber pasado por la transición de una neblina densa, reaparecen.
>
> ¿Sabéis cómo? Más serenos, más límpidos... tan límpidos que tienen la serenidad de un cielo de cobalto puro.
>
> Algunos fieles lectores –lectores viciosos y caseros de mi Brandy Cocktail– sentirán al leerlos el gusto mismo que deja el aperitivo favorito después de unos días de forzada abstinencia.
>
> ¿La sensación?
>
> Palad[e]ar la gloria del cielo en un cobijo brillante de cristal... sentir florecer el ámbar del vino en el ansia infinita de los labios resecos... y

[552] Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863), *op. cit.*, p. 10.
[553] *Ibid.*, p. 10-11.

> experimentar en la cabeza el vacío, la grandeza misma, el redentor mareo.
>
> Convengo que lo más razonable será que haga mutis y salga por la puerta del foro. Estas reseñas evocativas no debiera evocarlas al público temperante y enfermo del estómago.
>
> Por ello, ligeramente paraguaya, avanzo el límite y delimito (fijaos en mi chiste cacofónico) la ruta que seguirán mis pequeños artículos.
>
> Serán « estuchados » en envoltura moderna.
>
> Ensartarán ingeniosamente el ambiente.
>
> Y pasará por método de proyección chinesca la vida, que vivimos con dimensiones grotescas.
>
> Aunque siento no poder ofrecer al público lector la blandenguería netamente femenina y pudorosa que hace a las chiquillas tan atrayentes... y tan simpáticamente tontas... (BC 24.02.35)

Avec deux lignes concernant la guerre et qui font allusion aux désastres de la fin 1934 pour la Bolivie[554], la voix de l'énonciatrice s'adresse au public à travers des parenthèses ; elle signale ainsi son écart du texte et les possibilités de commenter son humour noir que cet écart lui permet. Des façons de dire (plutôt de ne pas dire) le drame, des rires amers. La voie que suivront ses « petits articles » est la voie de l'expression par le contraste ; il est illustré par le spectacle populaire des ombres chinoises, consistant en la projection de figures animées grâce à l'action lumineuse sur un écran : ombre et lumière agissent ensemble dans la représentation. Cette idée de la représentation de ces écrits à travers de métaphores théâtrales, évoquent sans cesse le style, les façons de déguiser sa parole à travers diverses figures. La matérialité textuelle, le corps enveloppé du texte, gainé –dit-elle– à travers cette métaphore de l'étui qui apparaît aussi dans « Futurismo » : « Y finalmente los dogmas, las reglas, los preceptos no son más que estuches arqueológicos muy molestos para la sensibilidad moderna » (RB n° 1). Moderne ou archéologique, cette enveloppe recouvre aussi la figure de l'énonciatrice. Elle rappelle, par des apostrophes aux lecteurs, que sa voix et celle d'un rôle et que c'est dans la mise en scène qu'elle parlera de

[554] Au début de 1935, la défaite de El Carmen et le retrait de Picuiba (novembre et décembre 1934, respectivement), commençaient à être connus dans les grandes villes, notamment de par les témoignages des survivants de Picuiba qui « horrifièrent l'opinion publique bolivienne » (trad.) : l'idée de la grande avancée de l'armée paraguayenne, tout comme la tragédie des prisonniers et des morts, restait difficile à cacher. Cf. Roberto Qurejazu, *Masamaclay*, 1975, p. 402-403.

la vie ; aux côtés de ses intervenants fictifs (un public avide de thèmes mous et sots incarnés dans la caricature du caractère féminin). La question des formes textuelles : articles journalistiques, dogmes, etc., est une question d'enveloppe. L'auteure, à travers ces images de la matière textuelle, done à voir les procédés du travail littéraire. Elle dit ainsi ce qu'elle produira et comment, mais aussi ce qu'elle ne produira pas, parlant de la mollasserie féminine et pudique. Le terme « pudeur » qu'elle emploie ici péjorativement en l'associant aux femmes, se réfère plutôt à la pruderie ; ailleurs, l'auteure se présente elle-même dans la pudeur : « Además le invito cubriéndome respetuosamente, sencillamente... cubriéndome tras mi modesto seudónimo » (BC 14.10.34). Les mots ont différentes valeurs selon leur enveloppe. Le sens différent de la pudeur qu'elle revendique pour son identité littéraire est illustré par la beauté de l'habillement de la parole est surtout par l'importance de parler de l'habillement, de la mise en étui.

Fond et superficie, parcours dialectique

L'écriture moraliste d'Hilda Mundy, étudiée notamment dans la partie « Écriture moraliste et création moderne », basée sur son extériorité des instances légitimes de la morale, peut ainsi critiquer et dévoiler le ridicule et le grossier d'une société hypocrite :

> Si en esta época cruenta en que son vividas páginas de Blasco Ibáñez en su « Sombra de Atila » nos tornamos silenciosos, fúnebres, parcos, habremos tomado del brazo al pesimismo y dado espaldas al Geniol.
>
> Y expandido el dolor correr, correrá el ambiente todo como la sombra de un cuervo apocalíptico.
>
> Además... no hay razón para el mal carácter... ese ceño de preocupación honda que [por] ser contagio epidémico se va acentuando en muchos rostros estos últimos días, da un aire envejecido... disminuye la perfección estética de la fisonomía.
>
> Fuera de ello, no es propio de gente « bien » dejar traslucir las inquietudes. Si queremos ratificar nuestro blasón burgués nada como simular y disimular el estado de ánimo y los cien gramos de pesadumbre con : Rumba, Zapateo Americano, Luz Amor, San Luis Blue.

> « Mil Y [sic] un Modos de pasar la vida agradable » es el libro muy a propósito para estos días.
>
> Se trata de un manual baratísimo y práctico, escrito por un negro de Cincinnati.
>
> ¡Y los negros, pilas eléctricas cargadas de alegría, tienen razón de enseñarnos a vivir!
>
> Esos hombres tostados de dientes blancos, belfos negros que alguien dijo que no hablan sino cantando, que nunca andan sino bailando, ríen con la fuerza de un siroco... y en su dolor son felices.
>
> Y además sufren la epilepsia del baile en toda su violencia en una como dislocación de músculos.
>
> ¿Ignoráis las circunstancias en que aflora esta alegría negril?
>
> Muchas veces cuando el látigo azota sus relucientes espaldas de esclavos...
>
> Risa por fuera, dolor por dentro. He ahí el compendio de su felicidad blanca y negra. (BC 01.06.35)

Faisant appel à des images propres de la représentation des Noirs dans les années 30 –dont Ramón Gómez de la Serna parlera du *« negrismo »* ou *« jazzbandismo »* dans son essai sur les avant-gardes européennes (*Ismos*, 1931)– ce texte s'en sert comme d'une métaphore de la dissimulation extrême qui montre exactement le contraire de ce qui est. Une dissimulation, propre à la bonne société, qui cacherait même un fond de servitude envers l'apparence. On voit le dédoublement de l'énonciatrice qui prend ironiquement, par ce « nous », la voix des dissimulateurs. Hilda Mundy démasque en arborant son masque, ses ruses. Elle parle et un masque lui pousse en même temps, comme dit Nietzsche de l'être profond. Là, on est au cœur du caractère des moralistes : celui de démasqueur masqué. Dorian Astor, biographe de Nietzsche (grand admirateur des moralistes et moraliste à son tour), dit à propos du paragraphe 40 de *Par-delà le bien et le mal* –mis en exergue : « la vérité est pudique et l'idée même de vérité toute nue est non seulement absurde mais obscène[555] ».

[555] Dorian Astor, « Généalogies de la morale 5/5 : Nietzsche moraliste », invité de Raphaël Enthoven, *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 22.07.2011.

Peut-être la figure de contraste qui ressort le plus chez Hilda Mundy est celle du fond et de la surface. Nous avons vu dans le point « Cosas de fondo », l'idée du masque du superficiel, Hilda Mundy se promène entre le fond est la superficie, faisant de cette dernière l'enveloppe de sa parole en raison de son « non savoir » et de sa frivolité : « Pero... yo no sabía escribir cosas de fondo » (CF 33) ; puis : « En la liviandad frívola de mi estilo no deber[í]a hablar de problemas profundos » (BC 14.06.35). Cette ironie, qui est surtout autoironie, désigne le parcours dialectique d'une voix qui, depuis la superficialité et la légèreté de ses écrits, peut aller au-delà à travers le jugement. À l'instar du moi, les mots ont leur double : le fond que Hilda Mundy fuit est celui des vérités immuables, dissociées de son expérience sensorielle, de son présent : « Las cláusulas largas y vaciadas en plomo nos llevan al fondo, mientras la dialéctica enfilada a frases cortas nos conserva a flote. Nos sirven a manera de juguetes de corcho contra el hundimiento » (P 68). Mais il y a un autre fond cherché par l'auteure, et qui se manifeste dans son désir de transparence :

> En este momento tengo los ojos y el corazón abiertos de par en par frente a la casa cerrada de fruncido entrecejo.
>
> Entreveo que un edificio con las puertas herméticas tiene gestos hostiles. Adopta la traza de una chicuela de aptitudes mongiles y fuertemente defendida contra cualquier requiebro.
>
> La casa que luce dos ventanales, uno de ellos perforado por la luz, encarna la figura del tuerto que estuviese pidiendo un óbolo a la edificación del frente.
>
> ¡Qué tentación la de la noche, para aplicar el ojo a la ventana iluminada!
>
> Chilla nuestro delicado y epicúreo antojo de ver un cuadro deshonestamente encantador o encantadoramente deshonesto.
>
> Las casas vetustas de portones inmensos y cerrados.
>
> Tan herméticamente cerrados que no dejan lugar ni a una rendija, hacen creer que dentro se están desarrollando dramas hondos.
>
> Uno se imagina que están descuartizando a un hombre o que le arrebatan el gaznate a una mujer.
>
> ¡Oh las apariencias hostiles de las puertas cerradas! (V n° 2)
>
> **Madame Adrienne**

Le manque de transparence est représenté dans son hostilité ; la négativité de ce qui est inaccessible se manifeste dans la répression des mœurs exercée sur une jeune fille.

Le regard de l'auteure, dans la figure de Madame Adrienne cette fois-ci, avec l'image hyperbolique de sa voix comme un cri, sont les figures d'un texte qui déshabille, qui heurte les mœurs pudibonds. Nous reviendrons sur l'idée de nudité qui apparaît chez l'auteure, dans le sens subversif qu'elle lui donne. La fermeture des portes, propre des structures anciennes et imposantes, empêche d'atteindre un fond caché, une vérité cachée par des espaces fermés. Madame Adrienne exprime son désir de traverser de l'autre côté, car il existe toujours un autre côté des choses, celui que l'auteure s'efforce de voir malgré son éloge de la superficialité. Ce fond recherché dans le mouvement est un fond qui se révèle une fois qu'on a parcouru le revers des choses, une fois qu'on a traversé les apparences, les masques.

Dans cette écriture des moeurs qui conçoit le monde comme un spectacle théâtral, la recherche du fond se manifeste ainsi : « Confieso paladinamente... que tengo un gran escozor de pena al no sentirme colegiala... así hubiera podido contemplar gratis... tras la tramoya del teatro... todo, absolutamente todo... hasta el subjetivo fondo de los camerines... » (BC 21.09.34).

Cet effort pour donner à voir le revers de toute chose est le parcours dialectique effectué dans le terrain des mœurs. Hilda Mundy cherche, plutôt dans les détails des rapports interpersonnels, ces traits signifiants de la société, en s'en prenant au grotesque, au ridicule des masques qui règnent au sein des conventions sociales.

Lire le contrôle des corps

> *[...] si la obra inscribe en su cuerpo su condición genérica, lo hace porque es el lugar donde opera el discurso y la práctica del poder. Porque escribir sobre el poder es leer el control de los cuerpos. De los cuerpos reales, de los cuerpos imaginarios y de los cuerpos simbólicos ; de los cuerpos anatómicos, de los cuerpos artísticos y de los cuerpos discursivos*[556].
>
> *(Guillermo Mariaca, 1999)*

Les signes de la domination et du contrôle des sujets de l'écriture mundyenne, mentionnés dans le point « Critique de la morale bourgeoise », ont été montrés dans son caractère extérieur et superficiel, et donc susceptibles de tomber. Hilda Mundy donne à voir le corps en faisant appel aux sens qui doivent souvent interagir pour saisir les formes, mais aussi par le vêtement, ce qui couvre et découvre le corps. Aussi par une image suggestive et humoristique dans « IX » de *Pirotecnia :* moquerie du rôle du fiancé en inquisiteur de l'« honnêteté » de la femme :

> **IX**
>
> Un novio listo a emparejar la felicidad o desgracia de su vida con otra, hace la idea de un terrible Revisor de Cuentas...
>
> Acreditado en sus funciones, desde el comienzo "descascarilla" impiedoso, la vida, los hábitos, la conducta de su prometida.
>
> (Y es terrible la re-visación sobre tanto valor amontonado).
>
> Él justifica e injustifica la conducta de ella con una autoridad prematura... fantástica... solemne...
>
> Revive el "diablejo inquisidor" bajo su traza ciudadana y reina en la época pre-nupcial como un tiranuelo exigente y despótico.
>
> Controla exacta... progresivamente... una sonrisa... un saludo... el despliegue de una frase...
>
> (Hay un punto preñado de gracia. Quien escribe estas líneas se sonríe violento –aspero– suave).
>
> *¿El Revisador de cuentas en el Momento Solemne encontrará cerrado el Balance Final?* (P 63-64)

[556] Guillermo Mariaca, "El cuerpo de la obra", in *Diálogos sobre escritura y mujeres: Memoria*, La Paz, Sierpe, 1999, p. 53-54

Le rythme du rire d'Hilda Mundy est changeant dans cette satire du futur époux, esquissé en « Contrôleur des comptes[557] », un apprenti de tyran. Cet examinateur attentif, décortiqueur de manières, est pourtant investi, par son « titre », de fonctions qui garantissent une légalité, un sérieux au sein du couple. Le corps de la femme, objet final de ses contrôles, peut toutefois lui réserver une mauvaise surprise au moment de la consommation du mariage : la présence ou l'absence d'hymen, imaginées par Hilda Mundy comme un potentiel pied de nez à la solennité des conventions conjugales de son époque. La typographie accompagne visuellement ses effets comiques : comme les majuscules qui servent à railler les éléments solenels ; puis la voix comique, comme ici, est souvent montrée par le changement typographique et les parenthèses. Encore une fois, la terminologie du monde des affaires pour parler du mariage sert à déceler les rapports de pouvoir.

Dans la désacralisation du couple conjugal qui absorbe la sexualité dans le sérieux de la reproduction, comme dit Foucault, l'auteure de *Pirotecnia* fait recours à des descriptions de nature scénique, qui donnent à voir un décor, des personnages et leur caractères, ainsi qu'une action :

> **IV**
> La luna sonreía, mostrando a la humanidad el edificante ejemplo de una dentadura imaginaria...
>
> La tierra toda tenía ese desfallecimiento... esa postración antecesora de una "astenia" aguda y muy femenina...
>
> El punto señalado, el sector de felicidad q'marca este lirismo, por un designio oculto, residía en un soberbio chalet, todo anguloso y bello como un adolescente "cocainizado"...
>
> Un doncel, un doncel espigado, como brotado del paisaje por un riego súbito, miraba ansiosamente una ventana "engoticada" y con luz.
>
> Sus ojos divisaban con amor creciente a:

[557] « Revisador de cuentas », existe en espagnol, tout comme « Revisor de cuentas », mais on trouvera plutôt le terme « jurado de cuentas ». 1. m. Titulado independiente, que examina y valora la contabilidad de las empresas. (RAE) ; équivalent d'« auditor ». En français, le terme le plus approprié serait : **Commissaire aux comptes :** professionnel (souvent expert-comptable) chargé de contrôler et de vérifier l'exactitude et la légalité des comptes d'une société *(Le Petit Robert, 2011).* Mais on a préféré « Contrôleur des comptes » qui évoque plus facilement l'idée d'examen visuel présent dans le texte.

> Una chiquilla feble y lindísima, cubierta con un largo camisín y un poco de luna...
>
> (Poético, consumadamente poético).
>
> Como un brochazo crudo, el doncel envió un beso insonsútil enredado en las yemas de los dedos, que la enamorada se encargó de recibirlo en la fragancia tentadora de su boca...
>
> .....
>
> ¡Y pensar que este amor hecho poema, terminó con un esposo neurasténico, una esposa con la curva de la maternidad cansada, una estufa y un gato! (P 53-54)

Deux actes pour ce texte qui tourne en dérision la représentation romantique du couple. Ceci à travers un changement de scène au moyen des points de suspension comme un interlude avant l'arrivée de la voix comique d'Hilda Mundy. L'anthropomorphisation des éléments du paysage : la lune, la terre (malade de faiblesse physique et psychique) et le chalet, mettent en avant leurs corps. La beauté y est montrée par des formes opposées à la rondeur : un chalet comme un corps adolescent ; une esthétique de la maigreur et de la légèreté qui traverse l'œuvre mundyenne.

Cette représentation sans cesse moqueuse du couple conjugal, fait surtout de la figure de la femme la victime favorite de l'ironiste. Dans le chapitre précédent, nous avons vu comment Hilda Mundy parodie le discours de ce qui est « féminin » à travers une image des femmes qui restent à l'intérieur de cette fabrication génrée ; des femmes qui sans interpeller aucunement de tels dispositifs de pouvoir deviennent des bêtes de foire que l'on exhibe dans le spectacle de la normalité sociale. Elles peuvent aussi devenir oppressantes en empruntant des objets de la domination patriarcale, des objets dont Hilda Mundy prend soin de décrire la fragilité et la faillite. Si l'auteure présente l'opposition de classe entre les femmes comme un indicateur fort de la conformation du genre féminin (notamment avec le portrait de la femme ouvrière qui bâtit sa force musculaire dans le travail), le texte mundyen relève, par l'emploi de la parodie et la caricature des caractéristiques tenues pour « naturelles » du genre féminin, d'une mise en scène permanente de ce qui signifie le genre. Les propos que Hilda Mundy reprend à la culture misogyne dominante s'expriment

toujours dans une scène où les enveloppes des personnages sont mises en évidence ; ainsi, l'imitation parodique du discours patriarcal sur la « féminité » parle de son caractère artificiel et contingent. La critique de genre que fait Judith Butler a bien développé l'aspect de la performativité du corps genré :

> De tels actes, gestes et accomplissements [*enactments*], au sens le plus général sont performatifs, par quoi il faut comprendre que l'essence ou l'identité qu'ils sont censés refléter sont des *fabrications,* élaborées et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs. Dire que le corps genré est performatif veut dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité[558].

L'auteure de *Trouble dans le genre* parle des styles parodiques du genre, comme un moyen de révéler le mensonge des identités naturalisées ou essentielles :

> Prenons par exemple le genre comme un style corporel, un « acte », si l'on peut dire, qui est à la fois intentionnel et performatif –le terme *« performatif »* renvoyant ici au caractère « dramatique » et contingent de la construction de la signification[559].

Lorsque Hilda Mundy parle plus haut de « la blandenguería netamente femenina y pudorosa que hace a las chiquillas tan atrayentes... y tan simpáticamente tontas... », elle reproduit le discours dominant avec une distance critique, ce qui est le propre de la parodie. Cette distance critique est mise en évidence par la voix ironique qui renverse sans cesse la parole à travers le dédoublement de son rôle. La théâtralité mundyenne pour exprimer le style corporel dans sa performativité a de nombreux exemples :

> **Bimos Ke**
>
> [...] Varias locuelas del centro femenino "Carioca" prepararon escenas melodramáticas para la despedida de su príncipe y padrino. El espectáculo debió ser amenizado con ataques nerviosos... lágrimas... cambios de sortijas... y otras demostraciones de efecto teatral y novedoso[560]. (DD n° 3)

[558] Judith Butler, *Trouble dans le genre* (1990), Paris, La Découverte, 2005, p. 259.
[559] *Ibid*., p. 263.
[560] Oruro, *Dum Dum*, année I, nº 3, 6 octobre 1935, p. 2.

Représentation d'un véritable spectacle que celui où les gestes « féminins » doivent se jouer et rejouer dans chacun des actes pour faire l'illusion de son caractère naturel.

Dans cette mise en scène railleuse de la femme, le moi de l'écrivaine se dit (pour l'essentiel) à la fois à travers l'antithèse et à travers l'autodérision.

La femme seule

À la parade du couple bourgeois, elle opposera sa propre figure de femme indépendante qui parcourt seule les espaces de la ville :

> [...]. Para comprender la belleza de ciertos días hay que estar alegre y sin novio.
>
> Despacito... siguiendo el perfil trasero de un automóvil, me dirijo hacia la celada de los mercados. [...]. (BC 05.10.35)

Cette mise en scène du moi, devient aussi observation ironique de la figure du couple conventionnel dans l'espace public, à travers un langage hyperbolique qui décrit son pouvoir surdimensionné :

> X
>
> ¡Qué simpática y sugestiva la pareja de enamorados !
>
> ¡No importa sean ambos bellos, o feos, blancos o negros.
>
> No importa se saturen de un platonismo aéreo o una pasión terrestremente humana.
>
> ¡Son enamorados! Tienen un encanto primo: corazones de póker jugando a la vida en un enlace de amor a medio límite.
>
> Eva de faldita corta y Adán de pantalón gris, en pleno siglo XX, antes de saborear la agria fatalidad de la camuesa.
>
> Pasan y cautivan admiración. Por su pareo de dos se sienten invencibles.
>
> Las criaturas más pobres, más flacas, de flacura humilde y "esmirriada" cuando van acompañadas resultan deliciosas al erguirse de altivez, de soberbia, de confianza plena.
>
> ¡Bella pareja de enamorados! –Arrogante, porque todavía su reserva vital no ha desdoblado en la plenitud de un hijo.

–Feliz porque el mundo paraíso es de ellos.

–Insolente, –demoníaca, –homicida, porque no le importa asesinar la inocencia de los ángeles.

Hombre y mujer tienen algo de dioses, de dioses que juzgan a los solitarios con indiferencia y compasión desde su cielo de gigantes. (P 65-66)

Près du ciel, car en harmonie avec la stabilité sociale et ses représentations, le couple d'amoureux est associé aux catégories transcendantales. Nous trouvons les dimensions du ciel et de la terre, associées, d'un côté, au divin et à la métaphysique de la beauté et de l'amour qui caractérise le platonisme, et, d'un autre côté, au monde humain. Pour Hilda Mundy l'orgueil du couple s'apparente à l'orgueil du démon révolté contre Dieu, l'orgueil de l'ange déchu, lequel causa justement l'expulsion du couple biblique du Paradis. À travers l'idée de l'orgueil qui précède la chute, ce texte introduit une moquerie d'un certain ordre établi, en faveur des solitaires –ce qui dans la voix d'une femme ne peut relever que du subversif, la figure de la solitaire (historiquement nécessitant un protecteur) étant encore plus suspecte que la figure du solitaire. Le jugement du couple à l'égard des solitaires, se renverse ici à travers un jugement désacralisant qui montre l'image mythifiée du couple, empli d'orgueil, et qui le ramène à une image aussi bien hétérogène que diminuée.

L'œuvre d'Hilda Mundy fait ressortir l'idée d'une société dans son horizontalité (la verticalité sera l'affaire de la poétique) ; c'est pourquoi la chroniqueuse parle de « subrayar horizontalmente las menudencias del ambiente » (BC 03.09.35). Au jugement à partir de perspectives transcendantales Hilda Mundy oppose, en moderne, son regard tourné vers l'humain. « Mi yo » comme elle parle de cet esprit indépendant et livré à lui-même, s'oppose aussi à ce « cielo de gigantes » à travers la figure du petit. Ce petit avec lequel elle définit son œuvre, et elle-même : « pequeños artículos », « pequeño proyectil » (parlant de *Dum dum*), « yo como un odrecillo ». Ce qu'on peut rapprocher peut-être du choix de petit que fait Walter Benjamin, dont Miguel Abensour dit : « Bercé entre des extrêmes, n'a-t-il pas essayé de tenir la gageure de penser ensemble l'héroïsme orienté

classiquement vers la grandeur et *le choix du petit*, figure originale de résistance, face à la terreur moderne née de la mobilisation totale, comme si l'auteur du choix voulait rendre justice « au tout petit corps fragile de l'homme » ? [561]

Son « moi », cette conscience particulière, donnant à voir le corps, des personnes, de la nature, des objets, puis des signes, en fine connaisseuse du masque, parle de l'art de cacher, d'insinuer, de dévoiler tout ou juste un peu, dans une érotique du texte.

Les masques du corps : érotique du langage

« Hilda Mundy vuelca su sexo sobre la página blanca del futuro », écrivait le poète Luis Mendizábal Santa Cruz, le 31 décembre 1936, dans sa chronique "Con lápiz de humo" parue dans le journal *Noticias* d'Oruro entre avril 1936 et février 1937[562]. C'est à propos de l'édition de *Pirotecnia* à La Paz que, sous le titre « Punto final », le poète commente : « Buen año para las letras bolivianas ». Une opinion à l'égard d'Hilda Mundy aussi bien qu'à propos de la parution de *Sangre de mestizos* d'Augusto Céspedes, publié à Santiago du Chili la même année et de Yolanda Bedregal avec *Naufragio*[563]. Avec un propos aussi bref que fulgurant à propos de l'œuvre d'Hilda Mundy, Luis Mendizábal en dit long. On a mentionné qu'ils se connaissaient pour avoir travaillé dans le quotidien *La Patria,* peut-être aussi pour avoir fréquenté le bar Los Tres Osos[564], lorsque ce bar, café-concert –« democrático, subterráneo y filarmónico », comme disait le poète[565]– réunissait la fine fleur de la bohème d'Oruro, notamment avant le déchainement des hostilités contre le Paraguay. Hilda Mundy était probablement trop jeune à l'époque où ce bar mythique

[561] Miguel Abensour, « Héroïsme et modernité », Dossier : Walter Benjamin, *Magazine littéraire*, Paris, n° 408, avril 2002, p. 46.
[562] Cf. Alberto Guerra Gutiérrez, "Prólogo", Luis Mendizábal Santa Cruz, *Con lápiz de humo*, Oruro, Latinas, 2002, p. 13.
[563] Cf. Luis Mendizábal Santa Cruz, "Punto final", *Con lápiz de humo*, 2002, p. 179-180.
[564] La fréquentation du bar Los Tres Osos par Hilda Mundy est une hypothèse d'Alberto Guerra Gutiérrez. Cf. Entretien avec Alberto Guerra Gutiérrez, Oruro, août 2004.
[565] « Peregrinación sentimental por los cafés de la ciudad", *La Patria*, Oruro, 4 mai 1930, p. 3.

battait son plein ; d'ailleurs, elle ne le mentionne pas car son observation critique se concentre sur les lieux mondains fréquentés par la bonne société.

Toujours est-il que si le poète parle d'une écriture que l'on définirait aujourd'hui de genrée, d'une écriture féministe, ou de la sensualité et l'érotisme de ses textes, cet aspect de l'écriture mundyenne se faisait remarquer, et pas toujours positivement. La chronique « Brandy cocktail », avait de sévères détracteurs et détractrices, comme l'auteure commente souvent à manière de réponses rieuses à des attaques qui pouvaient aussi paraître dans la presse. Voyons cette chronique parue un mois après l'arrêt des hostilités et à propos de la démobilisation qui s'organisait :

> Las muchachas huyen del fastidio actual imaginando las perspectivas de la desmovilización.
>
> No hay medidor posible para la capacidad de consumo de nuestras muñequitas, en lo que se refiere a fiestas y diversiones.
>
> Cuando la alharaca de la movilización dejó escuetos los salones, las vimos invadir los clubs extranjeros.
>
> Desprovistas de productos nacionales... apurábanse a saborear jamones rojizos de procedencia inglesa... o alemana...
>
> Ahora sucede lo contrario. Estos quedan flotando como los asteriscos de una lección aprendida. Es decir, pasan a la categoría de rezagados.
>
> La compañía de ricas « frappers » se afana con ansia vehemente a recibir a los desmovilizados.
>
> La ocasión se aproxima.
>
> Las moninas preparan los vestiditos de gasa, los tapados, los barnices faciales, las morcillas postizas.
>
> Según ellas la desmovilización se hará al compás de: Rumba, Carioca, Sandwichs, Vitola de cigarrillo. Se emplantillará al ambiente una sucesión de fiestas bautizadas en inglés: "Bridge Party", "Pleyin Party", "Soldier Party" y otras ñoñeces de estilo.
>
> Para mí que los ex-combatientes no vendrán con prisa de gustar bombones y reverenciar mujeres.
>
> En tres años de trinchera en los q' han roto todos los convencionalismos y santificado todas las ignominias, habránse vuelto poco manejables, torpes, destornillados, llenos de herrumbre y humedad.
>
> Además... la conducta de las esposas y novias ha dejado sedimentos turbios en sus espíritus, que se estilizarán en modales violentos, sino hostiles.

> Cuidado... niñas soñadoras... no os hagáis ilusiones acerca de la finura de los desmovilizados...
>
> Para ellos un corazón femenino será un sector árido de poca defensa y fácil conquista... Peligrosa será su estrategia de amor... Sabrán hacer flaquear las voluntades más resistentes... las fortalezas aseguradas a cemento armado... y quién sabe si en la locura del asalto no nos dejen siquiera ni un resto de pintura... (BC 21.07.35)

Avec l'insinuation de la chair (anglaise et allemande) comme produit de consommation gastronomique des jeunes filles de la société, Hilda Mundy commente, chez certaines, les véritables soucis qui se cachent derrière les préparatifs à l'arrière, notamment autour des salons mondains. La transposition d'une terminologie militaire vers des thèmes divers, comme ici pour un comportement sexuel agressifs de la part des démobilisés, n'est pas inusuel chez Hilda Mundy. Travailler avec les mots du présent, c'est à la fois la marque de la journaliste et de l'auteure moderne qui interroge sans cesse, dans son style figuré, les signes du présent.

Mais cette manière d'écrire choque certainement les biens pensants, et l'auteure aime à les mettre en scène afin de montrer leurs traits discursifs et de leur répondre :

> Me siento perejil.
>
> Un experto culinario... me picó... para dar apariencia sabrosa a su puchero...
>
> Aunque el ataque fue elegante... preciso... único y extraordinario... quedé ayer en un estado donosamente inconfesable...
>
> No es para menos.
>
> Mi acusador público hace como que me señala el índice.
>
> Porque mis aperitivos son emborrachadores e inflamables...
>
> Porque hablo de jamones, moninas y fortalezas de un modo fresco...
>
> Finalmente porque sé mucho del amor... (Aquí me prende graciosamente un generalato. Es hora que piense en un asistente...)
>
> LA DESCALABRADURA ES INTEGRAMENTE FALSA.
>
> Mi estilo tiene rebalses de máxima inocencia...
>
> Mi timidez es proverbial...
>
> Al hablar y escribir encierro una sola intención.
>
> Verdad que mi lenguaje inmaduro tiene el defecto de ser muy metafórico... pero garantizado contra un segundo sentido...

> Reconozco mi afición loca por los puntos suspensivos, por los guiones subdividores y el entrecomillado, pero no respondo que mis lectores viajen sobre ellos al país pícaro de la suposición…
>
> Me confunde, me aturde el grito desgañitante que viene hasta el rincón de mi anonimato.
>
> « Hilda recalcadora de realidades crudas »
>
> « Hilda traviesa »
>
> « Hilda aplicando su ojo derecho a todas las aberturas íntimas y públicas ».
>
> « Hilda irrespetable y ofensiva con su género »
>
> Estas zumbadoras reconvenciones quieren hacerme girar un cuarto de conversión. Quieren ponerme seria y reflexiva.
>
> Aunque mi corazón se resiste a quedar estrellado en una postura lógica y racional. (BC 24.07.35)

Preuve de son art ironique, Hilda Mundy joue de son masque comme des mots vrais et faux. D'une poétique propre au goût et à la gastronomie, remarquons pour l'instant la mise en scène du moi avec les vêtements que lui attribue son public détracteur : espiègle, voyeuse et misogyne. Une exhibition des enveloppes de la parole qui parlent toujours de la nature discursive performative, telle que Judith Butler entend la fabrication des identités représentées. Le « pays coquin de la supposition », destination éventuelle des lecteurs désireux d'aborder le moyen de transport qui sont les signes graphiques, souligne encore la matérialité, la corporéité textuelle. Le lieu des correspondances, des rencontres pour l'essentiel plaisantes qu'est l'imagination, se dit à travers des formes corporelles du graphicisme prêtes à des rapports avec d'autres corps que seraient ceux des lecteurs et lectrices. Hilda Mundy parle d'un acte qui s'accomplit de par la participation active des lecteurs : tout un monde de création s'offre à celles ou ceux qui voudraient continuer l'écriture.

Le goût du péché

Rappelons-nous la bipolarité baudelairienne : dangers et plaisirs de la vie moderne vécue par celui qui, dépossédé de son auréole dans l'expérience du choc, peut se livrer avec joie à des actions basses. La chroniqueuse d'Oruro, qui fait de l'expérience du choc, à la fois la possibilité du mélange social et de rencontres sensuelles, n'hésite pas à parler du vice dans le sens d'une certaine libération des mœurs. Le revers du mot « vice » se manifeste dans le texte mundyen pour attaquer ceux qui ont éludé leur devoir patriotique pendant la guerre (BC 30.06.35) ou pour dénoncer des excès de l'état major (CF 41).

Or ici, c'est dans un sens anticlérical que le goût du péché est exalté par Madame Adrienne. Moraliste à son tour, elle s'exerce à combattre les moralisateurs, et l'Église en première ligne ; laquelle Église, même si son action dans la vie politique bolivienne fut neutralisée par le libéralisme notamment au début du XX^{e} siècle, reste première détentrice de la morale :

> Rígidos, adustos, graves, los padres de la Iglesia quieren poner el dogal de la templanza al pecado, recordando que la carne es perecedera...
>
> El simbolismo del Polvo, de la Vida convertida en Polvo, es la amenaza genial del Catolicismo.
>
> Hay terribles breviarios que tienen oraciones para el buen morir con frases espeluznantes: "Cuando se te nublen los ojos, cuando sientas entumecidos los miembros, cuando veas que la vida huye de ti..." esperando que al leer el fin de la carne en cuadro tan desgarrado y vivo, uno va a alejarse horrorizado, desfibrándose con cilicios de lo que en sí es fuente de la vida: EL AMOR.
>
> Difícil.
>
> Cuando el que ama piensa que el objeto de su amor tiene su plenitud contada en pocos años, cuando columbra que esa criatura tiene que tener un fin quizás próximo, y que todos los encantos que despiertan su pasión, tienen que convertirse en polvo, simplemente polvo. ¡Con cuánta más precipitación corre hacia ella! ¡Con qué desesperado afán deleitará los sentidos!
>
> Sabiendo finita la felicidad, la gusta en el minuto, desdeñando el simbolismo del Polvo.
>
> Ya véis, si no es perjudicial recordarle al hombre que todo en esta vida es perecedero. (V n° 6)
>
> **Madame Adrienne**

Le symbolisme du discours moralisateur, dont les capitales soulignent le ton sentencieux, est contredit par une logique de la jouissance du présent. Madame Adrienne transforme une croyance culpabilisatrice qui punit la chair en plaisir de la chair. Le péché et le vice deviennent subversifs en tant que contravention aux lois morales de l'Église et d'une société pudibonde ; une subversion dont l'auteure fait toujours l'éloge : « ¿Una charla guarismal? ¿Una cita irrespetable, y por lo irrespetable, exquisita? ¿Hora para el "cocktail" con sabor de blue y África en el sacudimiento? » (P 161). Ainsi, l'alcool et la cigarette intègrent l'univers de la modernité dans les mœurs : « Yo prendo el acicate del vicio con el fósforo » «(BC 08.11.34). Contre la femme prude et soumise, les images d'une femme espiègle enthousiasment l'auteure : « Dos chiquilinas que han leído a Lorrain, el soñador con princesas de nácar y príncipes encantados, interpretarán "Abuelita, un cuento..." dice Geo. / Para nosotros que las graciosas bebas, pueden interpretar obritas más deliciosas... y sugestivas... » (DD n° 14).

Les corps multiples du langage : figures et graphicisme

« Verdad que mi lenguaje inmaduro tiene el defecto de ser muy metafórico... », dit Hilda Mundy à travers cette figure ironique bien à elle : la litote, lui permettant de dire le contraire à travers l'atténuation et la dépréciation. Le texte parle de son langage, de la technique du système d'expression et de ses matériaux. Cela se fait à travers la démarcation du moi qui parle, d'un moi en antagonisme avec les formes traditionnelles d'expression littéraire et qui est donné à voir en action avec la matière textuelle :

> **I**
>
> Son –más o menos– simpáticas las realidades superpuestas, "encontradas" y nuevas...
>
> Si uno es fiel a sí mismo, siendo extravagante, no hay razón para cortar el hilo de esa extravagancia, asociándose a una lógica común y vulgarizada de grado extremo.
>
> El mundo de las metáforas es tan vario... tan infinito... que se presta a ser violado cualquier momento...

> Se puede fantasear ricamente[566]... inacabablemente... sobre: el hombre que pasa, la mujer que habla o el gaznápiro que roza tímidamente los baldosines de la calle...
>
> ¡Cómo se encuentran los "reductos" insospechados de las cosas!
>
> ¡Con qué gusto de micro-creador se entrecomilla la palabra antojada, o se "suspensiviliza" con puntitos negros la cola-intención de una frase...!
>
> La disconformidad agriada del público flota en el vacío.
>
> Una "cachazudez" insólita impele a desplegar el índice extravagante del lenguaje... (P 47-48)

On a parlé de la diversité des thèmes issus de l'observation qui caractérise cette littérature : l'attachement au divers comme une mise à mal de toute tentative de totalisation. Le texte mundyen discontinu, qu'on a vu dans le chapitre sur la guerre, coupé sans cesse par les commentaires entre parenthèses de l'énonciatrice, par des aphorismes ou par la manifestation des silences, renforce cette idée forte de la contingence chez Hilda Mundy ; les traits particuliers que cherche l'écrivaine dans la ville sont en rapport avec l'idée de rencontres et correpondances provoquées par le hasard. Ainsi, des réalités de tout genre traversent le filtre de la fantaisie mundyenne, comme un espace de rencontres entre deux sens inhabituels. Il s'agirait d'« ourdir, de tisser des similitudes » afin de « trouver des signes proches entre les corps opposés », reprenant les propres mots de l'auteure que nous lirons plus bas. Car il s'agit à la fois des mots du corps et du corps des mots : les métaphores, opérant les transformations du langage, se revêtent d'une volupté que l'énonciatrice donne à voir dans une scène érotisée. L'idée de viol du monde des métaphores parle d'une violence, d'une profanation qu'il faut exercer envers l'ordre textuel établi. La sexualité des mots est plus explicite dans cet écrit publié à La Paz :

> [...]. Además… yo creo que hay que darse el lujo de ser ilógicos, absurdos, en ese momento tan bello de escribir en que uno se siente en un infinito planisférico, al ver que miles de vocablos se nos prodigan como mozuelas apasionadas, dejándonos el albedrio de su elección… [...][567]. (RB n° 1)

[566] C'est le mot « ricamente » en non pas « reciamente » (comme figure dans l'édition de 2004) que l'auteure a écrit dans l'édition de 1936. Ceci peut nous ramener à la tendance mundyenne pour un champ lexical gastronomique dont « ricamente » signale à la fois ce qui est abondant, savoureux et aussi ce qui est précieux.
[567] "Futurismo", *Revista de Bolivia*, La Paz, année I, n° 1, 1er juillet 1937, p. 56.

L'idée des amours plurielles est également présente chez Hilda Mundy ; des mots comme des femmes offertes se présentent à l'auteure. Elle crée un univers où les corps des mots et des choses agissent dans le texte ; il est question aussi du corps des signes graphiques. Le *« graficismo »* dont parleront les avant-gardes hispano-américaines est évoqué par Hilda Mundy dans ce cadre avant-gardiste de rupture, même dans sa dimension visuelle, que devait entreprendre la littérature. L'auteure, qui connaissait les ultraïstes espagnols et dont se réclamera dans *Pirotecnia*, reçut certainement l'idée des jeux typographiques « uno de los rasgos más característicos de los poetas ultraístas[568] », comme rappelle Gloria Videla en indiquant l'influence de Mallarmé dans *Coup de dés* et des *Calligrammes* d'Apollinaire[569], deux œuvres auxquelles *Pirotecnia* fait allusion[570]. Ou encore par les liens que l'ultraïsme eut avec le futurisme, des manifestes ou autres écrits qui sont de la sphère des thèses pionnières des futuristes italiens :

> **Révolution typographique**
>
> […] Nous emploierons aussi, dans une même page 3 ou 4 encres de couleurs différentes et 20 caractères différents s'il le faut. Par exemple : *italiques* pour une série de sensations semblables et rapides, *gras* pour les onomatopées violentes, etc. Nouvelle conception de la page typographiquement picturale[571].

Les « mots en liberté » proclamés par Marinetti dès 1912 dans le « Manifeste technique de la littérature futuriste » : « Après le vers libre, voici enfin les mots en liberté[572] », furent repris par Guillermo de Torre en 1923 dans « Palabras en libertad »[573] de l'ouvrage *Hélices.* On peut parler chez Hilda Mundy, comme fait Gloria Videla à propos des ultraïstes en général, de : « una disposición tipográfica moderada[574] » : rares sont les jeux typographiques où l'on verrait une image picturale. C'est dans *Pirotecnia* où

[568] Gloria Videla, 1971, p. 112.
[569] *Ibid.*, p. 113.
[570] Dans « XXIII », « Vértebra del capítulo anterior » et « XXVIII ».
[571] Filippo Tommaso Marinetti, « Imagination sans fils et les mots en liberté » (Milan, mai 1913 dont l'édition française parut en juin), in Giovanni Lista, *Futurisme : manifestes, proclamations, documents,* Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 146.
[572] F. T. Marinetti, « Manifeste technique de la littérature futuriste » (Milan, mai 1912), in Giovanni Lista, *Futurisme : manifestes…* 1973, p. 137.
[573] « Palabras en libertad » est la 4e partie de son livre de poésie *Hélices,* 1923. Cf. Héctor Martínez, *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo,* Málaga, Analecta Malacitana, 1999, p. 33.
[574] Gloria Videla, 1971, "La tipografía", p. 114.

l'on voit, dans un hommage évident à Mallarmé, une disposition typographique ludique, notamment dans le titre : « Vértebra del capítulo anterior ». Dados / dados / dados ». En général, l'auteure emploie une typographie différente –italique, dans la plupart des cas– pour les aphorismes, souvent comiques, qui closent quelques textes. Elle se sert aussi des lettres capitales, généralement pour railler des idées ou des personnages de la sphère du pouvoir. Puis, le langage administratif où l'on voit des abréviations, parfois au style télégraphique, traduit aussi bien une volonté synthétique, une démarche de renversement des formes traditionnelles de la littérature, qu'un effet visuel qui montrerait une composition qui superpose d'éléments hétérogènes, comme un collage. Hilda Mundy parle de cette démarcation typographique :

> **Uno**
>
> « Calla doña raposa, don león, don caballo. Avanza doña grúa, don cilindro, don émbolo" dijo Basterra en un lenguaje de atavíos novísimos.
>
> Debió diseñar mayúsculas y personalizar la representación del hierro en sus formas: Grúa-Cilindro-Émbolo, cual si constituyesen personajes de la S. A. de la moderna urbe. [...] (P 119)

Les formes du fer et du machinisme de la grande ville doivent se dire, pour Hilda Mundy, à travers des phrases nominales et percutantes, où les tirets, les majuscules, les abréviations remplacent le déploiement textuel. Dans cette démarche avant-gardiste de l'économie de mots, l'emploi des points de suspension est, sans doute, emblématique du texte mundyen ; la volonté de figurer la synthèse et la superposition d'images, attribue aux points de suspension plusieurs rôles, y compris celui d'indiquer un changement de décor dans la scène mundyenne. Tous ces aspects sont explicités par l'auteure dans des textes qui tendent au didactisme (à la manière des manifestes futuristes) :

> **XIV**
>
> No se puede negar la eficacia del graficismo. Tres puntos suspensivos, una frase en bastardilla, dos paréntesis amorosos que enlazan a una frase por ambos "costadillos" tienen una elocuencia absolutiva... única... incontrastable...
>
> Todos los signos hacen el papel de grandes inductores gratuitos que indu
>
> cen a los lectores hacia una segunda intención escondida por coordinación o subordinación de pensamiento...

> El entrecomillado –es el juez salomónico y equitativo que da a César lo que es del César, reconociendo a los verdaderos autores, en la abundancia de las fracesillas transcritas (« »).
>
> Los puntos suspensivos son los amigos maliciosos, pícaros, diletantes, que listos insinúan una acepción maliciosa, refinada y sutil (...).
>
> Los paréntesis sugieren una concepción asociada, una frase cerrada, virtuosa –que evidencia alguna idea apartada de la generalidad.
>
> La letra en bastardilla. ¡Ah! La letra en bastardilla de torso inclinado y concepto tan profundo y singular... (P 73-74)

L'anthropomorphisation des signes, qui va parler de leur désintéressement, leur amitié ou leur amour dans l'exécution de leur besogne, est certainement une grande différence avec les futuristes et leurs héritiers lorsque Marinetti déclarait : « Gardez-vous de prêter des sentiments humains à la matière, mais devinez plutôt ses différentes poussées directives […]. Il ne faut pas donner les drames de la matière humaine. C'est la solidité d'une plaque d'acier qui nous intéresse par elle-même, c'est-à-dire l'alliance incompréhensible et inhumaine de ses molécules et de ses électrons […][575] ». L'humanisation physique et psychique des signes –tout comme celle des objets de la ville moderne– appartient à cette scène dynamique évoquant les nouvelles mythologies de la modernité, créatrices d'illusions de progrès dans tous les domaines et de l'apparence de vivacité dans ce qui est du monde moderne. Hilda Mundy anthropomorphise les signes, les objets, réifie souvent des êtres humains ; cela s'inscrit dans une démarche critique de sa société et de ses lois qui se transmue en critique de la littérature et de ses lois.

Dans « XIV » l'auteure pointe du doigt des thèmes importants dans son œuvre : d'abord, l'idée de l'équité qui, tant dans les rapports humains et sociaux qu'en littérature, apparaît dans sa satire de l'injustice sociale ; ensuite elle parle d'intertextualité, sujet majeur de sa littérature ; puis, apparaît aussi l'idée de la démarcation de la logique commune, de la séparation qu'elle crée toujours entre le discours établi et sa propre voix, souvent celle de la voix rieuse qui interpelle le lecteur. Guillemets, parenthèses, italiques : les alliées personnifiées de la créatrice, avec un commentaire suggestif sur l'écriture

[575] F. T. Marinetti, « Manifeste technique de la littérature futuriste » (1912), in Giovanni Lista, *Futurisme : manifestes… op. cit.*, p. 135-136.

« bastardilla » (bâtarde ou cursive en lettres d'imprimerie) et le fait figuratif qu'elle tient de deux genres différents. Le moi et le texte et dans le texte, à propos de ses idées et de l'acte de création.

Nudité et subversion

L'érotique du langage d'Hilda Mundy s'exprime fondamentalement par une mise en scène du corps, par une figuration de la forme et de la chair. Une scène mundyenne érotisée –dont nous soulignons encore le caractère subversif dans la voix, radicalement anti-conventionnelle, de femme– qui se construit comme une réplique audacieuse au fort contrôle des corps exercé par la morale dominante et ses tenants premiers : les lois de l'Église et de l'État de son époque. La parole foucaldienne le dit comme suit :

> Si le sexe est réprimé, c'est-à-dire voué à la prohibition, à l'inexistence et au mutisme, le seul fait d'en parler, et de parler de sa répression, a comme une allure de transgression délibérée. Qui tient ce langage se met jusqu'à un certain point hors pourvoir ; il bouscule la loi ; il anticipe, tant soit peu, la liberté future[576].

Mais au delà de cette importante mise hors pouvoir, et plus précisément aux figures du langage mundyen et de son inscription dans la modernité, voyons encore cette écriture dans le sens de son rapport au présent, et de la rencontre du moi et l'apparition, le vécu du moi. Cet aspect qui nous ramène au thème évoqué de l'aller-retour entre le fond et la superficie, à cette aptitude de chercher à voir ce qui se cache derrière les masques du monde, des salons, de la ville, des gens, du langage, de soi. À côté donc de l'image de l'enveloppe du beau ou du grossier : l'image du vêtement, l'image de la nudité apparaît avec un sens qui ne contredit pas le goût mundyen du masque. L'érotisme, art de cacher et de montrer, fait rencontrer les deux aspects, comme dans « Urbe », mentionné plus haut, où Hilda Mundy décrit sa grande ville comme une « Zarabanda de locuras desnudas y vestidas ». Puis aussi dans les textes suivants :

[576] Michel Foucault, « Nous autres, victoriens », *Histoire de la sexualité*, t. I, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 13.

VI

He aquí una indagación descubierta y desnuda:

Las fuertes voluntades obran aún en las sombras de ultratumba.

[...]. (P 57)

L'observatrice de la vie moderne découvre ainsi les fruits de ses « enquêtes ». Rappelons aussi ses mots concernant son carnet : « En los diminutos folios de una libreta he recopilado mi libro de Memorias. En todas las páginas se muestra una anatomía espiritual al desnudo. [...] ». (BC 05.12.34). Marshall Berman dit à cet égard :

> [...] en este punto surge un simbolismo nuevo. Las ropas se convierten en emblema del viejo e ilusorio modo de vida; la desnudez pasa a significar la verdad recientemente descubierta y experimentada; y el acto de quitarse la ropa se convierte en un acto de liberación espiritual, de hacerse real. La moderna poesía erótica desarrolla este tema, tal como lo han experimentado generaciones de amantes modernos, con alegre ironía[577]; [...].

La passion de la vérité habite Hilda Mundy, elle s'exerce surtout par l'humour, écart et distance de la parole habillée qui déshabille et fait tomber les masques apolliniens. Recherche de vérité qui s'accompage de soupçon, cette démarche se caractérise par un mouvement dialectique de l'auteure dans les espaces qu'elle ira dépouiller de son regard. Les allers-retours de l'auteure, ses doutes explicites, puis aussi la voix d'une énonciatrice mise en scène, renvoient peut-être à la parole de l'être profond autour duquel se développe sans cesse un masque. On peut revenir à Nietzsche et son paragraphe 40 ouvrant ce point, et voir ainsi dans cet espace fait de figures, c'est-à-dire de masques, l'espace pudique de la vérité.

Le corps des mots et des choses, représenté un peu, beaucoup ou totalement, se manifeste tant dans son aspect charnel que spirituel, dans un monde imaginaire où le moi de l'écriture, esprit voluptueux, fait preuve de souplesse et de légèreté. Dans le domaine de l'imagination, des écarts du sens, de la comédie et de la vivacité, un monde s'ouvre permettant de telles dynamiques : le jeu. Pari mundyen.

[577] Marshall Berman, *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI, 2010, p. 103.

II. La femme qui joue

Le jeu est une fonction riche de sens[578].

(Huizinga, 1938)

Esta escritora [...] que hace "footing" y se divierte riendo al par con un niño que la acompaña en sus juegos [...][579].

(Manuel Frontaura Argandoña, 1936)

[Hilda Mundy] es un patronímico que concita a un lujoso deportismo verbal[580].

(Luis Felipe Vilela, 1955)

Sportive et joueuse, Hilda Mundy aimait le divertissement, aussi bien les jeux corporels que les jeux de hasard. Souvenons-nous des *maratones de cacho*, le jeu de dès, dans *la Casa del poeta*[581] de La Paz. Mais le jeu semble être au sein de son œuvre bien plus que le goût personnel pour l'adresse physique et l'amusement. Lorsque l'auteure de *Pirotecnia* dit à propos de dés : *« Siempre en compañía del hombre disparando las flechas de los números a los cuatro puntos cardinales »* (P 94), elle parle de cette présence vivace et incessante de la dimension ludique auprès de l'être humain. Schiller, le poète et philosophe allemand du XVIII[e] siècle, dira que l'homme « n'est tout à fait homme que là où il joue[582].

[578] Johan Huizinga, *Homo ludens* (1938), Paris, Gallimard, 1988, p. 16.
[579] Manuel Frontaura Argandoña, « Colofón », postface de *Pirotecnia* (1936), *Cosas de fondo, op. cit.*, p. 128.
[580] L. P. Vilela, "Los Contemporáneos", in Enrique Finot, *Historia de la literatura boliviana* (1943), 1964, p. 575.
[581] Cf. L. Carrillo Valenzuela, "La casa del poeta", *Escape* (revista del domingo), *La Razón*, La Paz, nº 342, 2 décembre 2007, p. 4.
[582] Friedrich von Schiller, « Lettre XV », *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, 1943, p. 205.

Nous aborderons ici le jeu dans le sens que lui donne Hilda Mundy, c'est-à dire dans le sens large du terme : le jeu subjectif entre les deux natures humaines et qui mène à l'idée de jeu et liberté, passant par la notion de divertissement en littérature, les sports et les jeux de hasard.

Jeu et liberté

> *Tout jeu est d'abord et avant tout une* action libre. *Le jeu commandé n'est plus du jeu*[583].
>
> *(Huizinga)*

La pensée du jeu, relancée en 1938 par l'auteur néerlandais comme un phénomène signifiant dans *Homo ludens*, se construit autour de cette notion de l'action libre et de la capacité inventive d'une telle action ; une autre existence devient possible grâce au jeu :

> Le jeu est une action ou une activité volontaire, accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension et de joie, et d'une conscience d'« être autrement » que la « vie courante »[584].

On retiendra ces concepts dans notre lecture de l'œuvre mundyenne, qui, ludique par définition, devient également interrogation du phénomène ludique de par une considération diversifiée de ses potentialités.

« Juguete-Mundo »

La présence d'un élément d'articulation entre les composants du moi pour créer une harmonie, un effet de sens, l'auteure le nomme « trabazón de carne y alma ». Il se

[583] J. Huizinga, *Homo ludens*, *op. cit.*, p. 25.
[584] *Ibid.*, p. 57-58.

trouve avec une force particulière dans les images ludiques. Pour entreprendre cette analyse, les lumières de Schiller :

> […] comment parler de « simple » jeu quand nous savons que c'est précisément le jeu et le jeu seul qui, entre tous les états dont l'homme est capable, le rend complet et le fait déployer ses deux natures à la fois… ? Ce que selon votre représentation vous appelez limitation, je l'appelle selon la mienne –et je l'ai justifiée– extension. À l'inverse de votre conception, je dirais donc bien plutôt : l'agréable, le bien, la perfection, l'homme les prend seulement au sérieux, mais avec la beauté il joue. […]. Quant à la raison, elle déclare : le beau ne doit être ni seule vie ni seule forme, mais forme vivante, c'est-à-dire : beauté ; elle prescrit en effet à l'homme la double loi du formalisme absolu et de la réalité absolue. En conséquence elle énonce du même coup : l'homme ne doit que jouer avec la beauté et il ne doit jouer qu'avec la beauté[585].

Nous voyons les idées kantiennes de deux natures humaines différentes, mais dans un but spécifiquement esthétique et articulées par la notion de jeu. Nous trouvons également des idées en rapport à « Las fuerzas del espíritu », où, après l'image de l'exil de soi : « Somos unos como desdichados diablejos en destierro », et celle de l'esprit avec son jouet cassé : « como si le hubiésemos roto el mejor de sus juguetes », surgissent les forces de l'esprit et on se retrouve avec soi. L'image du jouet cassé représente la désarticulation entre les tendances humaines et par conséquent, l'insatisfaction et le malheur. Le moi mundyen, représenté par ses deux natures distinctes : « Mi Eva » et « Yo », par exemple, agit dans une scène animée par le hasard du « vent coquin ». Cette articulation met l'homme en exercice de soi-même pour Schiller, et le rend complet. Chez Hilda Mundy, cette interaction lui permet de déployer une écriture de la dénonciation et du combat, comme dans le texte « Pepinillos », que nous avons lu dans le point *« Dum Dum*, le combat d'après-guerre » et qui parle du lien entre jeu et création littéraire :

> […]. He aquí una encuesta: ¿Saldrá Dum Dum?
>
> De si que sale y saldrá infaltablemente hasta el día que roto el juguete-Mundo, en los cielos revueltos haya cuatro angelitos conminando por radio a la inauguración del Juicio Final (rebeldía infinita), Ofreceremos siempre al público nuestra risa violenta de siroco daguerreotipada en letras de molde […][586]. (DD n° 8)

[585] Friedrich von Schiller, « Lettre XV », *op. cit.*, p. 203-205.
[586] Oruro, *Dum Dum*, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 2.

À nouveau l'image du jouet cassé[587], qui se poursuit avec l'idée de destruction de l'œuvre par l'action de la censure, laquelle a été finalement appliquée sur *Dum Dum*. Le jouet est la vivacité, la vie de l'œuvre même. Ce mot composé, « juguete-Mundo », unit l'instrument ludique avec un Monde en majuscules, ce qui peut signifier aussi autre chose que le monde observé et critiqué par Hilda Mundy, peut-être l'image de l'auteure elle-même avec son jouet, son œuvre. La vie de l'œuvre en tout cas, détruite, étouffée dans ce texte qui témoigne, mieux que beaucoup d'autres, de l'importance de la pulsion ludique dans l'acte créatif.

APTITUDE A LA SOUPLESSE

Le jeu est profondément tout ce qui s'oppose au sérieux. Chez les grands penseurs du jeu : Pascal, Schiller, Huizinga, l'idée de divertissement est le cœur du jeu. Hilda Mundy, qui fait du rire une arme de combat, est de cette école du divertissement dont elle fait l'éloge en se moquant sans cesse du sérieux. Dans le « Brandy cocktail » suivant (BC 12.11.35), l'avant dernièr de notre corpus, c'est-à-dire de l'époque où elle connaissait la pression et l'intimidation des instances gouvernementales, elle ajoute une apostille malicieuse sur le sérieux qu'on lui oblige à adopter :

> Aún no ha nacido nuestra vida artística e intelectual.
>
> [...].
>
> El aserto proviene de ver el escaso público que asistió al acto literario-musical preparado por el Centro de Estudios con motivo de conmemorar el tradicional 10 de noviembre.
>
> Segurísimo que para todas estas actuaciones la briosa juventud se encuentra ausente y que en cambio corra presurosa para admirar las líneas cautivantes de algún género "epidérmico" de bataclanas...
>
> Lógico... La visualidad de los contornos distrae muchísimo...
>
> [...]
>
> **Hilda Mundy**

[587] Hilda Mundy a interrogé l'image du jouet aussi par rapport à l'enfance, ce qui peut être un autre aspect à lire en correspondance avec l'œuvre de Walter Benjamin. Cf. BC 25.12.34 ? en annexes, ou P 71-72, par exemple.

> Cartel: Con gran sentimiento manifiesto que he virado violentamente por otra ruta. Reducción de puntos suspensivos. Adopción de temas serios. Seriedad de 40 años.
>
> La causal de peso reside en que me disgustaba que algunos lectores me susurraban: pícara... pícara... pícara... (BC 12.11.35)

L'introduction de l'apostille est intéressante pour sa polysémie : parmi d'autres acceptions, "cartel" signifie "Escrito que se hacía público y en que alguien desafiaba a otra persona para reñir con ella", ou "Dicho de un espectáculo: Que se está representando: Película en cartel." (RAE). Le sérieux, pour Hilda Mundy, a en général le caractère négatif qu'elle attribue au sérieux de l'autorité dans sa démarche de distanciation du discours établi et légitime. Opposition entre le jeu et le contraint, le jeu et le sérieux, ses textes, par les écarts que crée la voix mobile ou coquine, parlent d'une aptitude à la souplesse :

> **Veinticinco**
>
> Para ver la vida risueña, con la coloración más panteística y "bienvenida", nada mejor que acostumbrarse al uso desmedido de puntos suspensivos. En ellos coexisten maravillosamente la gracia de vivir y la sutileza. ¿No conocéis la embriaguez de los puntos suspensivos...? Se cataloga en lo maravilloso. Uno va colocando pródigamente munditos en la máquina y el artículo y el corazón se van riendo de tanto atisbo picaresco e irónico.
>
> Cuando veo una fisonomía resabida, disecada en la disconformidad de muchas arrugas digo: "Este hombre tiene pobreza de puntos suspensivos". "Los desconoce". Y efectivamente así es... debe ser...
>
> La extrema familiaridad con estos signos hace llegar al descubrimiento insólito de tener en la voz puntos suspensivos—. En la charla de algunas mujeres inquietantes los he encontrado alevosa e intencionalmente, cuando tratan de "mundanalidades" y prolongan la palabra final con un cabrilleo de ojos expresivos... deleitosamente expresivos...
>
> Siempre, siempre huyamos de la prosa vieja y severa, de la seriedad, del sabihondismo, a trote sobre puntos suspensivos, que en carrera cinematográfica se ven así:
>
> "....." (P 167-168)

Graphicisme mundyen et didactisme à propos de l'écriture, qui inclut, comme souvent chez Hilda Mundy, un aphorisme (souvent comique). Une sentence ici, presque pour clore, « cinématographiquement », *Pirotecnia* : un seul texte suivra « Veinticinco » (« Absurdo de diez metros de profundidad »). Le sérieux y est associé au vieux et à la

pédanterie, qui dans le mot « sabihondismo » figure encore par contraste l'éloge de la superficialité.

Mais le jeu se manifeste aussi par l'adresse et la vigueur physique.

Football, la création du monde

Les jeux qui se déroulent selon ses règles particulières, entraîne dans la définition de Huizinga un certaine idée d'ordre qui intéresse Hilda Mundy. Les jeux de mots, les figures rhétoriques, sont autant de possibilités de se divertir en créant, ou de créer en se divertissant. À cet égard, les concepts d'espace et de temps propres au jeu mènent à la séparation des lieux du jeu des lieux du monde habituel :

> L'arène, la table du jeu, le cercle magique, le temple, la scène, l'écran, le tribunal, ce sont là tous, quant à la forme et à la fonction, des terrains de jeu, c'est-à-dire des lieux consacrés, séparés, clôturés, sanctifiés, et régis à l'intérieur de leur sphère par des règles particulières. Ce sont des mondes temporaires au cœur du monde habituel, conçus en vue de l'accomplissement d'une action déterminée[588].

Dans les années 20 et 30 la place du sport dans la culture connaît un bouleversement particulier dont parlent des penseurs comme Ortega y Gasset dans *La deshumanización del arte* (1925), et Huizinga, plus tard. Le Corbusier, que nous avons évoqué à propos du stade de La Paz de 1929, parle de la place du sport dans la civilisation des loisirs qu'il voyait poindre dans les années 30. Et si nous nous situons dans la capital industrielle de la Bolivie, on constate l'intérêt que suscite le sport dans les années 20 – notamment le football et la boxe, deux univers visités souvent par Hilda Mundy. Ceci est commenté par *Feminiflor* en 1921 :

> **El deporte en Oruro**
>
> Sin duda alguna Oruro ha sido entre las ciudades de la República aquella en que en todo tiempo se ha practicado en mayor escala el deporte en sus diversas ramificaciones. Por largo tiempo primó la afición al foot-ball, dadas las grandes facilidades que se encontraban en las canchas de

[588] J. Huizinga, *Homo ludens*, *op. cit.*, p. 30.

> irreprochable nivel y proximidad de esos campos deportivos. A la pampa se dirigía pues nuestra juventud a dar cada domingo expansión al espíritu, respirar a pulmón lleno y fortalecer los músculos; de allí salían los campeones que habrían de sobresalir en los torneos agostinos de La Paz [...][589].

Le discours sur le sport à l'époque de son émergence comme phénomène de masses, lui accordant une fonction éducative et hygiéniste, circule vivement dans la presse internationale. Dans le domaine de l'art dans le monde, c'est surtout l'avant-garde qui, dès les années 10, produit d'innombrables tableaux et sculptures futuristes ou cubistes consacrés au corps sportif ; le cinéma reprend la thématique du sport dans des chefs d'œuvre comme *Metropolis* en 1927 ou dans ce manifeste du futurisme russe que fut *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov en 1929.

Il y a aussi une critique à cette époque, surtout de la part d'Ortega y Gasset et aussi de Huizinga, concernant le « puérilisme » des sports au nom d'un idéal antique qu'il fallait récupérer. Huizinga dit :

> Si le puérilisme actuel était du véritable jeu, on devrait voir la société sur la voie du retour aux formes archaïques de la culture, où le jeu était un facteur vivant et créateur[590]. […]
>
> De plus en plus, la conclusion s'impose que l'élément ludique de la culture, depuis le XVIII[e] siècle où nous croyions le voir encore en plein épanouissement, a perdu sa signification sur presque tous les terrains qui lui étaient familiers[591].

C'est aussi dans ce sens critique, signalant un décadentisme chez Hilda Mundy, et dans l'idée d'une articulation profonde entre le jeu et la création que l'auteure fait de Dieu un footballeur :

> **III**
>
> No se concibe la creación del mundo sino en un match de "foot-ball".
>
> Un match de "foot-ball" de alta técnica; punto origen del deporte actual vulgarizado y decadente.

[589] "El deporte en Oruro", *Feminiflor*, Oruro, année III, n° 22, 25 mai 1923, p. 61.
[590] J. Huizinga, *Homo ludens, op. cit.*, p. 329.
[591] *Ibid.*, p. 330.

> El creador bello en su comprexión robusta de atleta (no flaco y débil como visador de cementerios) daría la patada inicial del match espectacular.
>
> ¿En qué Stadium magistral será su entrenaje?
>
> En un juego movido de cabriolas con directo "shootazo", colocaría al sol –balón de fuego– al goal del cielo. Y como el contendor incógnito se durmiera, en un empuje haría rodar veloz por el espacio, la luna –balón de luz– entre las estrellas.
>
> Y así seres, cosas, astros en la infracción del "outside" agitaríanse en la cancha del universo.
>
> El juego individual y la simplificación del tiempo libre de cronología harían monótono el encuentro.
>
> Movimiento vario de seis días.
>
> Después de batir el record de resistencia, con el ímpetu gastado en la formación del mundo, débil y fatigado se pondría a descansar en el lomo rugoso de una montaña.
>
> Mientras su "manager" inter-universal comenzaría un masaje tonificante.
>
> Frase de análisis: "El foot-ball es un deporte bíblico". (P 51-52)

S'étant réclamée des ultraïstes, Hilda Mundy appréciait certainement le créationnisme de Huidobro. Même si la paternité des idées créationnistes ont donné lieu à de nombreuses polémiques, le poète chilien fut, selon Gloria Videla, celui qui « despertó en España la voluntad « ultra » y […] sus teorizaciones y poemas señalaron medios para concretarla[592] ». Hilda Mundy goûtait dans les années 30 de cette poésie avant-gardiste, « El Poeta es un pequeño Dios[593], disait Huidobro, l'auteure d'Oruro écrit en écho : « ¡Con qué gusto de micro-creador se entrecomilla la palabra antojada, […] » (P 48).

Quant à la représentation du stade, lieu de choix pour Hilda Mundy à plus d'un titre, elle en fait un espace magistral qui reprend le mythe moderne du stade à son époque : « La première caractéristique essentielle de l'olympisme ancien, aussi bien que de l'olympisme moderne, c'est d'être une religion. En ciselant son corps par l'exercice, comme le fait un sculpteur d'une statue, l'athlète antique honorait les Dieux[594] », disait en

[592] Gloria Videla, "El ultraísmo y el creacionismo", 1971, p. 103.
[593] Extrait de "El espejo de Agua", 1916.
[594] Extrait du discours de Pierre de Coubertin, fondateur et président d'honneur des Jeux Olympiques, à l'occasion de la 11ème Olympiade en 1936. Archives INA, disponible sur : http://www.ina.fr/audio/PH106001133/baron-pierre-de-coubertin.fr.html (consulté le 24.05.12)

1936 Pierre de Coubertin, rénovateur de jeux olympiques. Nous retrouvons l'idéal cosmopolite d'Hilda Mundy, au milieu d'un vocabulaire technique conservant l'orthographe anglaise qui dominait à l'époque, notamment en langue espagnole. Le lien entre le sport et la culture qui est de son temps, se manifeste aussi dans le souci mundyen d'interroger les lieux de la modernité, de les mettre en scène dans l'interaction avec des personnages, souvent elle-même, qui regarde et juge. Pensons à la parade morose du couple bourgeois au stade comme une mise à mal des principes démocratisants qui furent ceux de l'olympisme à l'époque : « un sentiment religieux transformé et agrandi par l'internationalisme et la démocratie qui distinguent les temps actuels[595].

Le geste moderne de ce moi donnant à voir les phénomènes culturels qui étaient en train de bouleverser la perception du monde, est aussi transgressif par cette association entre le sport populaire par excellence et la tradition religieuse de la création du monde. Les mots, en tous cas, la poésie de « III » réside dans le spectacle fantaisiste du texte. Le mouvement astral des ballons de feu et de lumière présentent une création mise en œuvre dans la tension de contraires. Il est aussi question des contingences de fatigue et endormissement survenues aux acteurs de la scène. Tension des contraires, contingence des sujets dans l'exercice, agitation générale des objets et des sujets du monde dans une action qui, naturellement, pour Hilda Mundy est *outside.*

Règle du jeu, règle de partage

Pascal est, pour Pierre Magnard, « l'homme qui joue[596] » : « il a joué très tôt puisqu'il fréquentait les salons de son temps », puis, en raison de sa règle des parties : « une règle qui permettait aux joueurs de se repartir les mises en fonction des gains déjà obtenus, selon une très stricte justice : la fameuse règle des parties, rédigée au début de

[595] *Ibidem.*
[596] Pierre Magnard, invité d'*Adèle Van Reeth,* « Le Jeu 3/5 – Les jeux sont faits ! Du pari au divertissement, le jeu dans les Pensées de Pascal », *Les Nouveaux chemins de la connaissance,* [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 27.04.2011.

1658[597] ». La passion qu'éveillent les jeux de hasard, aussi l'assujettissement des joueurs, le goût pour l'incertain, pour le risque, pour l'idée que des forces occultes peuvent agir derrière le fortuit du jeu, ont toujours été richement représentés en littérature. À côté de cela se trouve une idée d'équité, celle qui a fait penser à l'auteur de *Pensées,* une règle en fonction de la justice du jeu. La réflexion autour du jeu associe, depuis toujours, d'un côté, le discrédit du jeu qui détourne l'être humain des activités sérieuses et pouvant le rendre dépendant ; et de l'autre côté, cette dimension, plus symbolique, d'une justice existant dans le monde ludique. C'est souvent au milieu de l'imagerie du jeu que Hilda Mundy dénonce les travers et les injustices sociales :

> Llegará un día (mitad en broma y mitad en serio) en que la Oficina de Consumos requisará, restringirá y normalizará la distribución de todo cuanto existe.
>
> En su noble afán de luchar contra la especulación y el monopolio de las personas inescrupulosas, veremos tomarla actitudes extraordinarias.
>
> El estado de cosas aterrizará en esta desoladora conclusión : A las muchachas se les repartirá fichas numeradas para tener opción al ... pololeo.
>
> Buena medida, porque los chicos simpáticos están constituidos por su rareza en artículos de primera necesidad... (Con la desmovilización, después de noventa días, tendremos bellos ejemplares, aunque un poco pálidos a la usanza sentimental).
>
> Regresaremos al racionamiento de la Oficina de Consumos. Ninguna tendrá derecho de poseer varios ases y monos en el casino de su corazón.
>
> Será obra de [r]epartición ecuánime.
>
> No valdrán ni las influencias más caras para adquirir más de lo que corresponde.
>
> Un Él para cada Ella a plazo fijo.
>
> Para la felicidad de la repartición, se tomarán en cuenta las papeletas de censo donde figuren chiquillas de 15 a 35 años. Por consideración particular podrá ligarles aquello aun a las de más años.
>
> Será espectacular la aglomeración que se reúna a la puerta de la Oficina los días señalados.
>
> Y recargadísimo el trabajo de los empleados de aquella repartición.
>
> La dactilógrafa, una morena simpática y presuntuosa apuntará rápido en su Portátil que ganó el concurso, el nombre de las interesadas.

[597] *Ibidem.*

Para mí que será todo un espectáculo. (BC 16.06.35)

Une répartition équitable qui reprend les promesses du jeu. À travers cette critique cocasse de l'agitation des filles à la veille de la démobilisation, le burlesque de la répartition des numéros de rationnement de flirts, permet à l'auteure de dire une bureaucratie au service des privilégiés, mais aussi le spectacle grossier qu'elle pouvait observer dans l'après-guerre sur fond de catastrophe.

C'est vis-à-vis de ces deux idées : le rejet du sérieux et la justice du jeu que Hilda Mundy fait du hasard, un déclencheur de phénomènes : la force provoquant des « vents coquins » qui lui amènent des documents pour dénoncer les scandales de la guerre ou pour railler la vie politique, comme dans « Corto circuito » suivant :

> Casualmente ayer cayó a mis manos un libro intitulado "La visita del médico: Crianza de Adultos » de una biblioteca española de vulgarización.
>
> Merced a su lectura pude incursionar al campo al campo médico a pequeños brincos, tal que ahora podría asegurar que ya sé algo acerca de los catarros de primavera, de los oxiuros, tenias, etc. etc.
>
> Hoy por ser número de incuestionable actualidad traspaso al público mis conocimientos sobre la clasificación de las fiebres.
>
> Según el autor, fuera de la exantemática y la tifoidea, existe otra no menos peligrosa: la fiebre electoralista...
>
> El germen productor de esta grave dolencia infecta la atmósfera precisamente en esta época, junto a los primeros calores de noviembre.
>
> En los primeros días de diciembre, con una exactitud cronológica admirable se convierte en una epidemia tífica terrible...
>
> Sensiblemente nunca se han preocupado las autoridades de organizar un cordón sanitario que impida la propagación del mal, al contrario, fomentan la incubación del germen...
>
> Las personas de constitución más robusta se contagian del mal por el roce metálico de las monedas...
>
> Según las últimas investigaciones científicas, el pícaro microbio es de carácter demócrata... es decir vive con más contento en las clases últimas de la sociedad...
>
> Por no asustar al público me privo de copiar la elocuencia de cifras y estadísticas de las víctimas de la fiebre electoralista en una proporción anual.... (CC 24.11.35)

Le parti pris du fortuit et du rire dans ce discours de dénonciation, parle aussi de la grande méfiance qu'éprouve Hilda Mundy à l'endroit du discours autorisé. C'est par la force du hasard, « casualmente », que la comédienne se présente munie d'un document burlesque qui signale d'emblée la puérilité de la classe politique, et pour railler ensuite la circonstance éléctoraliste de la fin 1935, à un moment où l'arrivée du militarisme se faisait sentir lourdement. Le hasard comme déclancheur de sa parole satirique montre ce lieu décrié du non sérieux qu'est le jeu, comme le seul lieu possible de montrer le non sérieux de la vie politique.

"Dados... dados... dados...: Renovación de los cimientos"

Dans le sous-titre « La maigre misère du soldat bolivien », nous avons lu « Políticos… », un texte de *Impresiones…* repris du BC 06.07.35. Celui-ci change complètement la fin et parle de dés :

> « A mar revuelto ganancia de pescadores » dice un viejo refrán:
>
> Y los pescadores favorecidos en la época de agitación guerrera fueron los políticos.
>
> Ellos fueron los que conturbaron la tranquilidad civil que se recogía al frente de batalla, con sus ansias de caudillaje.
>
> [...].
>
> ¿Ahora, qué horizonte se matiza con el regreso de miles de ciudadanos?
>
> ¿Vendrán a ser nuevamente el pasto de los grandes candidatos en los comicios electorales?
>
> ¿O templados de carácter por el fuego del combate serán aportes recios para una nueva nacionalidad?
>
> Los dados están en el cubilete. No sabemos si nos toca el hartazgo de unas [s]enas o la pobreza de un número flaco.
>
> ESPEREMOS. (BC 06.07.35)

En juillet 1935, moins d'un mois après le cessez-le feu, les interrogations que formule Hilda Mundy transmettent de l'espoir. Tout pouvait arriver, un coup de dés –où habite forcément Mallarmé dans l'intertexte moderne de l'auteure de *Pirotecnia*– pouvait

tout contenir, aussi dans le sens de « la projection astrale de ce coup de dés », telle que l'évoque Jean-Luc Steinmetz dans son commentaire du poème mallarméen[598]. Hilda Mundy, dans *Pirotecnia* parlera des dès comme des « tireurs de flèches » vers les quatre points cardinaux. La projection mundyenne est faite. Mais elle disparaît dans *Impresiones…*, écriture d'après coup et non publiée de son vivant.

> Dans « XXIII » les dés interagissent avec l'image du train et de la gare :
>
> **XXIII**
>
> Cubilete de dados. Estación Central de la Suerte.
>
> Dados: Trenes de marfil que llegan con el misterio de puntos negros.
>
> Trenes de romería en las [s]enas. Trenes locales en los otros números. Expresos presidenciales en los [a]ses-
>
> Alborozo, desesperación indiquen ellos, siempre nítidos, destacándose sobre la espera de los ojos impacientes.
>
> ¿Comprendéis?
>
> Es el juego-gloria de los dados. Multiplicidad de emociones prendidas a las aristas. El minuto de la suerte en el hombre como trabazón de carne y alma.
>
> Una noche vi jugar a un periodista: Con la misma agilidad con que engasta las palabras volcaba el cubilete, con la misma firmeza que ensambla las crónicas revoltijeaba los dados, como "crisobelillos"[599] (sic) de nácar.
>
> *Advertencia importante: Este capítulo tiene una vértebra en la página siguiente.-* (P 91-92)

L'enchaînement entre la chair et l'esprit, comme l'image productrice de sens, apparaît dans un sens cardinal pour Hilda Mundy qui est celui du fortuit, du « moment de la chance ». Ce qui compte pour Hilda Mundy c'est le moment où surgit l'insoupçonné, où elle pourra « trouver » les réalités nouvelles, jamais déconnectées de son expérience du présent. On peut lire dans ce goût pour le mystère lorsqu'on jette les dés, l'importance du divertissement dans le sens d'une expérience qui tient de l'incertain. Paradoxalement, les dés expriment une netteté, celle de leurs points « siempre nítidos », déclencheurs de joie ou

[598] Jean-Luc Steinmetz, « Un coup de dés n'abolira le hasard », Stéphane Mallarmé, *Poésies et autres textes,* Paris, Le Livre de poche, 2008, p. 390.

[599] **crisoberilo.** (Del lat. *chrysoberyllus*, y este del gr. χρυσοβήρυλλος, berilo de oro).
1. m. Piedra preciosa de color verde amarillento, con visos opalinos, compuesta de alúmina, glucina y algo de óxido de hierro. (RAE)

de désespoir. Idée de la netteté du jeu que l'on peut rapprocher de celle de la sincérité de l'humour.

La gare, avec ses arrivées et départs de trains, apparaît avec les attributs du spectacle populaire que cela représentait à l'époque pour les yeux avides des citadins ; les mêmes yeux avides devant le monde du jeu. Le train mundyen, tout comme d'autres objets de son univers, sont des objets en mouvement et souvent en mutation. Ce texte met en scène un symbole du jeu à côté du symbole du progrès, dans une scène imaginaire qui fusionne les acteurs : dés, cornet à dés, train, vitesse, hasard, en faisait fi des dimensions. Agrandir le petit, minimiser le grand, fait partie d'un jeu de variations où les signes sont toujours bouleversés ; comme ceux du dé, les points, qui se personnifient en cortèges divers. Cette gare de la fortune devient support d'un jeu de mutations de nouveaux signes.

L'image de l'écriture et, précisément, de l'écriture journalistique surgit dans sa correspondance avec le jeu. Cette image montre un journaliste qui joue avec des mots comme avec des pierres précieuses : « l'homme ne doit jouer qu'avec la beauté », dit Schiller. Hilda Mundy peint le journaliste en artiste et à travers la dextérité du geste : journalisme et littérature relèvent de la même magie de la création.

La thématique des dés se poursuit dans le texte suivant :

VÉRTEBRA DEL CAPÍTULO ANTERIOR

DADOS

DADOS

DADOS

La era maquinista hará del mundo un encantamiento en hierro.

La materia viva, será disecada y guardada en los museos, como un resto antropopiteco y primitivo.

El hombre acabará por lubrificarse y medir su capacidad de consumo.

Se sufrirá la fiebre ferruginosa.

Se danzará a la melodía de los bocinazos aletargados y "churrigueresco" de aviones musicales que en carrera de velocidad nos crearan un cielo obscuro.

Pero

LOS DADOS

Siempre incólumes. Siempre en compañía del hombre disparando las flechas de los números a los cuatro puntos cardinales.

Siempre el ala de la felicidad con quien juegue a los dados con el control de una mujer exquisita y la suavidad de un habano en la boca.

Renovación de los cimientos. Reinado de la suerte. Cotillón. Cuando la mujer del siglo tire a los dados por la apuesta de unos seis novios simpáticos. (P 93-94)

L'univers machiniste d'Hilda Mundy, qu'elle regarde dans ce texte dans une progression représentée par l'obscurcissement, est en contradiction avec la dimension ludique de l'univers mundyen. C'est l'ère où la machine prend le dessus sur l'être vivant et modifie tout à son passage, sauf les dés. Ils restent indemnes là où le vivant devient objet de musée. Objet d'exploration et d'éloge dans son œuvre, le machinisme est présenté dans ses virtualités menaçantes pour l'humain. Les dès, quant à eux, signifiant étymologiquement le hasard[600], appartiennent à l'éternité ; mais à une éternité qu'elle associe à la vie humaine. Il s'agira d'« être autrement » dans cette vie ; exister autrement dans un espace ouvert par des flèches de partout. Clore le bal autrement : la figure du cotillon implique un divertissement[601], une espèce de contredanse où l'on est dans la farce et le déguisement. Et ce, pour arriver au « sérieux du jeu[602] » : au rêve du renversement des fondations, à cette pulsion qui rend complet l'être humain, et l'élargit dans le libre arbitre et l'exercice de soi. C'est la femme, présentée dans l'historicité de sa domination, que Hilda Mundy introduit dans son aphorisme final, en reprenant la main, car reprendre la main c'est dans l'image mundyenne, le geste du renversement des fondements du passé. Il nous revient, à propos de la « préparation » de *Dum Dum*, l'image du « juguete-Mundo »,

[600] **azar.** Del ár. hisp. **azzahr*, y este del ár. *zahr* 'dado. (RAE)

[601] Figure de contredanse (où les couples se font vis-à-vis), le cotillon né en France en XVII[e], très populaire au XIX[e] « devint alors une espèce de fantaisie récréative comprenant plusieurs scènes mimées par les danseurs, […]. Le nombre des figures exécutées au cours d'un cotillon était innombrable. Par extension, on appelle aussi « cotillon » une farandole de fin de bal ». Cf. Pierre-Paul Lacas, « COTILLON, danse », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], 2012.

[602] Expression de Pierre Magnard à propos de son analyse de la règle de parties : « Pascal est, après Montaigne peut-être, le premier à avoir compris le sérieux insondable du jeu ». Cf. « Le Jeu 3/5 – Les jeux sont faits ! Du pari au divertissement, le jeu dans les Pensées de Pascal », [podcast de l'émission radiophonique citée].

comme celle de l'œuvre (ou de l'auteure elle-même) dans la vivacité de cette articulation entre le sujet et le jeu, et qui existe dans une rébellion qui ne s'arrête pas en cassant le jouet. Envisager l'existence autrement, un monde à part, nouveau, qui se parachève par l'avènement d'une nouvelle femme, joueuse, s'appropriant tout à la fois l'objet ludique et le rôle actif dans sa vie sentimentale. Renverser les fondements, rébellion infinie, c'est la femme qui joue.

III. Le détour par le corps

Je suis corps tout entier et rien autre chose ; l'âme n'est qu'un mot pour une parcelle du corps[603].

(Nietzsche)

La mise en scène du moi dans l'œuvre d'Hilda Mundy est d'abord mise en scène du corps.

> Estoy frente a mi Royal, nueva y ligera como una chiquilla de quince años.
>
> Más propiamente, me encuentro en la Of. donde trabajo, bostezo y paso las horas.
>
> Cansada de guarismos, de lenguaje utilitario y mercantil, divago un poco.
>
> Mi espíritu de brinco en brinco con trampolín va lejos y me encuentro en aptitud de ofrecer mi artículo. [...] (BC 07.06.35)

Hilda Mundy travaille, écrit à la machine, marche dans la ville, saute, regarde et écoute, mange, joue, jouit. C'est une affaire de la chair et de l'esprit, lequel est aussi corporel et souvent acrobatique. Sa tendance ascensionnelle n'est pas la seule affinité avec la pensée nietzschéenne.

On a parlé de l'influence de la pensée empiriocriticiste dans l'expression d'avant-garde en ce qui concerne l'expérience sensorielle ; à ceci il faut ajouter l'apport de Nietzsche –démontré notamment par les études futuristes[604]– aussi en rapport à une écriture du corps et de ses métaphores. Le corps mis en scène chez Hilda Mundy, où l'on voit ses facultés de souplesse et d'interaction sur la scène du monde, est dit à travers une diversité de métaphores qui tiennent aussi de la pensée nietzschéenne. Ainsi, avant d'aborder la conception mundyenne du corps, voyons ce qu'est ce dernier pour Nietzsche :

---

[603] F. Nietzsche, « Des contempteurs du corps », *Ainsi parlait Zarathoustra.*

[604] Cf. Giovanni Lista, *La Scène futuriste*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1989 ; ou bien : Serge Milan, "Reniement et armement: les stratégies de reprise dans les manifestes de l'avant-garde futuriste", Journées doctorales « Formes et stratégies de la reprise littéraire », Université Lille 3, CECILLE, 27 avril 2010. Disponible sur : http://cecille.recherche.univ-lille3.fr/IMG/pdf/Citations_confErence_S-_Milan.pdf

> Le corps ce sont les instincts ou pulsions qui, interprétant la réalité, la constituent. Au court-circuit réel-esprit est substitué le détour par le corps, qui s'interpose entre « le monde » et l'esprit conscient[605].

C'est donc le corps interprétant ; ce qui est illustré par sa phrase : « Qui interprète ? – Nos affects[606] ». Les affects sont les pulsions humaines, la dimension sensible, que Nietzsche privilégie, en renversant la hiérarchie traditionnelle, en défaveur de la raison[607]. Puis, les notions de volonté, d'esprit, de conscience, sont « des symptômes d'une certaine imperfection de l'organisme, un essai, un tâtonnement, un coup manqué » : la conscience et l'esprit sont ainsi des modes du corps. On comprend que l'image double du moi chez Hilda Mundy, mettant en scène l'entité intelligible par ses facultés sensibles, ses capacités de souplesse, de mobilité, mais aussi de ses incapacités, se veut aussi un renversement de valeurs qui va de pair avec la démarche avant-gardiste de recherche de la sensation. À travers le monde infini des métaphores, l'espace du corps devient ainsi pour elle un lieu paradoxal de l'expression du monde. Le détour par le corps dans l'interprétation du monde est certainement à évoquer dans une lecture de la poétique mundyenne. Car si nous poursuivons le « Brandy cocktail », on voit où mène les sauts du tremplin de son esprit :

> […]. Quiero hablar de cosas un tanto picarísimas y comienzo a preguntarme a mí misma.
>
> ¿Por qué me gustan tanto los puntos suspensivos? Corroboro mi manía al comprobar los "Brandys". Cuento: una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, y llego a un número infinito de sus-pen-si-vos.
>
> Y es que mi lenguaje tiene su trabazón natural en los puntitos.... que « suspensivizan » muchas palabras duras.
>
> No negaréis que nos ayudan a higienizar el estilo encubriendo las expresiones de muy alto relieve...
>
> Los puntos suspensivos son convenientes porque
>
> Agudizan el entendimiento del lector
>
> Entrenan la picardía
>
> Privan de palabras anti-estéticas.

[605] Éric Blondel, *Nietzsche…*, *op. cit.*, p. 282.
[606] F. Nietzsche, *La Volonté de puissance*, I, p. 242. Cité par Éric Blondel, *op. cit.* p. 283.
[607] Patrick Wotling, *Le vocabulaire Nietzsche*, Paris, Ellipses, 2001, p. 7.

> Ayudan a la expresión
>
> Sostienen una verdad y muchas... porque uno, montado en ellos, perfectamente [puede] ir lejos, muy lejos.
>
> Acentúan el rojo
>
> Aflojan la rigidez de la moral
>
> Son ofensivos
>
> Simpáticos
>
> Eclipsadores
>
> Si alguien me inhibiese de hacer uso de estos puntitos monos, sería imposible mi vida y mi vocación.
>
> Ajustándome a lo que rígidamente quiere expresar cada vocablo me daría asfixias.
>
> Tendría que decir: « El señor Comendador entró..... al salón », que resulta más gracioso.
>
> Aun al hablar he adoptado módulos de voz que imaginariamente representan puntos suspensivos, etc. y no niego que han tenido y tienen efecto.
>
> Ahora ya sabéis porqué marcho al compás de estos puntitos : tacc...tacc... tacc.. en la máquina de escribir. (BC 07.06.35)

Dans cet hommage à la légèreté, on retourne à la matière de l'écriture, les points de suspension reviennent dans cette figure que l'on verrait comme une machine volante que l'imagination peut monter. La machine à écrire, une Royal, et les bruits typiques des pièces de son mécanisme. Ainsi, l'image de l'esprit sensible, corporel, est d'un côté, une image se rapportant à l'idée, analysée plus haut, de libre arbitre issu d'une subjectivité double ; et d'un autre côté, l'image de l'enchaînement *« trabazón »*, avec les objets du monde qui, perçus par le corps de l'esprit, deviennent objets de sa conscience. Le caractère et les gestes de cet esprit, présenté dans son accidentalité, ses failles ou ses aptitudes bondissantes, servent à Hilda Mundy à montrer les mécanismes, la dimension pratique et technique de l'écriture. Ce faisant, elle parle des masques du discours, et des vérités qu'il faut atteindre.

Corps percevant et mouvant. « Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être[608] », dit Merleau Ponty, dans une pensée de la vision et de la mobilité qui constitue chez Hilda Mundy, des manières de se peindre dans le texte. Cela lui sert aussi à peindre un corps en opposition, à travers, par exemple, cet éloge des jambes :

> **Siete**
>
> Pasan los automóviles con música de motores satisfechos, amortiguados...
>
> Patinan lentamente acariciando el asfalto...
>
> De bellos y artísticos semejan frascos de Colonia...
>
> Se definen musicalmente por sus líneas melódicas, por sus bocinas micro-saxofónicas...
>
> (¿Qué verso se descubrirá que tenga el ritmo figurado de la marcha del "auto"?)
>
> Este carro suave, encristalado es el reflejo del aristócrata holgazán que pierde la fe y la voluntad.
>
> ¿Por qué el hombre pospone sus piernas de innegable vitalidad, con neumáticos a prueba de manómetro?
>
> En el automóvil nace el desenfreno. Los que caminan en él acostumbrados al derrumbe de paisajes anhelan aún el derrumbe de la humanidad.
>
> Los hombres inficionados de volantes, palanquetas, carrocerías no sienten la pelusilla fina de las cosas...
>
> Incluso, los carros ofreciendo la molicie de sus asientos matan la actividad, la energía de las generaciones.
>
> Mirad al carro que cito al principio, rodando un ocio de millonario y con la ridícula puerilidad de adelantarme...

La beauté de la machine, émerveillant toujours l'auteure, n'empêche pas la satire des symboles du pouvoir qu'elle peut en faire. L'automobile –on l'a vu– associée à l'oligarchie, devient son reflet fainéant, satisfait, manquant de vivacité. Les jambes, quant à elles, échappent à l'incertitude dans leur vitalité et leur caractère indépendant :

> Fue un día domingo. El cielo encontrábase de azul aristocrático. Los viandantes ídem y policolores.
>
> Yo gris, humildemente gris paseaba la avenida.

[608] Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 17.

Los automóviles « gotas de agua » como patos inmensos manufacturados del exterior, hacían su desliz cínico.

Y era de ver, cómo sembraban las calles de notas jeringueras, de gritos desesperados.

« Apártate, animal », parecían decir, como que hacían caridad con el prójimo descuidado.

Diríase que todos los autos, particulares o de alquiler, realizaban un desafío para lanzar berridos al aire diáfano de la mañana.

Hice la prueba de querer adoptar una bocina bocal comodísima para los transeúntes gustosos de atropellar a las chicas, plegué los labios y... fracasé en mi intento.

Necesitaba imprescindiblemente una bombillita de goma presionable en el pecho, al lado S.O. del corazón.

Entonces pegué mis anotaciones marginales en mi libreta de apuntes con la siguiente conclusión:

Nuestra sociedad no está dividida como otros creen en masones y católicos, vivos y tontos, pavos reales y micos.

¡Nooooo!

Esta clasificación caudalosa y abundante no cuadra a la estrechez de nuestro ambiente de juguete.

La única división posible en la actualidad se enmarca en dos grupos dispares:

La clase alta, fachosa y simpática que resbala en automóvil.

La clase humilde y resignada que camina a pie.

En esta última vamos midiendo elástica y automáticamente la dimensión del tiempo en la distancia.

Llantas de goma. Vanguardia. Calidad estimable... gerentes... consortes de gerentes... pimpollos de gerentes... (me entusiasmo con mi propia repetición.)

Gentes de [a] pie. Velocípedos de piernas. Equilibrio difícil de monedas... calidad inferior...

Al releer mis notas, seguía andando, en una incursión delictuosa al terreno de los vehículos, de pronto una bocina insolente me arrojó sus notas canibalísticas en un re de gallo, potentísimo.

Era un auto gringuero, color azafrán... (BC 11.08.35)

Les patrons en pneus et ceux d'en bas, en appareils de locomotion mais organiques, et faits de jambes indépendantes. Celles-ci sont les jambes de l'esprit, lequel, guéri de l'« infection » des volants et carrosseries dans « Siete », peuvent aller plus loin

dans la perception, et sentir *« la pelusilla fina de las cosas »*. Si l'observation des phénomènes dans la ville moderne est une confrontation des formes dans la scène mundyenne, le corps de l'énonciatrice est la figure du défi, depuis son humble grisaille. Hilda Mundy marche et écrit « marginalement » dans son carnet : c'est sa manière d'envahir le monde motorisé, celui des « grands » et des « élégants », pour en dire l'insolence.

Penser la perception, l'interprétation du monde est ainsi une affaire notamment de vision et mouvement dans un but de réduction, rappelons que « réduire c'est au fond transformer tout donné en vis-à-vis, en phénomène[609] ». La marche est fondamentale dans ce travail de transformation : « Le *tempo* des métabolismes est exactement proportionnel à l'agilité ou à la gaucherie des *pieds* de l'esprit[610] », selon l'expression de Nietzsche. Ceci donc se passera plutôt à l'intérieur du corps, dans un phénoménisme du monde intérieur.

Goût et digestion

La scène mundyenne divise le monde en deux : ceux d'en haut et ceux d'en bas, voyageurs assis et voyageurs libres de la dernière minute, motorisés et vélocipèdes aux jambes. Elle va explorer, plus amplement, et en correspondance avec d'autres images, l'opposition entre le corps gros et le corps léger :

> **II**
>
> Una teoría:
>
> Las emociones están en relatividad con el peso de las personas.
>
> Una mujer maravillosamente pálida, con una afección al corazón y 50 kilos de peso apreciará más la magneficiencia de un atardecer, la polifonía de un gorjeo de pájaro, antes que otra obesa que sólo aprueba el sabor de un lechoncillo...

[609] Jean-François Lyotard, *La phénoménologie, op. cit.*, p. 28.
[610] Nietzsche, *Ecce homo*, II, 2. Cité par Éric Blondel, *op. cit.* p. 305.

> No es aventurado decir que un hombre inapetente, bilioso, con un riñón flotante, pueda sentir más "suprasensiblemente" la belleza intrínseca de una obra de arte, que otro "porcinamente" gordo y satisfecho.
>
> Las emociones invertebradas... sutiles... etéreas... nacieron de modo especial, como ribetes antojadizos, para algunas dolencias...
>
> La anemia... la clorosis... son enfermedades líricas...
>
> Una palidez, unas ojeras azulinas retratan almas soñadoras... frágiles... "endoseladas" de misterio...
>
> En tanto –que una rubicundez, unos colores de "camuesa", sacan a flote un sentir mediocrizado, una acepción vulgar de la vida, un concepto común... (P 49-50)

Remarquons d'abord le point de vue esthétique de ce texte ; la réflexion sur la beauté est très présente dans l'œuvre mundyenne, ce qui se fait aussi à travers le rejet de certaines beautés : « Las retinas que asomen a estas líneas no esperen encontrar bellezas de estilo » (CF 17). Les mots, les caractères typographiques, les images bien sûr, apparaissent dans leur matérialité, avec leurs formes spécifiques. Cette matière, la chair de ce monde, se trouve vis-à-vis de l'énonciatrice qui, elle-même a un corps, dépeint du côté des laids, des vulgaires, des gris, de ceux que les « importants » méprisent. Avec ironie, sans doute (ici l'on voit bien que les vulgaires ce sont les autres), car elle sait qu'il y a de la coquetterie dans la litote, et du mépris aussi envers la parole dominante.

Le corps percevant de la scène mundyene symbolise dans ses formes et son poids, la qualité de la perception et du jugement. Et ce, dans un but de dépassement des modes d'agir : ici une supra-sensibilité, propre de l'esprit léger, est mise en valeur. Notons aussi que –dans une démarche de l'écriture de l'instant et qui met en scène les allers-retours de la voix énonciatrice[611]– Hilda Mundy peut utiliser négativement les termes « néo-sensible » ou « hyper-sensible » : « [el adulterio] ya constituye una ambición femenina en los corazones de las chiquillas hipersensibles » (BC 13.01.35), ou « La gentil

[611] Hilda Mundy parle ici, par exemple, de « la beauté intrinsèque de l'œuvre d'art », ce qui contredit l'idée subjectiviste appartenant à une écriture centrée dans le libre arbitre du moi. Nous situons cette antithèse, parmi d'autres de l'auteure, dans le cadre d'une position revendiquée d'emblée par elle-même, dans le sens d'une écriture qui peut se contredire et se tromper et qu'elle se refuse à corriger : « si por un deseo de higienizar mi estilo, corrijo y subrayo los defectos subsanándolos con palabras armónicas, mi espíritu, mi "yo", con derecho desconocería su obra » (CF 18).

serpentina policolor Miss Cochabamba tiene el poder de conmover y hacer “vibrar” a los transeúntes neosensibles » (DD n° 13). Dans « II » il s’agit du didactisme et de la tonalité aphoristique de l’écriture moraliste. Le corps maigre et même malade (elle aime à se peindre en malade) est beau et capable de percevoir la beauté de l’art.

On est dans une esthétique de la maigreur et de la faim, qui trouve, dans l’écrit suivant de *Pirotecnia* l’un de ses meilleurs exemples :

> **XXX**
>
> ¡Tener hambre!
>
> He ahí una sensación subliminal, apostólica, humana. Sobre todo decente.
>
> Un rostro “faquirizado” de hambre, de debilidad, transubstanciado a la materialidad encantada de la arcilla, puede constituir una obra suprema de arte. Los músculos –en una hipertensión de ansia, de gana estallada, de antojo que no encuentra el bocado de sustentación, reflejaría un fenómeno psicológico antes que fisiológico.
>
> En cambio: ¡Qué repugnante, qué grosero se ve el hombre de papada porcina en el forcejeo ruidoso de sus molares, alimentándose, preparando para lo posterior, el deshecho de la desasimilación!
>
> Cuando se tensan, se refinan las fibras de nuestra sensibilidad, en una revertibilidad de sensaciones: Tener hambre es un placer y un gran placer.
>
> ¡Estar feliz sintiéndose hambriento! ¡Trastornar la animalidad de comer, por la incorporeidad de no comer! Y cuando se come, cuando se llega de este estado a la plenitud del hartazgo se rompe el encanto. Se llega al estado calamitoso del aguador que ha llenado su vasija, de barro. (P 107-108)

L’image du corps léger se creuse et la représentation de la faim esthétisée devient celle d’un corps béant. Un creux signifiant pour Hilda Mundy, dans le sens d’un esprit toujours en quête, et en lutte contre une animalité humaine, purement corporelle qui serait à vaincre. Dans cette action de manger trop, voire de se gaver comme celui qui remplirait un pot, nous retrouvons l’image des porcs que l’auteure a décrits dans les balcons préfectoraux regardant le défilé patriotique (BC 10.08.35). La référence psychologique et physiologique fait allusion à ces domaines de réflexion autour desquels l’auteure crée un système métaphorique. La satiété comme une métaphore de la

satisfaction, empêche la souplesse de l'esprit créatif. Nietzsche écrit à cet égard : « La satisfaction facile, qui s'accommode de toutes choses, n'est pas le meilleur des goûts. Honneur aux estomacs récalcitrants et difficiles qui savent dire « moi », « oui » et « non ». Mais tout mâcher, tout digérer – ces manières de porcs ![612] ». Le manque, qui se traduit par un creusement, puis par la béance, est une représentation corporelle très importante dans l'œuvre d'Hilda Mundy. Cette figure, en alliance avec le mouvement et plutôt le mouvement dialectique, apparaît également dans ses autoportraits en insatisfaite.

Dans « XXX », la faim comme une expérience sensorielle « humaine », « apostolique » et « surtout décente », laisse transparaître une idée de la morale comme un exercice de l'individu dans la maîtrise des nécessités purement corporelles. Une morale de l'individu, en exercice de soi et débarrassé de la tradition, se trouve à la base du renversement qui doit s'opérer pour Hilda Mundy dans la perception de la beauté. Cette morale individuelle se construit, toujours chez l'auteure, en antagonisme avec les figures du pouvoir. Le mot « apostolique », ne renvoie certainement pas à l'autorité catholique, mais à l'usage de ce mot en relation à Saint Augustin et qui désigne « la manière de vivre des apôtres, vita apostolica ou vie commune et pauvre[613] ». Pour comprendre la décence de la faim, il faut se rappeler les écrits sur la guerre du Chaco de *Impresiones…*, et surtout « Hambre en las trincheras » : « Los reyes chicos, criminales de esta Patria desgraciada y gemebunda, felices en su glotonería y vicio, mientras el soldado perdido en el fango de muerte de las trincheras, daba cuanto podía por la patria la miseria flaca de su vida ». Une toile de fond de guerre et d'après-guerre habite le texte mundyen, où la maigre misère du soldat rejette l'image de la gloutonnerie comme la pire des grossièretés.

[612] F. Nietzsche, « De l'esprit de pesanteur », *Ainsi parlait Zarathoustra*, 2. Cité par Éric Blondel, *op. cit.* p. 303-304.
[613] Cf. Yves Congar, "Apôtres et apostolat", *Encyclopædia Universalis* [en ligne], 2012.

Digérer le chaos du monde

Telle « una clase especial de macarrones que salían por el molde de una amasadora » (DD n° 8) est représenté l'hebdomadaire du soir par l'auteure. Ce n'est pas la seule métaphore gastronomique ou digestive de l'écriture :

> **Cartel romántico**
>
> Ofrecemos hoy un bolo deglutivo de composición romántica, para los paladares de fina escuela.
>
> Nació la ocurrencia porque vimos en el dorso de nuestra observación psico-analítica, de que todavía hay niñas soñadoras que llevan el dedo a la boca de modo sentimental... miran espiritualmente las estrellas... y se pintan ojeras con violetas desfloradas.
>
> Es la hojita del diario de un soldado semilírico en el selvoso Chaco:
>
> "22 de abril.- La magia de esta noche es un embrujo a mi corazón.
>
> Un claro de luna hace soñar a los rococos dormidos.
>
> Sollozan de éxtasis los juegos de agua en sus trozos de mármol[614].
>
> Los marihuis doblan el ala en uno como recogimiento místico...
>
> En un nidar de hojas, las moscas ventrudas se mueren de amor...
>
> En la melancolía del ambiente hay suspiros de zancudos enamorados por pulgas volubles y coquetas que se cubren donosamente tras de sus abanicos...
>
> Y la noche, la misteriosa noche de este Chaco se petrifica sobre mi emoción..."
>
> Bella lectora que sueñas con las palabras suaves, con la vida del monasterio o Teresita de Jesús, ¿convertirás en kimo este sabroso bocado? (DD n° 7)

L'intertextualité mundyenne rejoint la parodie dans une pratique ludique qui reprend des titres d'œuvres, des noms d'auteurs, ou des morceaux de textes, comme ici. Hilda Mundy mélange des extraits de *Fêtes galantes* (1869) de Verlaine, notamment du premier poème « Clair de lune » et aussi de « À la promenade ». Dans ce recueil représentatif de la mélancolie verlainienne, le décor est très important (Verlaine s'inspire

[614] **Clair de lune.** Votre âme est un paysage choisi / […] / Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur / Et leur chanson se mêle au clair de lune, / Au calme clair de lune triste et beau, / Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres / Et sangloter d'extase les jets d'eau, / Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.
À la promenade. […]. Trompeurs exquis et coquettes charmantes, / Cœurs tendres, mais affranchis du serment, / Nous devisons délicieusement, / Et les amants lutinent les amantes, […].

de Watteau) et c'est cela certainement qui incite Hilda Mundy à mettre en lien le paysage du Chaco et les soupirants, devenus des insectes hostiles. Et ce, à travers des fragments qui malgré leurs traits romantiques, évoquent des personnages aussi trompeurs qu'incrédules : « le décor même des *Fêtes galantes* paraît parfois fragile, menacé[615] ». Le paysage d'Hilda Mundy défigure jusqu'au grotesque la précarité des rencontres amoureuses et remplit cette représentation d'images propres au Chaco Boréal qui, elles, n'ont rien de lyrique.

L'auteure travaille la matière textuelle et en parle comme d'un acte digestif où cette matière sera savourée, mastiquée, transformée, puis sélectionnée. La question de la transformation de la masse alimentaire rejoint la question nietzschéenne de l'interprétation. Hilda Mundy présente une parodie encadrée par la voix de l'énonciatrice qui interpelle directement les lectrices. L'usage parodique chez Hilda Mundy, que nous développerons dans le chapitre suivant, ridiculise sans cesse les représentations sentimentales et romantiques des lectrices. La voix théâtralisée de l'énonciatrice apparaît avec la matière de l'écriture déjà mastiquée et imprégnée de salive : un fragment semi transformé et déguisé en fragment du journal d'un soldat. Satire des visions idylliques, appel à poursuivre la transformation de la critique de l'auteure, mais dans les organes des lectrices. Il est question d'exercice interprétatif avec les facultés individuelles des estomacs, une question de réflexion et de choix.

> **XXXII**
>
> Un pan « a » seguido de cinco días de ayuno, debe saber al paladar, como un trozo de gloria con levadura.
>
> Un beso "tremante" y reventón luego de una agonía-abstinencia será la visión del paraíso en todo su esplendor y fecundidad.
>
> Una estufa después de dos horas de frío de páramo hace la sangre rediviva.
>
> Un principio irrecusable: La continuidad merma la riqueza de las sensaciones.
>
> Las intermitencias en éstas manifiestan más selección, más viveza y gusto.

[615] Amélie Schweiger, « Fêtes galantes », in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française* [CD-Rom]. Paris, Bordas, 1995.

> A fuerza de contemplar diariamente las puestas de sol, las aludidas ya no llenan ni nuestro sentido pictórico.
>
> Trabajar... comer... dormir infaltablemente cada día, hace que reine el fastidio en este inmenso aquelarre que se llama mundo.
>
> Todas estas funciones realizadas depués de grandes lapsos de tiempo perderían su ordinariez y su rutina claramente antipática.
>
> *(Yo creo que hallaremos el común denominador del placer innovado, cuando sepamos disponer nuestra realidad dividiéndola, en sensasiones con grandes intervalos de descanso.-)*
>
> ¡Recién, entonces, la vida será una fuente "inexhaustible" de finísimos días! (P 111-112)

Éloge de l'écriture discontinue, ce texte débute avec la métaphore de la faim. Le goût, aussi esthétique que gastronomique, est évoqué dans la capacité de sélection. En ce sens, il faut évoquer l'étymologie, valable aussi pour l'espagnol, du mot « digestion » :

> Digestion. Digestio (de *digerere,* diviser, dissoudre, distribuer, repartir) ; […] *(Physiol.), Concontio, Coctio* (mots qui signifient égalem. *Coction*).- Dans Celse et les auteurs de la haute latinité, les expressions *Digerere cibos, Digestio ciborum* ne s'appliquent pas à l'élaboration des aliments dans l'estomac, mais à la distribution, à la répartition de la matière nutritive dans les vaisseaux et les div. parties du corps. […]. Les mots *Digestio* et *Concoctio,* étendus alors dans leur signification qui réunit les acceptions séparées de chacun d'eux, devinrent synonymes[616].

En espagnol nous avons le mot "digesto" : « (Del lat. *digestum*, de *digerĕre*, distribuir, ordenar). 1. m. Colección de textos escogidos de juristas romanos ». (RAE). Et le français reprend le terme de l'anglais : « **digest.** (**étym.** 1930 ◊ mot anglais américain). Résumé, condensé d'un livre; publication formée de tels condensés ». *(Le Petit Robert, 2011).* La métaphore de la digestion, qui plus que physiologique est psychologique, selon les mots d'Hilda Mundy, rend compte d'un emploi du champ lexical de la digestion à la fois comme principe de sélection, de distribution et de rangement et aussi comme principe de condensation, de synthèse et peut-être aussi dans le sens de dissolution. L'univers

[616] « Digestion », in *Nouveau Dictionnaire lexicographique et descriptif des Sciences médicales et vétérinaires,* Paris, Asselin, 1863, p. 346. Disponible sur : http://books.google.fr/books?id=Fm9EAAAAcAAJ&pg=PA348&dq=%22Digestio%22&hl=fr&ei=1oRNTonKOIOq8AOS7bzLBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDQQ6AEwAjgK#v=onepage&q=%22Digestio%22&f=false. (Consulté le 17.08.2011).

mundyen se tisse avec une diversité d'images, aussi extratextuelles, qui semblent en interaction permanente et qui reviennent sur la matière de l'écriture.

> […] Todos al escribir, volcamos restos informes de textos que leímos… palabras que se impresionaron en nuestra conciencia… reminiscencias… citaciones ilímites que al llamar inconscientemente nuestra atención, se estratificaron en la memoria.
>
> Dijéramos que las palabras están catalogadas en el estante cerebral, colocadas por los infinitos autores que nos obsequiaron su lenguaje, y que en nosotros reside solamente la labor de ordenación. […] (P 105)

Hilda Mundy, avide lectrice, observatrice et mangeuse de sensations, travaille avec des débris de textes et les façonne avec la matière intérieure de son moi. C'est un rangement, une classification et aussi une déformation de débris. Parlant de son journal intime dans lequel elle affirme puiser ses impressions, l'auteure dit : *« Decir Memorias. Diarios. Confesiones, es decir Catalogación »* (BC 05.12.34).

La métaphore gastronomique et digestive concerne le monde intérieur et le monde extérieur. C'est-à-dire d'un côté, le fait de les présenter dans le processus de leur transformation dans le corps, masse informe qui demande à être transformée, sélectionnée et réduite. Puis, de l'autre côté, à la préparation d'aliments, aspect où en général elle se présente en cuisinière qui prépare, par exemple, comme des macaronis, un projectile petit et frais. On retrouve cette image de l'écrivaine en cuisinière dans le commentaire du journaliste Luis Raúl Durán lorsque *Pirotecnia* parut à La Paz, signalant que l'auteure d'Oruro pouvait écrire dans les dédicaces de son livre : "arte culinario"[617]. Cela ne l'empêchait pas de tourner en dérision (ou autodérision ?) la cuisine : « -¿Qué puede pensar una mujer bella en el acogedor retiro de su aposento ? / [...]. / -¿Una receta impracticable de cocina? Esto sería horroroso porque la cocina se ha hecho para las mujeres feas » (BC 15.01.35). Clin d'œil qui, en rapport avec la métaphore culinaire de l'écriture, fait ressortir encore l'ironiste.

[617] Luis Raúl Durán, "Hilda Mundy; Mujer sin miedo", *Rumbos*, La Paz, février 1937, s/réf.

En tout cas, l'art culinaire d'Hilda Mundy est celui de la concision et la synthèse. La préparation des synthèses, la condensation de la matière, s'associe chez elle à la distillation, à travers une image fulgurante du feu.

Eau-de-vie, eau de feu

> *Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. Le feu est l'ultra-vivant*[618].
>
> *(Bachelard, 1949)*

Hilda Mundy aime la contradiction. C'est le principe de ses textes qui se mettent en branle par la rencontre ou le choc entre deux ou plusieurs contraires, par le dédoublement aussi de ses deux composantes. On peut y voir le soupçon et le doute qu'elle porte sur toute chose à commencer par elle-même. Toujours est-il qu'aucune figure ne se prête mieux au jeu de la contradiction que le feu, comme l'a montré Gaston Bachelard, son poète et psychanalyste :

> Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse[619].

C'est avec l'auteur de *La Psychanalyse du feu* (1949), qui rend la poésie et la science complémentaires[620], que nous essaierons de cerner cette thématique dans l'œuvre mundyenne. Disons d'abord, que les mondes qu'évoque le feu sont de la sphère de l'auteure : le bien et le mal, Paradis et Enfer, cuisine et apocalypse. On avait parlé de la circonstance de l'écrivaine d'Oruro comme de l'éclatement du monde : la guerre du Chaco, la fin de l'État oligarchique et du cycle libéral (ou plutôt sa mise en parenthèses) ; puis la défaite et la signature de la paix, mise en mots dans *Impresiones…* à travers les images de

[618] Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 19.
[619] *Ibidem.*
[620] Cf. Commentaire extrait de la quatrième du couverture, G. Bachelard, 1949.

l'apocalypse dans « Los mercachifles... ». Mais, le feu, « dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. Il peut se contredire : il est donc un des principes d'explication universelle[621] », et sera aussi double dans la trame mundyenne, vivifiant et mortifère.

Transformation par le feu.

Au moment de la démobilisation Hilda Mundy s'interrogeait sur les perspectives politiques du retour des combattants : « ¿Ahora, qué horizonte se matiza con el regreso de miles de ciudadanos ? ¿[...] templados de carácter por el fuego del combate serán aportes recios para una nueva nacionalidad ? » (BC 06.07.35). Le feu du combat se présente comme l'expérience formatrice d'hommes nouveaux. Cette écriture de l'arrière parle souvent de la violence de la guerre, d'abord par ses intuitions, puis par ses lectures : elle cite Erich Maria Remarque et son *Sin novedad en el frente* (1929) (CF 44), *El Cemento* (1925) de Fyodor Gladkov (BC 18.06.35). Elle est irréfutablement antibelliciste comme on l'a lu, mais elle voyait aussi dans cette expérience de feu –du moins à un moment donné– la source d'une mentalité nouvelle qui pouvait se manifester dans la crise de l'après-guerre : « La noticia de la paz no pudo serme más grata. Me alborocé. Hasta pensé en un resurgimiento vivificante, en un campo propicio de doctrina nueva, [...]. » (BC 14.06.35).

Le feu aussi agit positivement dans la société civile dans le texte sur la femme ouvrière : « La campaña nos ha sido un chiste caro, pero con derivativos ventajosos. / Verdad también que si el fuego ha derruido las trincheras, aquí otro ha invadido a los hogares del pueblo [...] / Al ex-combatiente que retorne la transición lo violentará [...] aquí en las casuchas de nuestra gente humilde. / Pero, después... aun a costa del sufrimiento y la violencia misma, se sellará la liberación de la mujer ». Un changement violent mais libérateur qu'est celui du feu envahissant les mœurs de la classe travailleuse à travers la figure de la femme ouvrière.

[621] *Ibid.*, p. 19-20.

La chroniqueuse d'Oruro voyait aussi dans l'image du feu du combat, une lueur d'espoir dans le sens d'un possible ébranlement des fondations sclérosées de la société. D'autres textes ultérieurs, et notamment le conte « La Subasta » de 1937 –que nous aborderons dans le chapitre suivant– illustreront le désaveu d'un tel espoir.

Beauté et sensualité du feu

> *(Hilda Mundy) fuma un "astoria", bebe más de dos copetines y claro tambien "ensaya" palabras extrañas*[622].
>
> *(Luis R. Durán, 1937)*

La cigarette est de sa scène moderne, la journaliste en fait l'éloge notamment dans une association de cigarette et monde du travail ; celui-ci représente une vie qui, par sa modernité, elle qualifie d'« américaine ». Dans une tradition moderne représentée, parmi tant d'autres, par Fernando Pessoa, Jules Laforgue ou Baudelaire, Hilda Mundy chante la cigarette dans un « Brandy cocktail » :

> ¿Estás de buen humor, monino lector? ¿Sonríes? ¿Cantas? ¿La franqueza de la risa toca en el teclado de tus dientes? Me conviene saber los detalles de tu carácter. Así podré exactamente acomodarte un tema de charla. Me dices que sí en la retina de tus ojos. Bien. Antes te invitaré un cigarrillo. Aquí tienes. Manufactura nacional Iron Duke. Por deferencia voy a acompañarte, pero no como esas chiquillas que fuman por moda y con gracia, para hacer luego feísimos gestos de desagrado tras la cartera... No. Yo prendo el acicate del vicio con el fósforo. [...]

Métalepse de l'auteure, laquelle –nous ayant habitués à la voir placer subitement ses points de vue ou ses remarques en s'écartant du texte à travers une voix qui s'adresse aux lecteurs– montre, dans ce « Brandy cocktail », le pouvoir démiurgique de l'auteure en faisant entrer dans sa propre scène l'un de ses lecteurs (le narrataire ou destinataire du récit, dirait Genette[623]). Façon de parler aussi des rétines, la profondeur

[622] "Hilda Mundy; Mujer sin miedo", *Rumbos*, La Paz, février 1937, s/réf.
[623] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.* p. 227.

visée de l'interprétation, le dedans de la perception. Aussi, Hilda Mundy fait allusion à l'art de la conversation, genre apprécié des moralistes. Puis, la cigarette à la main, elle poursuit :

> [...] Y canto al cigarrillo que enseña a la humanidad a ser generosa, fíjate como nos deifica con su diadema de humo mientras él se consume y muere.
>
> Por límites de tabaco se encuentran demarcadas las horas trascendentales del hombre.
>
> En la catástrofe de tu advenimiento, tu padre para atenuar su nerviosidad dolorosa y su inquietud fumaba un cigarrillo. Su primer beso a ti tuvo el olor acre y fuerte de una marca de moda hace 25 años.
>
> Después, infantil y rollizo, tú también fumabas, fumabas la golosidad de unos cigarros de menta.
>
> Cuando la adolescencia te arrancó de esta época abriéndote sus puertas, comenzaste a vivirla en el primer cigarrillo auténtico. Bautizo de tu varonía cabal.
>
> Ya joven y conquistador a cualquier hora, a cualquier minuto, cuando te veías cohibido y ridículo ante un avance de mujeres pícaras, está aguardándote la cigarrera fiel para darte personalidad, elegancia, desenfado.
>
> Luego, cuando te acercaste trémulo a la mujer amada. Y la intensidad de tu amor te paralizaba la palabra. Sólo un cigarrillo disimuló tu emoción.
>
> El día de tu boda, atolondrado por las burbujas de champaña, te acogiste con buenos amigos a la penumbra del fumador, eternizando tu dicha en humo azul.
>
> Y así, en toda la medida de tu júbilo y tu desengaño, siempre una boquilla dorada y suave sobre tus labios cansándote (sic) la canción feliz
>
> Y quién sabe, cuando la vida se te escurra como agua de entre el hueco de las manos, un cigarrillo, antojo postrero, te dé su paz y su alma geométrica en espirales de humo. [....][624] (BC 08.11.34)

On voit le feu dans l'action de consommer le tabac en donnant du plaisir aux amateurs. Il se dégage de cet écrit, aux grands traits de la vie d'un homme (où nous remarquons la figure attachante du père), une idée que nous avons signalée dans la thématique du jeu, et qui est celle de l'importance de la gratuité des actions. Ce qui n'a pas

[624] "Brandy cocktail", Oruro, *La Mañana*, s/nº, 8 novembre 1934, s/nº p. Le mauvais découpage du journal du dossier CDMAZ-CIDEM La Paz, a enlevé la fin de cette chronique.

de but, le propre du jeu, est mis en valeur dans la générosité de la cigarette qui se consomme et meurt.

Le feu est aussi sensualité et séduction, ce qui s'incarne surtout dans la figure du diable. Le texte « Dos », que nous lirons plus bas, se termine par la sentence : « Frase para un análisis*: Satán es bello porque baila en jazz infernal y se opila con cocktails de fuego »* (P 122). La figure du diable apparaît dans « Futurismo » de 1937 : « Me identifico íntegra con esta escuela hecha para demoler todo lo « pasado » y erigir sobre sus ruinas un algo « nuevo ».- Aún más : me seduce como un íncubo bello y atractivo ». Cet avant-garde devient incube, ce diable qui sous apparence d'homme avait des rapports sexuels avec les femmes, séduisant ainsi Hilda Mundy. Puis, on a aussi la diablesse, en mot explossif et inquiétant : « Imagina que a veces... muchas veces con la fuerza de una válvula de escape, se te ocurra disparar una palabra diablesa que se presta a muchas suspicacias..... » (DD n°10).

Le diable, proche du feu, symbole éternel de la sensualité et du péché charnel, appartient à la beauté des signes que Hilda Mundy donne à voir dans un mélange kaléidoscopique : improvisation, ivresse, mouvement rythmique, sensualité, mots en éclat.

Le feu de l'alcool

> *Seule de toutes les matières du monde, l'eau-de-vie est aussi près de la matière du feu*[625].
>
> *(Bachelard)*

L'alcool, irrigant tant l'espace extratextuel que textuel d'Hilda Mundy, renvoie naturellement à une ivresse qui est celle du corps percevant, c'est-à-dire de l'esprit sensible et dynamique dans le monde. L'expérience de la beauté se trouve en rapport avec la

[625] Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu, op. cit.,* p. 140.

recherche d'une supra-sensibilité –comme elle dit– un dépassement de la vie normale que l'imagination conduit à l'extase et aux états de délire :

> **Dos**
>
> ¡Qué bella es la vida en un semi-delirio de cocktail y jazz!
>
> Raza de color: Hijos gemelos engendrados en Norte América.
>
> Cocktail: Quinta destilación de uva. Gotas de limón (flora).
>
> Jazz: Hombre moro que sopla el saxofón (fauna).
>
> Saxofón: Boquillera musical insuperable por donde se aspira notas (gea).
>
> Triángulo. Esencia trebólica de la naturaleza en las postrimerías de siglo XX.
>
> Medias velo. Epidermis fina –por mujeres.
>
> Zapatos Walk-over. Sortijas de brillantes –por hombres.
>
> Con cocktail y jazz se pierde el orden cronológico del tiempo.
>
> Cuando se oye saxofón es epiléptica la inquietud del ritmo.
>
> Hay un deseo de escanciar la última gota de ilusión-aperitivo a los pasos del baile, para marcar al final un martilleo armónico.
>
> La transición cortada de los platillos hacen canales en los movimientos y los pies danzarines tejen figuras que multiplican los casilleros del parquet.
>
> Mientras el cocktail baila un blue lento y entreverado con el ácido málico del postre de restaurant.
>
> Frase para un análisis: *Satán es bello porque baila en jazz infernal y se opila con cocktails de fuego.* (P 121-122)

Plusieurs éléments poétiques de choix se trouvent dans ce texte, déjà évoqués pour certains à côté d'autres que nous développerons plus bas. La musique et la danse rejoignent l'espace urbain et moderne mundyen, dans la ligne futuriste de l'alliance des arts ; nous reviendrons sur cette expression du jazz, tellement riche de sa poétique du discontinu.

Le cocktail, pas seulement le *brandy-cocktail* ou le *whisky sour*, est le produit d'une distillation, ce qui implique « separar por medio del calor, en alambiques u otros vasos, una sustancia volátil de otras más fijas, enfriando luego su vapor para reducirla nuevamente a líquido » (RAE). Procédé cinq fois recommencé par Hilda Mundy afin

d'obtenir le plus concentré des extraits, le principe essentiel d'une substance : une quintessence. Ce désir de synthèse parle de ses formes littéraires, ainsi que d'une recherche d'images d'une grande concentration signifiante. L'alcool, qui stimule son appétit, stimule aussi le désordre temporel et cela facilite aussi, peut-être, la rencontre d'objets hétéroclites qui dansent ensemble. Remarquons le couple cocktail-acide malique, acide alcool qui agit notamment dans le corps dans l'obtention d'énergie des aliments : apéritif et dessert s'animant en vue d'une énergie et une ivresse créatrices. C'est aussi un tableau qui évoque l'art cinétique par un principe de stimulations mutuelles qui créent le mouvement ; transition interrompue des cymbales qui produit la transition du mouvement des pieds danseurs, créateurs de figures qui se multiplient devant l'œil du spectateur. L'illusion-apéritif, comme dit l'auteure, est un besoin de la création :

> **Absurdo maquinístico**
>
> Es de noche. La noche está curvada como una mujer que hace el rozón a sus zapatos. El cielo se dibuja a mi idea como un enorme exprimidor de cristal. ¿El día habrá sacado el jugo a incontables limones para su cóctel cotidiano? La fronda (¡Qué antigualla!) se mece a la brisa rimando en su balanceo un verso imaginario. En fin, la Naturaleza toda está pasando por el alambique de la belleza[626]. [...]. (RB n° 3)

Dans le chapitre VI de *La Psychanalyse du feu*, sur la littérature de l'écrivain allemand Hoffmann (1776-1822), qui compare son alcoolisme à celui de Poe (1809-1849), Gaston Bachelard dit : « L'alcool de Hoffmann, c'est l'alcool qui flambe ; il est marqué du signe tout qualitatif, tout masculin du feu. L'alcool de Poe, c'est l'alcool qui submerge et qui donne l'oubli et la mort ; il est marqué du signe tout quantitatif, tout féminin de l'eau[627] ». C'est de l'alcool au signe masculin, de l'alcool qui flambe, qu'il sera question chez Hilda Mundy. L'aliment immédiat, comme le décrit le philosophe français :

> Une des contradictions phénoménologiques les plus manifestes a été apportée par la découverte de l'alcool, triomphe de l'activité thaumaturge de la pensée humaine. L'eau-de-vie, c'est l'eau du feu. C'est une eau qui brûle la langue et qui s'enflamme à la moindre étincelle. Elle ne se borne pas à dissoudre et à détruire comme l'eau-forte. Elle disparaît avec ce qu'elle brûle. Elle est la communion de la vie et du feu. L'alcool est aussi

[626] "Absurdo maquinístico", *Revista de Bolivia*, La Paz, s/n°, agosto de 1937, s/n° p.
[627] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 149.

> un aliment immédiat qui met tout de suite sa chaleur au creux de la poitrine[628].

Tout en critiquant le substantialisme, opposé à la transformation de la matière, Bachelard analyse la poétique de l'alcool dans sa capacité combustible, laquelle, dans les représentations qu'il étudie, s'étend aux corps imbibés d'alcool : « qui boit de l'alcool peut brûler comme l'alcool ». C'est ce qu'illustre Hilda Mundy lorsqu'elle parle de ses « Brandy cocktails » comme des corps textuels inflammables qu'elle brandira devant les yeux des bien pensants : « Mi acusador público hace como que me señala el índice. / Porque mis aperitivos son emborrachadores e inflamables... » (BC 24.07.35). Ceci est à mettre en parallèle avec l'image de la parole en éclats (« palabra diablesa »), et bien sûr avec le sens du nom *Dum dum,* le feu mundyen de l'arrière. L'importance extratextuelle de cette œuvre trouve dans ses titres et sous-titres une trame où les différentes images, concentrés de sens, se regardent et dialoguent entre eux.

Enfin, et pour relier cet aspect du feu avec celui de la digestion, l'image de l'alambic est féconde : cet appareil servant à la distillation est employé par Hilda Mundy comme un faiseur de beauté. Dans les acceptions qu'on a lues pour la digestion, l'alambic est une des méthodes de séparation pour décomposer un mélange en ses divers constituants. Rangement et distribution, les actes de la création littéraire. Le signe du feu, et de l'alcool, aliment immédiat de feu, tiennent de la transformation, de l'érotisme, de la contradiction qui met en mouvement le texte mundyen. Le feu est aussi le texte imbibé d'alcool enivrant, danseur et joyeux, mais aussi inquiétant et inflammable, la parole en éclats d'Hilda Mundy.

[628] *Ibid.*, p. 139.

Conclusion

L'œuvre d'Hilda Mundy est foncièrement attachée à l'idée de la composition double de la beauté. L'aspect contingent de la beauté, dont parle Baudelaire, le présent du sujet de l'écriture, est l'objet de réfléxion permanente de l'auteure de *Pirotecnia.* En denonçant les enveloppes archéologiques de la parole, elle leur oppose les mots du présent dans des enveloppes ou des formes du présent : les formes littéraires, le style chez Hilda Mundy, appartiennent aussi au monde des masques. À la recherche de vérité, et de la vérité nue, elle prendra les chemins de la dissimulation à condition qu'elle soit manifeste, en ironiste qui affiche son masque devant la bonne société et qu'elle raille dans son écriture des moeurs. Les symboles de la nudité et de l'érotisme, présents dans le texte mundyen, relèvent d'une démarche libératrice ; et cette écriture des mœurs, satirisant le solennel des conventions sociales ainsi que les rôles du masculin et du féminin à l'intérieur du couple, ébranle la stabilité des identités de genre par la représentation de son caractère performatif, c'est-à dire, fabriqué et dépourvu de statut ontologique.

La critique des identités de genre, qui est surtout critique de l'identité féminine, est renforcée par des images nettement opposées à la femme passive ou soumise. La femme qui joue présente, pour Hilda Mundy, un véritable signe du renversement des fondations de la société. Et ce, dans une vision du jeu riche de sens, selon l'expression de Huizinga, où le « juguete-Mundo », devient une métaphore où l'on voit –aussi par la construction lexicale– une métaphore de l'œuvre d'Hilda Mundy et de l'auteure elle-même, comme cet enchaînement, « trabazon de carne y alma », entre la chair et l'esprit qui rendrait possible l'acte créatif. Celui-ci s'accomplit dans cet espace de liberté qui est propre au jeu parce qu'il émane de l'harmonie du sens et de l'entendement de l'être humain. L'association que fait Hilda Mundy entre l'acte ludique et l'acte de l'écriture se manifeste par l'image de cet enchaînement fragile qui, cassé, représente à la fois les

limitations imaginatives de l'écrivain(e) et aussi la censure que peut s'exercer à son encontre.

Tant les sports que les jeux du hasard contiennent certains symboles éthiques présents dans l'écriture moraliste mundyenne. Les ressources et les procédés textuels de cette écriture sont toujours mis en scène dans le cadre d'un didactisme qui relève aussi du caractère déclaratif des avant-gardes. L'étonnement que Hilda Mundy dit devant les spectacles de la vie moderne, bouleversée par les innovations technologiques, est le sentiment du citadin face à l'avènement du nouveau ; en ce sens, les dés incarnent le goût pour l'inédit, pour le fortuit qui devient la matière essentielle d'une écriture de l'instant. Mais aussi, l'écart, le « monde à part » que crée le jeu, devient le déclencheur de phénomènes permettant l'expression de la voix rieuse d'Hilda Mundy qui montrera du doigt les défauts, le ridicule et le non-sérieux des tenants du pouvoir et du sérieux.

L'aptitude à la souplesse dont l'esprit du moi mundyen fait preuve, sans oublier la manifestation de ses incapacités, oriente le regard vers cette dimension à la fois faillible et vigoureuse qu'est le corps. Le corps du sujet de l'écriture, mouvant et percevant dans le monde, est corps interprétant ; et cette interprétation du monde est dite par Hilda Mundy à travers des grilles de lecture qui sont celles de l'organisme humain : les sens, en premier lieu la vue et sa profondeur rétinienne, puis l'ouïe et la bouche qui crie et chante. Puis, parmi ces métaphores, deux éléments se détachent : les jambes el l'appareil digestif. Premièrement, les jambes rendant possible la perception fine des choses lors des flâneries dans la ville, permettent également d'aller loin en bondissant dans un geste de quête incessante. Se dire à travers le corps permet de dire, par contraste, la fainéantise et la mollesse du corps « aristocrate » et opulent qui ne se déplace qu'en automobile à l'époque d'Hilda Mundy. Deuxièmement, l'appareil digestif –dont les approches mundyennes manifestent aussi l'influence de Nietzsche– dévient la métaphore intérieure du faire de l'écrivaine. Car l'éloge du corps léger associe la digestion à la sélection et au classement, c'est-à-dire à une vision critique de l'écriture ; ce qui se traduit, dans les représentations

esthétiques dans le texte mundyen, par le creusement du corps affamé dans une tension des fibres musculaires qui sont les fibres de la sensibilité. Ce raffinement du corps sensible comporte pour Hilda Mundy un changement d'orientation dans la perception sensorielle et symbolise la beauté de l'insatisfaction, le désir inassouvi par opposition à l'image grossière du corps gros, symbole d'un engloutissement mécanique et sans sélection. Grossièreté que la littérature moraliste d'Hilda Mundy apparente au vice et au scandale : chez les chefs militaires oubliant dans leurs excès gastronomiques le sort du combatant des tranchées, ainsi que chez les secteurs privilégiés de la société, éloignés de la plèbe qu'ils regardent du haut.

Les figures du contraste sont de l'univers mundyen ainsi que la fureur d'une littérature d'avant-garde et, bien sûr de la modernité, qui s'affronte sans cesse aux figures de la stagnation de la pensée, de la culture. En ce sens, le feu, « l'ultravivant », comme dit Bachelard, élément contradictoire par excellence, habite le texte d'Hilda Mundy dans de multiples images dont le diable tient une place de choix. Il incarne un vice qui, lui, est exalté par Hilda Mundy pour être le contraire de la pruderie, notamment féminine ; l'exaltation du diable est l'exaltation des « cocktails de feu », du rythme saccadé du jazz, du monde de la nuit, les goûts du moi de l'écriture. L'alcool, plus près du feu qu'aucune autre matière, devient notamment dans la représentation de ses « Brandy cocktail » la matière « enivrante et inflammable » qui choque les biens pensant(e)s par les mots du corps et de sa sensualité, et surtout pour démasquer les apparences trompeuses des mœurs des filles de la bonne société. Enfin, l'eau du feu, appartient à l'univers gastronomique de l'auteure : appéritif pétillant apprécié par le corps interprétant du monde et du texte. Matière textuelle, les cocktails d'Hilda Mundy se veulent des élément de synthèse, du raffinement opéré par l'alambic de la beauté : quintessences joyeuses et inquiétantes de mots.

CHAPITRE 3

DÉTRUIRE, CRÉER, REPRENDRE

Après avoir abordé la question de l'avant-gardisme mundyen et sa position toujours paradoxale, à travers un projet hétéronymique foncièrement avant-gardiste et moderne, présenté sur une scène où les dédoublements se multiplient ; après avoir exploré les potentialités expressives d'une poétique du corps, subversive à plusieurs égards et qui prend le jeu comme l'espace le plus sérieux qui soit, pour déboucher sur une intériorité du corps et de ses facultés de trituration, de transformation, de sélection et de préparation synthétique, qui se trouvent apparentées à la préparation de l'alcool, nous allons aborder la question de la dynamique de cette écriture. Celle-ci, venant d'une dialectique qui anime le mouvement d'Hilda Mundy entre le fond et la superficie, nous fera engager la question du contraste chez l'auteure, dans ses écrits et dans sa propre figure. Antagoniste par excellence, Hilda Mundy explore les contrastes et s'en sert en ironiste ; mais son mouvement constant semble rester dans un milieu que nous allons interroger à travers des images que propose cette écriture.

Enfin, la volonté de dissoudre et de mettre en flammes, présente dans ses textes, ouvre l'aspect du nihilisme de l'auteure de *Pirotecnia*. La fragmentation de l'écriture qui est le pendant de la fragmentation du moi, prend des formes qui évoquent l'éclat et le néant dans la création mundyenne. Nous aborderons les idées d'anéantissement qui surgissent dans cette œuvre, comme une pulsion qui se dédouble de l'acte créateur. Toujours à travers le contraste et le dédoublement, apparaissent les images de la pyrotechnie, du divertissement, du feu, de la nuit, puis de l'explosion destructrice et autodestructrice. Comment s'exprime la fragmentation chez Hilda Mundy, et quels sont ses liens avec les signes d'une littérature placée sous le signe de l'essai, de la mise à l'épreuve du moi ?

La lecture des textes mundyens, présentés la plupart du temps in extenso, vu leur brièveté, dévoile un espace dont nous avons tenté de comprendre les gestes à travers diverses modernités. Car la voix d'Hilda Mundy, une voix qui dit « yo » et qui déploie ses potentialités expressives, révèle pourtant un regard qui se tourne vers l'extérieur : la sélection qu'elle fait des bouts et des fragments des autres est manifeste dans son intention et dans son action.

À partir des constantes de ces thématiques, nous interrogerons trois aspects qui tiennent à des idées dont Hilda Mundy parle sur un ton didactique, aphoristique ou humoristique. Il sera question de l'écriture des contrastes, ensuite de la figure du combat qui se dégage de sa voix, et, enfin, des images nihilistes de l'auteure.

I. Contraste et juste milieu

On a parlé des images ascensionnelles qu'évoquent nombre de ses écrits. Ces images appartiennent à l'esprit léger, acrobate et aéronaute d'Hilda Mundy. Quand elle se met en scène sur un tremplin, ou volant tant sur des points de suspension que sur l'avion de la ligne internationale *Panagra*, surgissent deux aspects : le divertissement et la verticalité dans un mouvement de fuite et de défi :

> **XI**
>
> En el casillero de mis ideas extravagantes, existe una semi-científica: el peso de las palabras.
>
> Cuando la ciencia haya tomado el pulso al mundo demostrando lo "indemostrable", cuando tengamos en fórmulas algebraicas la rapidez del pensamiento y en químicas la fusión de las neuronas cerebrales, otras en periodo de perfección nos ofrecerán una
>
> LEY DE PESO PARA CLÁUSULAS
>
> ¡Qué minúsculas, qué sutiles serán las pesitas!
>
> ¡Qué desafío de síntesis se ventilará en el ambiente!
>
> Al contrario de lo que ocurre actualmente, el trabajo que pese menos adquirirá más valor y estára identificado con la creación "mundonovista"[629].
>
> Transijo con el descubrimiento.
>
> Se han sucedido casos de muerte atroz –debidos a la extensión y pesadez de artículos.
>
> Las cláusulas largas y vaciadas en plomo nos llevan al fondo, mientras la dialéctica enflada a frases cortas nos conservan a flote. Nos sirven a manera de juguetes de corcho contra el hundimiento.
>
> Sólo en política es justificable la generosidad de la palabrería. El estilo del gran político tiene que adentrarse en la multitud, aplastarle la razón con tanto desborde y apropiárselo cuando está medio muerto.
>
> *Cuando se establezca el peso de las palabras, se habrá "aperturado" el Reino Feliz.* (P 67-68)

[629] La citation de ce terme par Hilda Mundy semble s'orienter plus vers une sympathie pour la notion renovatrice qu'il inspire que pour ce que l'académie a défini. À savoir : ce courant littéraire défini comme proprement latino-américain, est considéré la deuxième étape du *modernismo.* Le *mundonovismo* se caractérise pour les thèmes américains et l'instrospection ; son aspect le plus fécond serait l'arielismo : « Modernismo y Mundonovismo son inseparables en tanto que faceta estética y faceta ideológica de un mismo movimiento ». Cf. Nicasio Perera San Martín, "Modernismo y mundonovismo: apogeo, ocaso y vigencia actual". Disponible sur: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/modernismo-y-mundonovismo-apogeo-ocaso-y-vigencia-actual/html/9a9bb239-410c-4cc5-86c5-438ccf80cbaa_2.html#I_0_ (consulté le 02.08.12)

Le jouet, que l'on a vu surtout comme l'enchaînement entre la chair et l'esprit, devient ici la matière amusante qui aide à fuir la pesanteur. Dans une poétique de la brièveté permettant une fluidité de l'énonciatrice entre un détail et l'autre, la fuite verticale traduit le refus d'un prolongement littéraire qui annoncerait des concepts fermés. C'est une fuite verticale hors des lieux dont la profondeur est faite de lourdeur ; ce sont des lieux assimilés à la mort, à la négation de la liberté de l'esprit. Car il s'agit d'aller au-delà des limites du bon sens, c'est-à-dire en extravagante, vers l'irréel et l'absurde. La couverture de 1936 *de Pirotecnia* est un autre exemple de l'attrait qu'ont la verticalité et les hauteurs pour Hilda Mundy. En témoignent les lignes des gratte-ciels, des feux d'artifices et du long cou de la figure de l'auteure (dont on remarque un visage assez ressemblant avec la comédienne britannique, ornée de la chevelure noire et nattée de la Bolivienne). Son regard est tourné ver un ciel où l'explosion pyrotechnique semble en harmonie avec une grande ville représentée par des gratte-ciels qui –on l'a dit– évoquent plutôt un urbanisme étasunien.

Or, la dialectique que Hilda Mundy mentionne, renvoie aussi à d'autres espaces qui relèvent de la profondeur : le fond des choses. Dans ce point sur les images du contraste du texte mundyen, la riche polysémie du mot « fond », dont on a parlé précédemment, signale aussi l'idée du bas et celle du dedans. Le bas est, pour elle, le bas de la ville ; le lieu où se situe la foule « vulgaire et laide ». Et parmi cette foule, elle, par terre, comme un objet petit que le soleil déchire. Le bas urbain de ce texte apparaît comme un lieu vrai, celui qui révélerait au peuple l'image laide de la lâcheté, ou du patriotisme de façade : « A la inversa de lo que sucedía en la guerra todos nos disputábamos la primera [línea] a codo limpio... » (BC 10.08.35).

Le fond des choses parle aussi du dedans, d'une profondeur recherchée par l'écrivaine, mais dans une recherche immédiate, celle de l'association d'idées dans des phrases courtes, ou dans la suggestion des idées par les métaphores, par les points de suspension, par les blancs. Cette démarche la mène à découvrir l'envers des choses, comme dans le texte –lu dans le chapitre sur la guerre– sur l'histoire comme une matière discursive à deux revers. Puis, bien sûr, le thème du masque, évoquant le théâtre du monde où l'on vit sous le regard des autres et chacun joue un rôle : ce monde masqué que l'auteure ne saurait critiquer que sous la pudeur d'un masque, pour en dire aussi l'envers des choses, l'envers du décor.

Dans les nombreux exemples de ce revers, l'on peut s'arrêter sur la figure du diable. Proche du feu, il séduit, s'enivre, danse et, incarné en mot : « palabra diablesa », peut être explosif et inquiétant. Il apparaît dans le groupe des textes présentés comme « inédits » dans l'ouvrage de 1989, et dont on pense qu'ils ont été écrits autour des années 50. Ils mettent en évidence l'absence du rire et une désillusion qui n'est plus traduit par l'ironie ni par le sarcasme qui caractérisent l'Hilda Mundy des années 30. Le diable –apprécié par l'auteure pour la vivacité et l'antagonisme, une sorte de démasqueur des professeurs de vertu– peut avoir d'autres visages :

Amigo diablo

Hay una honda vitalidad en tu bello nombre. Eres aquella contrapuesta esencia de las cosas. No imaginé tu nacimiento. No imaginé tu infancia como se imagina el primer rayo de luz en el cosmos. Te vi, sí, ya grande, horrendamente grande como es el tamaño y la oscuridad de la sombra.

Cuernos, sí, Cuernos. El mundo te ha dado el soborno originalísimo de dos cuernos. Pero yo creo que ellos no son insensibles. Deben dolerte, deben dolerte, sencillamente, ocultamente…

Hoy que llego a hablarte, respiro la belleza que te nombra en una eufonía hiperbólica, ese algo oscuro que acusa tu nombre. Porque sí eres un mito: un mito resfriado. Quiero escribirte de un modo simple y la simplicidad siempre me rehúye, porque no es simple el alarido de las medias noches, no es simple el ruido de las fábricas, no es simple el ruido que crece de los trenes como tampoco es simple el genio oscuro de la sangre.

La sangre, amigo diablo, me da mucho miedo.

En los toneles del transmundo subyace mucha, mucha sangre. Si casi el día es un destiladero de rojo liquidito. (CF 146-147)

« Amigo diablo », reprenant la forme de la lettre, renverse le goût du pêché que le diable incarne et dont elle fait l'éloge dans *Pirotecnia.* Ce goût du péché, dans le sens du défi que Hilda Mundy lance à la bigoterie et à la fausseté sociale, devient pénitence du péché. Le corps du diable dansant et s'énivrant, devient le lieu de l'expérience de la mortification. Ce personnage, dans sa souffrance, montre un revers hyperbolique, une ombre énorme que Hilda Mundy regarde. Il porte la trace du prix à payer dans la démarche de l'antagoniste. Comme une métaphore de cette figure double du défi, le diable souffrant, l'antagoniste et son ombre, dévoile une douleur qui surviendrait au rire violent du démasqueur.

De ce même texte se dégage l'idée du dedans par la représentation du sang, représentation de ce qui est au-delà du monde superficiel, au-delà du masque : le « transmundo ». Sans savoir écrire des « choses de fond », selon son expression, Hilda Mundy se caractérise par ce mouvement dialectique entre le fond et la superficie, mais toujours à la recherche paradoxale d'une vision profonde du monde, n'excluant pas le divertissement ni la légèreté. Cette recherche de vérité, ce désir de déchirer les voiles de la ville ou des postures sociales, se révèle une démarche périlleuse. La peur que le sang

provoque chez Hilda Mundy est l'image de ce que le rire, le geste démasqueur peut enfin découvrir. Que se soit à l'endroit des puissants, à l'endroit de tout le monde ou à l'endroit de soi-même, ce geste d'approfondissement peut découvrir ce qu'on ne voudrait pas voir ; un liquide qui, coulant dans l'envers de l'apparence, évoque les blessures qui se réveillent la nuit, une douleur qui hurle derrière la machinerie de la ville.

Pirotecnia parle aussi de ce dedans effrayant, dans un texte où Hilda Mundy se met en scène en spectatrice d'un spectacle bizarre :

> **XXV**
>
> La mujer felinamente bella, -por un atávico resto de sadismo- colora sus uñas de un cutex sangriento que va tiñendo de rojo el aura donde juegan sus dedos.
>
> Es distinguida, pero parece que los circunstantes estuviésemos calados por dos minutos de tragedia intensa en el epílogo de un crimen o de un rito religioso, en el que se hubiese sacrificado un inocente corderito.
>
> Las uñas rodenas, furiosamente rodenas, como reflectores de caucho escalofrían a los que están próximos y todos, por un enlace de ideas, evocan la representación total de unas manos fantasmales revolviendo el laberinto rojo de unas vísceras... de unas entrañas...
>
> Los bordes se muestran por contraste, verdosos o amarillentos como... (perdonad el intento de engarzar una metáfora antihigiénica).
>
> Muchas veces he pensado en la posibilidad de mutilar los dedos a las mujeres que atentan contra la tranquilidad ciudadana con el cutex criminalmente rojo de sus uñas felinas. (P 97-98)

Dans cette scène étrange, ces mains de femme mystérieuse laissent voir des entrailles comme une matière excrémentielle. Le dedans est dégoûtant et y toucher est agressif. La peur de voir les entrailles, figurée dans l'expérience des spectateurs, s'exprime encore comme une peur à l'égard de la démarche de l'approfondissement, du geste des fouilleurs des entrailles du monde.

La mi-vérité

Du bas en haut, du dedans au dehors, ou vice-versa, le mouvement d'Hilda Mundy trace un parcours propre à une écriture de l'incertitude, qui ne s'arrête pas sur des concepts préétablis, qui cherche ce que le phénomène lui apporte dans son accidentalité. Lyotard parle à cet égard du style interrogatif de la phénoménologie, de son radicalisme et de son inachèvement essentiel[630]. Hilda Mundy cherche au milieu du doute ; ses bonds vers le haut se font sur une scène qui appartient tant à l'adresse physique qu'au burlesque et à l'absurde. Sa recherche de profondeur, même au milieu de l'enthousiasme technologique, peut entraîner la peur. Lorsqu'elle fait l'éloge de l'inachèvement, une idée poétique s'affirme en opposition à une littérature autorisée, mais aussi dans le sens de la revendication de la contingence et la faillibilité du moi, tel que nous avons lu dans « Advertencia » :

> [...]. Al esbozar esta y cual escena, pongo un poco de mi emoción momentánea, de mi recordación súbita, un poco de latidos y si por un deseo de higienizar mi estilo, corrijo y subrayo los defectos subsanándolos con palabras armónicas, mi espíritu, mi "yo", con derecho desconocería su obra. [...]. (CF 18)

Puis, la lecture des textes de *Impresiones…* nous ont montré un moi de l'écriture qui se dit oublieux et maladroit. Les idées d'une petitesse, d'une superficialité de l'œuvre évoquent d'emblée une fragilité qui débouche sur le ratage et l'avortement de l'œuvre. Ce parcours dans l'incertain, cette négation d'une possibilité d'arriver avec des mots à une vérité quelconque, font développer à l'écrivaine une logique du 50% :

> [...] ¿Es tachable mi juego metafórico? Quizá lo sea, por su sesgo de superficialidad desbordante, pero antes errar en cuestiones de fondo de las que sé sólo un 50%: política, finanzas, Defensa Nacional, prefiero posarme en el lomo de las cosas fáciles...
>
> Siempre las superficies fueron más asequibles a mi visual que las profundidades... (BC 03.03.35)

[630] Jean-François Lyotard, *La phénoménologie* (1954), 2007, p. 4.

Dans la mobilité du regard mundyen, ce parcours qui s'arrête à mi-chemin, concerne aussi ses victimes : l'académie, les politiciens, les auteurs de tout discours officiel : « Alejada de la tartamudez académica que permite decir sólo un 50% de las verdades, voy a a demostrar al público lector nuestro patriotismo a telón corrido ». (BC 30.06.35). L'incapacité que Hilda Mundy observe chez elle à dépasser le 50% en matière de connaissance, devient éloge de la superficialité, la même superficialité et la même incapacité qu'elle tend comme un miroir au discours académique. Dans le conte « La Subasta » (1937), elle étend cette logique à la raison des toutes les pensées :

> [...] (Un juicio a la violeta : La belleza ideal de este acervo nos demuestra que todas las doctrinas por antagónicas que parezcan tienen un solo entronque. C/u posee un cincuentavo de razón. Juntas constituyen un todo magnífico...) [...][631].

Un parcours en quête de vérité, connaissance et raison, qui s'arrête à mi-chemin pour tous. Hilda Mundy le dit entre parenthèses, dans le procédé de la distanciation pour montrer un rire de soi dont le « juicio a la violeta[632] » délégitime encore cette délégitimation des tenants de la vérité. La mi-vérité mundyenne se nourrit de la méfiance de la parole, dans une superposition des mots du discrédit, dans une chasse permanente de toute lueur d'évidence. Au sein de ce texte de *Dum Dum*, l'addition des mots indiquant petitesse et demi-mesure atteste toujours de cette démarche :

> **Coplas**
>
> "Unos dicen que lo blanco, otros dicen que lo negro, otros que lo colorado, yo digo que lo moreno".
>
> Sí; lector simpático, estamos turulatos a tanta discusión.
>
> Unos dicen que debemos tener fondo... otros aseguran que no... pero, como nosotros no marchamos al diapasón de los demás, creemos que debemos tener un poquitín de semi-fondo, más o menos del tamaño de una nariz[633]. (DD n° 6)

Autoportrait en indépendante dans son caractère de brune, « Coplas » évoque encore la mi-vérité mundyenne, comme une réplique au public. Au dire des autres, elle

[631] Hilda Mundy, "La subasta", *Revista de Bolivia*, La Paz, année I, n° 6, 1er décembre 1937, s/nº p.
[632] **erudito a la violeta.** 1. m. Hombre que solo tiene una tintura superficial de ciencias y artes (RAE).
[633] Oruro, *Dum Dum*, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 1.

oppose son mi-dire, et de ces allers-retours entre le fond et la superficie elle trouve un mi-fond. Puis, dans le refus de la pureté chromatique, Hilda Mundy préfère le brun, ce qui va certainement de pair avec ces autoportraits en « criolla », à ces éloges d'une culture mélangée dont les tableaux urbains composites sont le meilleur exemple. Aussi les couleurs lui servent à faire de soi un mélange de noir et de blanc, Hilda Mundy s'est peinte ainsi en gris : « Fue un día domingo. El cielo encontrábase de azul aristocrático. Los viandantes ídem y policolores. / Yo gris, humildemente gris paseaba la avenida », (BC 11.08.35); ou encore dans « Carta a Stringa » (1949), où la couleur est associé à la sensation, à ce que Merleau-Ponty appelle « l'épreuve d'un état de moi-même[634] », Hilda Mundy dit : « Poseo en mi mundo la única sensación de un gris pesante e infinito como el gris pesante e infinito de la montaña ». Ici, en dehors de l'autodérision, et peut-être vers la fin de son parcours littéraire, Hilda Mundy distingue l'expérience unique de la couleur intermédiaire. Mélange de deux, la mi-vérité du gris apparaît comme la vérité du moi de l'écriture.

[634] Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception *(1945)*, Paris, Gallimard, 1976, p. 9.

II. Figure de combat, figure de dérision

Hilda Mundy, figure d'auteure, nom-reflet d'un monde de masques et d'avant-garde, est un double qui se dédouble encore. La demi-mesure, le propre de sa recherche, apparaît aussi comme le propre de son être, composé de deux entités.

L'écrivaine et son ombre

La réflexion mundyenne sur la beauté a été abordée à partir d'une combinaison entre le sensible et l'intelligible, sens et l'entendement, représentés dans le corps et l'esprit : un extérieur et un intérieur dont les frontières sont brouillées. Ensemble, ces deux entités font ce qu'elle appelle un « espíritu sensible ». Le sens esthétique de l'œuvre mundyenne met toujours l'accent sur l'interaction nécessaire entre les deux natures distinctes de la subjectivité.

L'esprit corporel d'Hilda Mundy se présente devant le public paré de costumes et masques divers, comme l'actrice s'adressant au public, nous rappelant toujours un artifice « théâtral » de l'écriture. Puis, cette actrice change de place –ce qui peut se lire dans l'ensemble de ses procédés de distanciation– et se met à regarder les spectacles de la ville, de la scène mondaine d'Oruro, des beautés et surtout des grossièretés de la société de l'après-guerre du Chaco. Hilda Mundy est actrice et spectatrice.

Par ailleurs, parmi les autoportraits les plus marquants, nous avons celui de l'androgyne. Rappelons que Hilda Mundy introduit l'image à travers les yeux de la dame au binocle : « Me parecía pesadez supliciatoria encontrarme ahí dentro, al lado de las damas, alguna de las cuales, si estaba "binoculada" tenía la impertinencia de mirarme fijo como diciendo: "aquí va la andrógina espiritual" » (P 159-160). C'est toujours dans le contraste qu'elle se peint : à l'image de la dame « puérilement » formatée et aux attributs

empruntés du pouvoir, elle oppose la figure androgyne, considérée comme l'exception par excellence. Cette figure dont les origines renvoient au *Banquet* de Platon est l'une des trois espèces de l'humanité primitive : femme-femme, homme-homme et homme-femme. Cette dernière, qui a les deux organes de la génération, est par conséquent la seule espèce à ne pas être pas tout à fait symétrique ni congruente[635]. Puis, s'engendrant lui-même, l'androgyne porte la notion de l'autosuffisance et de l'indépendance ; idées cruciales de ses autoportraits, elle s'accompagne de l'idée du double mais aussi de l'asymétrie et de la bizarrerie. L'androgyne évoque ce manquement (spirituel) à la règle qui est vu dans l'espace public comme un défaut que les yeux formatés veulent punir. Par ailleurs, dans un autre texte inédit de *Cosas de fondo* : « Las señoritas anafractarias », l'écrivaine parle des personnages qui, sous une nomination féminine, auraient des attributs androgynes :

> **Las señoritas "anafractarias"**
>
> Las señoritas anafractarias y hostiles rodean al foco y al paciente en rigurosos y ordenados vuelos. Parece que les alienta sobremanera la íntima necesidad de vivir so pretexto vital de la naturaleza.
>
> Me imagino que tienen los élitros barbados, y que piensan andróginamente acoplarse en una sola anilla interminable.
>
> Y es que en la noche todo el estrato vivido deforma como el humo de una gran fábrica la apariencia mater de las cosas.
>
> Con unos elementos dispersos, protervos que giran sobre un núcleo raro y pensando en la palabra «réprobo» escribo esto para las «señoritas aladas».
>
> […]. (CF 143)

La construction du mot « anafractaria » est intéressante avec le préfixe *ana* qui veut dire « en sens contraire » et *fractaire* qui évoque les idées de brisement ou de fraction. Ce qui peut être interprété comme d'un personnage désobéissant et fragmenté ou qui s'oriente vers la fragmentation. Ces jeunes filles obstinées dans « l'intime besoin de vivre » vont se transformer dans un accouplement androgyne qui fera d'elles un autre sujet, par la suite, « interminable ». L'androgynie, ainsi écrite sur l'image des sujets féminins

[635] Cf. Fulcran Teisserenc, « De l'amour 1/5 : Erôs et la naissance de la philosophie», invité de Raphaël Enthoven, *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 13.12.2010.

mutants, vifs, pervers, peut se lire, encore, comme la représentation d'une subjectivité double et fragmentaire. Symbole de la désobéissance aux éléments de perversion, un manquement à la règle, l'androgyne est par conséquent porteuse également de sa propre condamnation. Cette figure « reprouvée » –à l'instar du diable– suggère la propre figure de l'auteure en antagoniste et désobéissante, portant en soi l'ombre de sa propre réprobation.

Écriture de la démarcation

> *Se peindre, c'est depuis des siècles, peindre un regard qui regarde. L'intensité de ce regard est l'un des signes particuliers de l'autoportrait*[636].
>
> *(Pascal Bonafoux)*

« Fea », « gris » et « ignorante », à côté de « morena », « criolla » et « extravagante », sont quelques-uns uns des traits qui apparaissent dans ces autoportraits. Ils relèvent notamment d'une écriture de la démarcation. Les trois premiers, autodérisoires, sont aussi ironiques car ils servent à montrer dans sa propre personne –c'est-à-dire derrière son masque– les traits de ceux ou de celles qu'elle satirise, le visage laid qu'on ne veut pas voir dans la société bolivienne d'après-guerre, le regard que les « grands » de ce monde jettent sur le peuple en le considérant gris et sans éclat, c'est-à-dire sans importance ; puis le mot ignorant signifie, d'un côté, le détachement mundyen d'une culture, d'une histoire, ce qu'on peut rapprocher de la phénoménologie et de sa « prétention a-historique[637] » ; et d'un autre côté, en l'occurrence dans le BC 15.08.35 : « (Así juzga mi ignorancia crasa. Las mentalidades potentes y respetables divergen en el modo de pensar) », se dire « grossièrement ignorante » traduit l'ironie de celle qui lance un appel désespéré à l'opinion publique à ne pas fermer les yeux, à rester en état d'alerte face à la montée du militarisme en Bolivie dans l'immédiat après-guerre. Quant aux épithètes « morena »,

[636] Pascal Bonafoux, *Autoportraits du XX^e siècle*, Paris, Découvertes Gallimard, 2004, s/n° p.
[637] Jean-François Lyotard, *La phénoménologie* (1954), 2007, p. 4.

« criolla » et « extravagante », Hilda Mundy se démarque, d'abord, des pur(e)s de couleur ; puis, des détracteurs et détractrices du mélange social et culturel (rappelons que le discours mundyen à cet égard n'est pas ethnicisé), et enfin des circonscrit(e)s à une culture canonique et dans les limites du bon sens.

Parmi les autoportraits, le 3 septembre 1935, en pleine démobilisation, au milieu des scandales des milieux politiques et syndicaux accusant la Stardard Oil, la hiérarchie militaire, le président Salamanca (mort le 17 juillet) de la triste issue de la guerre, au milieu de la crise institutionnelle du gouvernement de Tejada Sorzano, au milieu de la censure, Hilda Mundy publie, dans *La Mañana*, l'un de ses plus beaux textes dans le « Brandy cocktail » que voici :

> En un barco simpático de ancladero viaja una pasajera de contrabando.
>
> Diríamos que es una modelo de « pavo » ultra-pícaro.
>
> No ha abonado su pasaje de « intromisión » y se esconde en el rincón más oscuro y cautivante de la nave.
>
> Loca (tiene la manía del movimiento continuo, recorre los diferentes compartimientos, incursiona en el andamiaje de la maquinaria y abre y cierra todas las puertas, sin excluir ninguna, con una audacia desconcertante.
>
> En sus ratos de ocio mono, se complace en tomar de las barbas a los « respetables », coger por la nariz a los más chatos y subrayar horizontalmente las menudencias del ambiente.
>
> ¡Curioso fenómeno! Los tripulantes de los barcos vecinos, bárbaros de deseos de diversión, anhelan despejar la incógnita.
>
> Rodean cercanos veleros de mar gruesa con más combustible que banderas.
>
> Hay relevos de guardia... observadores de acción... y la pasajera, ante el husmeo, se ríe... con una risa de calibre 38.
>
> Se agudizan las saetas irónicas. Se habla de jerarquías militares... para chiste de los demás grumetes.
>
> Y ante tanto ataque disimulado, ante tanto proyectil rojo y observación, la viajera de contrabando promete desaparecer del ambiente entregándose a las fauces de una ballena, o por lo menos, quedarse lejos, muy lejos, de descargadora de puerto... (BC 03.09.35)

Autoportrait qui illustre amplement l'art poétique mundyen dans la figure de cette passagère clandestine. Le *« pavo » ultra-pícaro* montre les deux visages de la voix mondyenne : d'une part une aventurière de la parole dont les trajets visent l'au-delà, puis d'autre part, le caractère marginal, exclu et illégitime de l'auteure. Le rire d'Hilda Mundy résonne ici de toute sa force, avec la puissance des armes symbolisant la tragédie du moment. Vêtue d'audace et de folie, ouvrant toutes les portes, elle parcourt les constructions temporaires de la littérature, la machinerie des structures textuelles où ce qui compte c'est le passage, le mouvement de ce moi qui est en train de parler. Ce faisant, elle parle de son rôle de satiriste, de caricaturiste de la société.

L'illégitimité avec laquelle Hilda Mundy parle comme de son trait le plus saillant, présente dans ce texte l'aspect des conséquences de cette illégitimité. L'auteure se rit de la suspicion dont elle est l'objet, mais elle évoque par la suite une suspicion et une violence accrues à son encontre. L'extériorité des moralistes des instances officielles de la morale, permettant la critique de la morale, a comme contrepartie l'hostilité desdites instances en cas de dépassement des limites. Une telle hostilité est ironisée par des images du délit, comme dans ce fragment : « Gentes de [a] pie. Velocípedos de piernas. Equilibrio difícil de monedas... calidad inferior... / Al releer mis notas, seguía andando, en una incursión delictuosa al terreno de los vehículos, de pronto una bocina insolente me arrojó sus notas canibalísticas en un re de gallo, potentísimo » (BC 11.08.35). L'intromission « délictueuse » dont parle l'écrivaine préfigure, à la fois, les attaques et l'intimidation du pouvoir, et aussi l'isolement dans le monde des lettres. Hilda Mundy appartient à ce monde de l'ombre des clandestins –l'image de la nuit omniprésente dans ses textes en témoigne. Est-ce aussi l'ombre du revers du masque, Laura Villanueva Rocabado, fille d'une mère célibataire dans la société des années 30 ? Un espace qui lui semble toujours étranger apparaît du côté du monde de la culture officielle et de la grande société, à l'accès réservée aux élites, et ce, malgré la culture immense de l'écrivaine et un certain soutient d'Emilio Villanueva, soutien relayé ultérieurement par sa famille à lui, notamment de la part de Nelly Villanueva, demi-sœur d'Hilda Mundy.

Toujours est-il que l'auteure, dans cet autoportrait en voyageuse folle, sans titre ni laissez-passer, persécutée et encerclée, fait ostentation –en cohérence avec son projet poétique– de son aptitude au combat, au moyen du gros calibre de son rire, prête à l'affrontement.

Mise en scène de l'écrivaine en boxeuse

> *Los grandes boxeadores que se ven no suelen ser los verdaderos. Son unos muy parecidos que tienen la nariz de los verdaderos, la nariz torcida de un puñetazo y ensanchada por el golpe, que les da un tipo innoble, resuelto, escuerzado*[638].
>
> *(Ramón, 1923)*

Les figures du combat sont du monde d'Hilda Mundy : d'abord les armes de feu, dont elle parle toujours du calibre, puis les balles bien sûr : *Dum Dum*, reste l'emblème de son combat de l'après-guerre. Les symboles de l'attaque investissent aussi son hétéronymie, avec le nom du boxeur mythologique « Eryx ». La circonstance belliciste de la Bolivie habite certainement ces représentations ; tout comme l'avant-garde, mot de la sphère militaire, conçue comme un projet politique proprement antagoniste au sein de l'art, et particulièrement de l'avant-garde des « années folles », explorant ou exorcisant les images de la Grande guerre. Quant aux figures à la fois du combat et de l'adresse physique, le boxeur devient, à l'époque, le centre d'un intérêt particulier de la société du spectacle et de la culture populaire, lequel se traduit par la production massive de l'iconographie de la boxe.

Hilda Mundy, dans son imagerie de la modernité, présente la femme en boxeuse :

[638] Ramón Gómez de la Serna, *Cinelandia* (1923), Madrid, Valdemar, 1995, p. 209.

XXIV

Ya murió la época en que a una mujer se la comparaba metafóricamente a una sirena... una estrella... o una flor...

En la parquedad del tiempo actual ya no se le puede aplicar el adjetivo pasado de moda: "Seductora"

Los suspiros... los desmayos en pose artística... los brotes románticos en las noches de luna... se fueron junto a los calzados de elástico y lengüeta...

El espectáculo más "abracadabrante" en este siglo del automóvil y del amor en oro americano... sería un suicidio de pasión... con la ridiculez de una carta póstuma.

Hoy es distinto... Hay adelanto… Hay fenómeno…

La mujer fichada en 1936-37 se siente sufragista... chauffeur... aviadora... locomotriz... concertinista... boxeadora... […]. (P 95-96)

Une certaine représentation de la femme et de sa « nature romantique » est raillée pour mettre en valeur une femme différente, fichée dans son époque, classée dans un catalogue marquant l'évolution, le phénomène ; et peut-être, par la même raison, susceptible d'« être fichée », donc contrôlée. Urnes électorales, volants, fer qui roule et qui vole, voix soliste[639], composent à côté des gants de boxe : défense et attaque, cette représentation de la femme moderne :

> […] en cuanto a las ocupaciones de que Hilda Mundy se vale para su resignificación femenina, la de "boxeadora" tiene el añadido del ataque directo, público y espectacular propios de este deporte. El cuerpo de la mujer, en esta significación deja de ser pasividad, encierro y vehículo ("tráfico", dirían algunas) de lógicas de dominación, para saltar a un espacio en el que el juego consiste en mostrarse y atacar. Mostrarse, mostrar una subjetividad movediza, divergente. Mostrarse como sólo sabe hacerlo la palabra escrita, que salida de su "original" forma acústica, corre el riesgo de presentarse en el ring de papel para asumir/sufrir las consecuencias. [...]. Hilda Mundy es la boxeadora que salta al ring de la escritura, que desafía y combate riendo y que ataca sin tregua poniendo en evidencia las debilidades de sus contrincantes así como sus mismas debilidades[640].

[639] Nous trouvons le mot "concertinista" dans la littérature bolivienne dans l'acception de "concertista": *Músico que toma parte en la ejecución de un concierto en calidad de solista* (RAE).
[640] Rocío Zavala Virreira, « Hilda Mundy, los artificios de la subjetividad » , in *Le texte et ses liens I* : *cultures et littératures latino-américaines*, Paris, Indigo/Côté-femmes, 2006, p. 242-243.

On trouve un écho de la boxe dans l'écriture du moi de Hilda Mundy : sa construction subjective est une permanente représentation en personnage d'opposition, de défi. Pouvant être associé, surtout par le cinéma, au monde de la canaille, le boxeur symbolise la solitude du sportif face au combat, c'est peut-être cela qui lui semble proche de sa voix.

> […]. Cada ser humano genera corrientes eléctricas. ¡Qué prodigioso! Lo asevero. Cuando pego un puñetazo produzco un corto circuito en mi contrincante comunicándole mi corriente alterna o continua en un bellísimo ojo en compota… [641]

Hilda Mundy en boxeuse, mais en boxeuse futuriste, dont les coups de poings électriques provoquent un court-circuit ; une mise en relation périlleuse de deux points à potentiel différent, provocatrice d'accidents. Mise en relation que la créatrice cherche à tout prix, dans le cadre qu'impose son esthétique, avec les armes de l'avant-garde, dans une énonciation électrique, qui frappe par un courant alternatif ou continu, selon les opposants. Mise en scène de l'écrivaine-boxeuse, quête d'une mise en relation en profondeur, dans les espaces surélevés de son estrade poétique. Écriture dont la violence et les effets : « ojo en compota », se veulent recherche de la beauté : « bello ojo en compota ». Par ailleurs, la mobilité et ses procédés scéniques lui permettent la distance et l'attaque de l'humour et l'ironie. Hilda Mundy, munie des gants paratextuels de l'apostrophe, agresse continuellement des opposants mis en scène par sa polyphonie.

La maîtrise des coups

Pour ses attaques, les figures rhétoriques favorites d'Hilda Mundy, sont ses meilleures armes : l'ironie bien sûr, qui de sa parole voilée et en hauteur se veut une leçon donnée à ses victimes. En ce sens, ce que Pierre Schoentjes appelle « ironie corrective[642] », concerne certainement l'exigence éthique évoquée chez Hilda Mundy comme moraliste.

[641] « Absurdo maquinístico », *Revista de Bolivia*, La Paz, agosto de 1937, s/n°p.
[642] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 203.

La satire, qui ridiculise forcément sa cible, s'adresse surtout aux figures de la femme et du militaire : « Le Satiriste est un agent moral, souvent un égoutier social, travaillant sur un amas de bile. L'ironiste est n'importe quoi selon son caprice. L'ironie est l'humour de la satire[643] ». Et enfin, le sarcasme, la plus agressive des armes : ironie mordante, le sarcasme (signifiant « mordre la chair ») peut être associé à l'insulte lorsqu'il est dépourvu d'ironie[644]. Hilda Mundy, même si elle préfère l'élégance, n'hésite pas à frapper avec le sarcasme, comme lorsqu'elle dénonce une entrave à la paix civile, un mois après l'armistice : « ¡Un personaje de capa y espada en el Ministerio de Instrucción! [...]. / Cuando sentí el flechazo del notición magno, mi humorismo se agrió de modo súbito. / Y tuve ansias de coger un estilo combativo, filoso y torpe, cosa que al dispararlo yo con rabieta hiera a las figurillas de uniforme (Aquí me refiero a los que relucen de distintivos elevados: coroneles y generales). [...] » (BC 15.08.35).

Or, lorsqu'on a parlé du parcours d'Hilda Mundy d'un lieu à l'autre des vraisemblances, on peut voir aussi une volonté de prudence. La même prudence qu'elle signale dans ce même texte sarcastique, comme un dernier recours –qualifié de maladroit par elle-même– face à la gravité de la circonstance. Les maladresses, qu'elle signale entre parenthèses, comme à l'écart de la démarche immédiate de la création dont on ne doit pas effacer les failles. Un exemple de cette recherche de maîtrise est le texte suivant :

> Al leer nuestros periódicos, cualquiera se siente como asaltado por el rebalse de agresividad que encierran en sus apretadas filas.
>
> La cuestión actual sea cualquiera: el arrendamiento del Teatro Municipal, el contrato de luz o la Oficina de Consumos. Lo cierto es que, unos y otros hacen fuego por los cuatro costados, disparando la fuerza de epítetos desagradables y altisonantes.
>
> Las redacciones se me figuran como salas –campamentos con trincheras de neurastenia y mal humor.
>
> [...].

[643] Georges Meredith, *Essai sur la comédie. De l'idée de la comédie et des exemples de l'expression comique* (1897). Cité par Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, 2001, p. 219.
[644] Cf. Pierre Schoentjes, 2001, p. 228-228.

> El lenguaje, aun para ataques, debiera ser armonioso y elegante, así como encantan las curvaturas de un ánfora, de igual modo, la corrección y serenidad de una frase, hace una impresión agradable.
>
> Muchas veces hay polémicas o asaltos periodísticos tan graciosos que "descuajeringan" y dejan al aludido chitón... muy chitón...
>
> Por ello, para dirigir un petardo, nada mejor que darles un baño rico y espeso de chocolate... matan a veces... pero sin dolor alguno. (BC 19.09.35)

Le lendemain, dans une autre chronique de son confrère, Enrique Vaca Guzmán, satiriste lui-même, nous trouvons la réponse à Hilda Mundy :

> **Violencia**
>
> Por méritos muy bien ganados en la campaña de papel, realizada últimamente, ascendimos a Hilda Mundy, a "coronela de la reserva". Pero ayer hemos sido sorprendidos con que nuestra ágil cronista es enemiga de la violencia y prefiere emboscarse en esta nueva guerra de la independencia, declarada a raíz de los abusos que se comenten con el pueblo.
>
> Ante la deserción de Hildita, no podemos menos que declararla en disponiblilidad, mientras reaccione enérgicamente. Pues, las redacciones de los diarios forzosamente tienen que convertirse en trincheras, para defender lo que legítimamente nos corresponde en justicia.
>
> Los periodistas estamos obligados a ser violentos y aun pasquinistas. Estoy seguro de que el pasquinismo salvará al país, como lo hizo durante el coloniaje. Los doctores de la Universidad de Chuquisaca, fueron pasquinistas, y con esa arma libertaron el continente americano del tutelaje de la corona de España.
>
> Bombas cargadas con la verdad derrumbarán los intereses creados, que se oponen a la felicidad de nuestro país[645].

Cette chronique de *La Patria*, confirme la portée de la journaliste à ses 23 ans, du moins dans le camp des satiristes de son époque. On y lit, par ailleurs, la tradition de la bataille journalistique dans l'histoire bolivienne. Au discours politisé de Vaca Guzmán, s'oppose la chronique mundyenne qui revient, comme la plupart du temps, sur le style afin de pointer telle ou telle contingence du moi comme autant de tournures du texte. Or le BC 19.09.35 ne peut pas signifier l'abandon d'un poste combattant, comme dit le confrère d'Hilda Mundy, car trois jours après *Dum Dum* fait son apparition dans les rues d'Oruro,

[645] Geo Bernard Chopp, "Commentarios de Geo Bernard Chopp", Oruro, *La Patria*, 20 septiembre 1935, s/n° p.

avec son arsenal de balles satiriques. En plein déchaînement des hostilités textuelles, Hilda Mundy réflechit sur la demi-mesure et la prudence. Et cela n'est pas incompatible avec la figure de la boxeuse : à la notion d'une justice du jeu dont nous avons parlé à l'aide de Pascal, la représentation des jeux et des sports s'acompagne des dimensions morales circonscrites par les règles que le jeu impose ; lesquelles règles sont souvent lues comme des codes d'honneur. « Les sports de combat entretiennent une sorte de sociabilité combative –dit Jean-Pierre Yahi. […] Il se produit, en effet, une convergence implicite entre une technologie des coups et des comportements. Les vertus mises en avant par les sports de combat sont bien sûr celles exigées sur la société[646]. L'agent moral qu'est le satiriste se rapproche de l'idée entourant la boxe, notamment lorsque Hilda Mundy qualifie *Dum Dum* d'« Ateneo boxeril » (DD n° 1). Agent moraliste, plutôt que moral, dira-t-on d'Hilda Mundy car c'est pour railler l'académie, c'est-à-dire l'« Ateneo juvenil » comme le haut lieu de la culture bolivienne, que *Dum Dum* s'apprête à combattre avec les armes du rire.

L'inconsistance de tout

Dans l'affrontement, la boxeuse est souvent mise à mal par ses adversaires : « He recibido una invectiva con la potencia de un 105, al leer las páginas de un libro. Conceptos severísimos » (BC 07.12.34) ; ou bien : « Aunque el ataque fue elegante... preciso... único y extraordinario... quedé ayer en un estado donosamente inconfesable... » (BC 24.07.35). Les mots de la guerre et de la boxe s'entremêlent dans la représentation de l'écriture comme un combat :

> […] Una... dos... tres y a la orden interior cada uno te dirigirá sus saetas de doble intención... quién sabe si de tonalidad aberenjenada.....
>
> Si actúan periodistas la derrota en toda la línea... se hace posible.
>
> Incontinente, cruzaron frases de retorcimiento conceptista que te dejaron knock out. […]. (DD n° 10)

[646] Jean-Pierre Yahi, « Duel, savate et boxe française : une nouvelle destinée des coups », in *Aimez-vous les stades ?, op. cit.*, p. 131.

Se montrer K.O. (en plus, par cette instance qu'on rejette à tout prix : la concrétion conceptuelle), se montrer par terre, signaler le bas : le contraire des hauteurs qu'elle aime à toucher par l'aviation ou les acrobaties, c'est aussi regarder la pesanteur du corps et sa fragilité ; c'est aussi signaler l'acte du jeu, l'idée que tout peut advenir. Mais c'est surtout la mise en scène du rire de soi ; aux attributs d'autodépréciation qu'on a vus, la combattante qui fait une arme de sa parole, se présente isolée et sans écho :

> [...].
>
> Hubiese sido plausible de que la muchachada de Oruro el Diecisiete, día de feliz consorcio de la Bandera y el Estudiante, lance un manifiesto de protesta.
>
> Se cuenta para ello con elemento universitario desmovilizado, que por sí mismo goza de más prestigio y reflexión.
>
> Sería un reto viril y altivo de la juventud libre.
>
> Libre en la plena extensión de la palabra, porque hay otra, que cacarea de tal y sostiene bozal en los hocicos.
>
> Para mí que este acto de rebeldía en un día tan propicio a las eclosiones de la juventud sería simpático y de alcance.
>
> Sensiblemente ya no soy colegiala que revolucione las aulas, tengo que contentarme con predicar a los vientos... sin eco... (BC 15.08.35)

On se souvient de sa recherche d'une oreille, d'une main dans « Futurismo » : « Una pregunta : ¿Aquí hay espíritus que piensan como yo? ¿Hay? Existe por lo menos uno… » (RB n° 1). La solitude de la boxeuse, c'est-à-dire de l'actrice, s'empare de la scène, et lui montre un espace peuplé d'une poignée de spectateurs : « Alguien me dijo: Su libro será un fracaso que hará reír. / Y hallé júbilo en la predestinación: al imaginar tres docenas de lectores riendo de las páginas de mi fracaso » (P 41). L'image d'Hilda Mundy en combattante qui, depuis son univers d'art d'avant-garde, parle du combat de l'arrière-garde pendant la guerre et surtout dans l'après-guerre : une « mobilisée de tous les instants » pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Yahi à propos de la représentation du boxeur. Seulement c'est la pesanteur du corps que nous voyons sur l'asphalte, dans le corps flasque d'un « petit outre déchiré au soleil ». Une comédienne qui dans les divers costumes et dans les fous rires évoque, par ailleurs, la figure de clown ; en qui Hilda

Mundy s'est mise en scène avec des caractères acrobatiques. Le ring de la boxeuse où surgissent les adversaires par les procédés rhétoriques, où l'affrontement du corps à corps a lieu, c'est un lieu qui appartient à une scène burlesque, car la distance permettant l'attaque entre les antagonistes ouvre la place au rire. L'invective des misogynes devient alors tarte à la crème, qui donnera lieu à la réponse des coups de bâton distribués par l'auteure.

Même si dans « La cátedra del humorismo » (DD n° 5) Hilda Mundy dit aller plus loin que *« la voltereta de payaso »*, elle revient sur l'image du pitre. Peut-être en raison de l'image double que le comédien du rire et de l'autodérision incarne : « Ce dédoublement qu'incarnent le clown blanc, emblème d'une justice aveugle et assez terrifiante, et le paillasse, foncièrement dérisoire[647] ». La même image double des scènes que la comédienne donne à voir : derrière le grotesque et le ridicule de la parade du couple bourgeois, c'est une femme-objet que nous voyons, une bête de foire suivant le guidage d'un maître dans le spectacle de la normalité. Derrière la course aux médailles pour les meilleures bienfaitrices de l'après-guerre, ce sont les démobilisés oubliés et dépourvus des structures d'accueil, les démobilisés mendiants que Hilda Mundy voit les yeux en larmes (Cf. BC 27.07.35). Derrière les cris « bestiaux » des bellicistes, ce sont les dents serrées devant les défilés patriotiques, le spectacle macabre des mutilés et des aveugles qui restent sur la scène mundyenne. Une image du sang et de la merde dans les mains qui fouillent des entrailles, apparaît de l'autre côté du comique de *Pirotecnia* ; comme un miroir à l'image renversée où les yeux d'Hilda Mundy comme spectatrice, expriment un étonnement et une peur qui est aussi un étonnement et une peur de soi.

En rappelant le spectacle cruel de la normalité, ainsi que la petitesse d'une voix s'exprimant devant le vide, Hilda montre une inconsistance qui peut s'emparer de tout. Le rire et le combat, le combat du rire ou le rire du combat, sont les espaces où Hilda Mundy place l'acidité de son texte et une conscience qui d'emblée signale le néant.

[647] Jean Clair (commissaire général de l'exposition « La grande parade », Pais, 2004), « La grande parade », propos recueillis par Colin Lemoine, Hors-série : La grande parade : portrait de l'artiste en clown, *L'Œil*, Paris, 2004, p. 6.

III. *Pirotecnia :* l'éclat et le néant

> *Aujourd'hui, nous ne voyons rien qui veuille devenir plus rien, nous pressentons que tout va s'abaissant, s'abaissant toujours, devient plus mince, plus inoffensif, plus prudent, plus médiocre, plus insignifiant, plus chinois, plus chrétien … – l'homme, il n'y a pas de doute, devient toujours « meilleur ». Désormais le spectacle qu'offre l'homme fatigue – qu'est-ce aujourd'hui que le nihilisme, sinon* cela *? –nous sommes fatigués de* l'homme...[648].
>
> *(Nietzsche, 1887)*

L'expression avant-gardiste dans laquelle s'inscrit Hilda Mundy porte très naturellement la marque du nihilisme. Les spécialistes du futurisme italien ont montré l'influence de Nietzsche dans les manifestes notamment marinettiens[649]. Aussi bien le fou rire, considéré par Giovanni Lista comme « l'enseignement de Nietzsche retenu par les avant-gardes[650] », que l'antipasséisme et la critique de l'histoire, sont en rapport avec le penseur nihiliste. Il dit à ce propos : « Quant l'histoire sert la vie passée au point qu'elle mine la vie présente et surtout la vie supérieure, quand le sens historique ne conserve plus la vie, mais qu'il la momifie, c'est alors que l'arbre se meurt[651]. Hilda Mundy, dont nous avons lu les traces nietzschéennes dans les métaphores des profondeurs du corps, parle aussi de l'histoire, dans l'antépénultième texte de *Pirotecnia* :

> **Veinticuatro**
>
> La historia es una fuente de vida: acumulada, muerta, pasada y cubierta por siglos-.
>
> No se puede captar la realidad de los hechos sucedidos en los libros históricos.

[648] F. Nietzsche, *La Généalogie de la morale* (1887), Paris, Gallimard, 1971, p. 44.
[649] Cf. Serge Milan, "Reniement et armement: les stratégies de reprise dans les manifestes de l'avant-garde futuriste", Journée doctorales « Formes et stratégies de la reprise littéraire », Université Lille 3, CECILLE, 27 avril 2010.
[650] Giovanni Lista, *La Scène futuriste*, 1989, p. 126.
[651] F. Nietzsche, *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques por la vie* (1874), Paris GF, 1988, p. 94.

> Cada hombre en la luminaria de su existencia es un modo impenetrable de pasiones, de sentimientos múltiples y abigarrados que llegan a lo innombrable. ¿Sería posible que un historiador enfoque esa realidad, penetrando en el orden lógico de esos grandes mundos?
>
> Imposible.
>
> Bi-imposible (igual a 2 imposibles. Límite de lo imposible).
>
> La historia no es más que el historiador. La unidad de un alma que ha querido "permeabilizar" al pasado, tamizándolo débilmente en una cronología de hechos si exacta: muerta, pálida, insulsa...
>
> Y acaso.
>
> Los reyes destronados, descabezados en la guillotina – los nobles bajados de su oro y poderío – la gleba sacrificada en la trituración de guerras y revoluciones –hace cien o doscientos años, ¿pueden agregar algo a nuestro acerbo íntimo de vida y plenitud que gozamos en el momento?.....
>
> .....
>
> .....

C'est l'éloge de l'instant vécu, la vie présente, comme dit Nietzsche, qui intéresse Hilda Mundy. Laquelle, en recentrant tout discours autour du *je,* en parlant de la subjectivité de tout discours, renvoie à sa propre écriture et à sa démarche antipasséiste, à ses efforts de négation des écritures non seulement sentimentales mais de toute écriture canonique, que dans sa raillerie elle qualifie de « honda, meditativa, limpita, fragante » (CF 17-18). À sa manière, c'est-à-dire à travers des synthèses d'un monde de mots que sont les points de suspension (« munditos », les appelle-t-elle), l'auteure économise des mots dans une réponse qui est déjà exprimée dans le texte, et qui dit la vacuité d'une histoire qui ignorerait l'accidentalité du moi de l'écriture, de ses brisures, de son ombre.

Soupçon du monde

« La modernité, c'est le mouvement plus l'incertitude », écrit G. Balandier, et les éléments du doute : images, adverbes, préfixes, se superposent dans le texte mundyen en renforçant une vision du monde caractérisée par le pessimisme :

¿-Soy pesimista?

Pregunto a mi revoltoso interior, para encontrar una razón a mis frases de sabor acre.

No –dice él.

Y la respuesta es efectivamente cierta. En el fondo creo fervientemente en una aurora rosa para nosotros. Columbro el porvenir como un concierto sinfónico, al que no faltará ni el entusiasmo ronco de algunos golpes políticos. Estos golpes políticos suenan a trombón.

Además... adoro a toda la humanidad, vivita y coleando con un amor filoso y agudo.

Imagino que el Chaco (con los límites que nos asignen en las conferencias de paz) será un magnífico y manso Edén.

La Panagra inaugurará un servicio para viajes de placer.

Se irá a veranear allí de un modo "chic".

Será el punto de reunión de la élite social bolivianien[s]e.

El lugar escogido por los novios para sorber su luna de miel.

Será todo una monada.

Todo un primor.

Yo imigraré de aquí a allá. En el confín mismo, quiero decir en la posición más avanzada, haré mi carpa, con un esposo que lo tengo en proyecto.

Los nenes... jugarán pega-pega con las culebras y las iguanas.

Yo poseeré una hiena.

Él un jaguar.

Ambos y todo el mundo, mariguís en la sopa.

Nos distraeremos con un circo de monitos tropicales, maravillosamente amaestrados.

Seremos FELICES, inmensamente FELICES en el Chaco. (BC 28.06.35)

L'art de l'ironiste se révèle dans ce masque où les majuscules laissent voir la taille de l'amertume. Écrit deux semaines après l'armistice, ce « Brandy cocktail » est le rire amer qui explose devant un sacrifice qui s'avérait inutile dans les conditions de la signature de paix. Faisant allusion au coup d'État survenu en plein théâtre d'opérations, un bruit éclatant, loin du concert, s'annonce pour Hilda Mundy. Tout est tourné en dérision à commencer par sa propre voix rêvant de mari et enfants ; l'élite bolivienne est défigurée

comme « bolivianiense[652] » et attaquée dans le pouvoir responsable qu'elle incarne. Or c'est le territoire perdu – « boliviano hasta en médula por derecho y sacrificio », comme elle écrit cinq jours auparavant (BC 23.06.25), en exprimant le sentiment d'injustice qui dominait lors des négociations de paix, ce qui dans ce texte est l'objet principal de la défiguration parodique. Une parodie de la candeur que Hilda Mundy voit chez les négociateurs boliviens, une parodie du lirisme du discours politique de la conjoncture que l'auteure tourne en dérision. Lieu de la manipulation discursive, Hilda Mundy fait du Chaco boréal, le lieu où s'exaspère la défiguration de la candeur et du lirisme jusqu'à l'absurde. L'hostilité du territoire est enfin renversée en spectacle forain.

De ce pessimisme, prôné dans d'autres textes de l'auteure, se dégage le goût de la destruction, car « l'ironie ne sert pas à fonder un système mais à en ébranler les fondements[653] ». C'est à quoi nous assistons devant l'attaque du discours sur la femme, les conventions sociales, la morale (la moraline, dirait Nietzsche), le discours patriotique et historique. Les mots pour Hilda Mundy sont des continents, enveloppant des contenus fragiles, capables d'affaissement et de chute ; leurs enveloppes, tenant souvent à un rien, montrent leur instabilité dans la métamorphose d'un instant.

Dans ce texte, au-delà de l'ironie, le cynisme de l'auteure apparaît fortement, en faisant plus évident l'hostilité d'Hilda Mundy à l'égard de la conjoncture d'après-guerre et de son discours. Le cynisme, caractérisé par un mépris des convenances sociales qui peut s'exprimer par l'insolence, incarne plus nettement une écriture de l'anéantissement :

> Certes, l'ironie mine elle aussi les lieux communs et les idées reçues mais alors que l'ironie dit encore dans quelle voie ne pas s'engager, le cynisme refuse même cette indication minime : il détruit en se gardant bien de proposer une quelconque alternative. De peur de retomber dans une nouvelle morale d'honnêtes gens, le cynisme renvoie toutes les vérités

[652] Le sufixe « ense » constituant ce mot vient du latin d'origine culte : « ensis » qui en espagnol veut dire : « La espada ; cuchilla. Vaina de espada. Arma. Autoridad, poder. Combate, refriega, guerra ». Manuel de Valbuena, *Diccionario Latino-Español* (1862), Madrid, p. 317. Disponible sur. http://books.google.fr/books?id=rTh05eAuj3cC&printsec=frontcover&dq=%22Diccionario+Latino-Espa%C3%B1ol%22+1862&source=bl&ots=pdHVlklcB0&sig=ewjfcEnLscXAWiXroei_jg4Qrko&hl=fr&sa=X&ei=uP9dUPriFpOJhQeFroHIBQ&ved=0CDcQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false

[653] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 203.

> dos à dos et tire toute sa satisfaction de la vue des ruines qu'il laisse derrière lui[654].

Montrant par l'ironie son pessimisme, cette logique du pire, Hilda Mundy cherche à briser l'image d'un après-guerre maquillé par des festivités de glorification limitée, en général, à la bonne société. C'est en choquant qu'elle le dit, son humour, souvent noir, démolit tout sur son passage. Le cynisme qui peut représenter pour Pierre Schoentjes une glorification du moi, chez Hilda Mundy n'épargne personne. Le soupçon, destiné à miner l'optimisme, s'adresse dans le même temps au moi de l'écriture.

Soupçon de soi

L'image de l'écrivaine frappant ses antagonistes préfigure les coups qui l'attendent au tournant ; à l'hostilité qu'elle recevait tant dans les rues de la part de dames et de bonnes sœurs, que dans la presse de la part de ses durs détracteurs, s'ajoute l'image d'une douleur qui serait indissociable du rire critique. En se retournant sans cesse sur l'écriture du moi, la conscience de soi révèle aussi petitesse et laideur. Le rire se dédouble en grimace, et surgit l'ennui. Au terme de l'adresse au lecteur des *Fleurs du mal*, l'ennui, « œil chargé d'un pleur involontaire » rêvant de condamnation, se trouve aussi chez *Pirotecnia* comme un échafaud qui l'attend aussi, à l'instar de ceux et celles qu'elle méprise :

> **XXVII**
>
> ¿Cuándo se mide la inconmensurabilidad de la desgracia?
>
> En el aburrimiento.
>
> ¡Debería ensancharse el purgatorio para las almas cansadas!
>
> Tener el deseo vacío, desocupado. No saber qué realización quiere el espíritu, si una estrella... un gusano... una gloria... o un fracaso...
>
> Sentirse inútil, ridículo, fofo, sin una pretensión que cimiente la ufanía de vivir.

[654] *Ibid.*, p. 230-231.

> Abominar el romantismo por su delicadeza ribeteada en el cielo... Odiar el materialismo por su zarabanda de carne enferma...
>
> Aborrecer a los demás por perversos... crueles... hipócritas... desleales... caínes...
>
> Aborrecerse a sí mismo reconociendo iguales taras por ser ejemplar de la misma especie...
>
> Columbrar negro el pasado, idem. el porvenir.
>
> Eso...
>
> Eso es el aburrimiento... (P 101–102)

Dans des scènes où pleuvent des coups (de feu, de poing ou de bâtons burlesques) elle se trouve aussi sous l'œil de sa caméra. Autoironie et autodérision, les mots brisés sont aussi les mots du moi, et la mollesse qu'elle a associé au corps des puissants, peut aussi s'emparer de son corps. Au travers de l'appel souvent effronté de l'ironiste et de la cynique à voir au-delà des apparences, transparaît le goût de la destruction et de la mort. C'est le pessimisme actif –dont parle Nietzsche– et qui dessine chez l'écrivaine sa tendance nihiliste :

> **La cátedra del humorismo**
>
> "Lejos de las arrugas geniales", como dijimos alguna vez, "columbremos la vida como una fiesta de colores".
>
> El humorismo es la forma más elocuentemente humana de decir las verdades. Sin desfigurar los hechos hasta el punto de sacarlos por una sarcástica parábola que va a rematar en una sonora carcajada absurda. Nada más que porque sí. No se busque el chiste chabacano que va a horcajadas en ese sedimento de socarronería que llamamos malicia, ni la voltereta del payaso. No.
>
> Escudríñese las fibras del humorismo en el pesimismo activo, en la reacción amarga que sufre el espíritu ante la maldad, el vicio o el crimen.
>
> Entrelazar el dardo de la ironía y decir la verdad, descubrir toda la verdad, que tiene el agrio sabor de la cicuta, endulzada, con inocente sonrisa de ática elegancia; a profesar el optimismo idiota, que se balancea sobre el amor propio de alguien de "respetada autoridad" (en cualquier materia) el Ergo Sum, que sabe convertir en alboradas de suave rosa mate todos los anacronismos. Abuelas complacientes que disculpan todas las travesuras del nieto mimado.
>
> ¿Por qué habríamos de disimular los defectos del medio?
>
> El humorismo, cátedra de sinceridad, quita con valor máscaras de apolínea suficiencia [...]. (DD n° 5).

La conscience des travers et des crimes de la société, anime le rire démolisseur d'Hilda Mundy. La lutte contre l'optimisme reprend le thème moraliste de l'amour propre comme le moteur de toute action humaine. Outre la solitude, une idée de vacuité imprègne l'image de l'écriture, qui, selon les mots ouvrant *Pirotecnia*, « ne représente RIEN ». Ceci montre aussi, dans le goût de l'éphémère, la négation de tout ce qui est stable. À côté de l'anarchisme, le nihilisme représente une dimension qui marque la littérature mundyenne. Léo Strauss définit le nihilisme comme : « le désir d'anéantir le monde présent et ses potentialités, un désir qui ne s'accompagne d'aucune conception claire de ce que l'on veut mettre à sa place »[655]. Le texte suivant exalte la figure du destructeur :

> **XXVI**
>
> Todas las vidas tienen una pauta gastada, motosa de sensaciones.
>
> La facultad de "sentir" novedosamente se circunscribe radialmente a un campo limitadísimo.
>
> Ni la existencia del mendigo cuyo estómago está a merced del viandante, puede grangearse la gracia de lo "inesperado" y lo "insólito".
>
> El único papel algo digno de envidiarse es el del agitador anarquista de pasta destructora.
>
> Porque vive al borde del "acaso" y la "circunstancia" con una magnitud de anticristo diabólico, disolvente, explosivo, siniestro.
>
> Sabe que la vida que se agita a su alrededor: el enriele de un tren, la travesía de una embarcación, etc., depende de la bomba que coloque para encauzarlo todo hacia el rumbo de la muerte.
>
> Tiene el verdadero interrogante del "mañana" ignorando si al abrirse el alba, cantará en la ventana la gloria de un caudillaje, la liberación de un patíbulo, o cincuenta días de hambre y cárcel.
>
> Además –tiene la nobleza de no perseguir un fin, un objeto, un lucro personal.
>
> He ahí por qué puede ser atractiva y novedosa la vida del agitador extremista. (P 99-100)

La quête de la sensation fait la démonstration de cet horizon de vacuité qui pointe toujours chez Hilda Mundy. L'attachement au feu, qui lui a fait dire la noblesse de la cigarette qui se consume et se meurt pour rien, signale ici encore la noblesse des

[655] Cité par Raphaël Enthoven « Le Terrorisme 5/5 : Terrorisme et nihilisme », *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 09.04.2010.

démarches sans but ; rappelons-nous (dans le cadre de la gratuité par excellence) le portrait de la femme qui joue dans son geste de libération. Les traits des poseurs de bombes traduisent la dimension poétique que l'auteure décèle de l'acte terroriste. Tout terrorisme n'est pas nihiliste, ce dernier proclame l'idée de ne pas s'épargner dans l'acte meurtrier, c'est l'acte de mettre le feu au monde y compris à soi-même : lorsqu'il n y plus de différence entre l'homicide et le suicide on est dans l'univers du nihilisme, explique André *Glucksmann*[656]. Et cela est très important pour comprendre la démarche mundyenne d'une parole en éclats.

Fragmentation : parole en éclats

Diverses images dans le texte mundyen évoquent la fragmentation, à commencer par le cinéma : « En el cine está la plenitud del arte animado y viviente, la perspectiva de la vida moderna en la adecuación de un derrumbe de imágenes, el dinamismo del movimiento » (BC s/réf.). Lorsqu'elle parle de l'adéquation d'un écroulement d'images, elle parle du travail de choix et d'assemblage des plans d'un film, c'est-à-dire de montage : « Un mot est passé des techniques dans le langage courant. Il sert à désigner l'assemblage de pièces de machines et des éléments de tuyauterie. Un si joli mot : le montage […]. Pour voir au-delà du réel, il ne faut pas copier la réalité mais la décomposer et la recomposer, la remonter[657] », dit Sergueï Eisenstein, théoricien dans les années 20 du « cinéma-poing » dans le cadre de l'avant-garde russe. Hilda Mundy voit dans les salles de cinéma une synthèse des potentialités de création et de sociabilité de la ville moderne, par ailleurs, elle prend modèle de la succession des plans choisis, pour ses propres images : « Escenografía 936: Red de alambres telefónicos. Fábricas. Casetas de telegrafía, merecen más reverencia que campos bucólicos con vacas, patos y lombrices »

[656] Cf. André Glucksmann, « Le Terrorisme 5/5 : Terrorisme et nihilisme », invité de Raphaël Enthoven, *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 09.04.2010.
[657] « Un si joli mot : le montage », documentaire de Bernard Eisenschitz sur l'invention du montage dans les années 1920 en URSS (40 mn), in Dziga Vertov, *L'homme à la caméra* (1929), [DVD] Arte vidéo, 2004.

(P 119). La perte de l'aura, que Walter Benjamin attribue au cinéma, va de pair avec son caractère fragmentaire, ce qu'il démontre en opposant l'acteur de théâtre à celui de l'acteur de cinéma : « Son rôle, qu'il ne joue pas de façon suivie, est recomposé à partir d'une série de performances discontinues. Indépendamment des circonstances accidentelles –location du studio, disponibilité des acteurs qui doivent jouer ensemble, confection des décors, etc. – les nécessités élémentaires de la machinerie dissocient d'elles-mêmes le jeu de l'interprète en une série d'épisodes, dont il faut ensuite opérer le montage[658]. Le mot « derrumbe » que Hilda Mundy emploie, évoque une chute, la désacralisation qu'implique la reproductibilité technique de l'œuvre de l'art au profit du plus grand nombre ; cela implique aussi le caractère éphémère de la succession des images. La sélection de celles-ci –comme on a vu pour ses métaphores de la digestion– entraîne aussi l'élimination, ce qui est aussi découpage, entrecoupage (les blancs, les apostrophes, les oublis manifestes de l'énonciatrice). La discontinuité cinématographique qui dans un autre registre n'est pas étrangère à l'univers du music-hall, transparaissent bien sûr dans les figures diverses du moi mundyen.

Fragments : figures du moi

Hilda Mundy crée un sujet de l'écriture qui par l'hétéronymie se multiplie et éclate, faisant accroître en quelque sorte la distance entre le « moi biographique » et le « moi profond » devenu pluriel. Fernando Pessoa parle de ce rapport à l'autre dans le cas particulier de l'hétéronymie : « Dans le cas du pseudonyme, l'œuvre est de l'auteur en personne, mais signée d'un nom qui n'est pas le sien ; l'œuvre hétéronyme est de l'auteur hors de sa personne […][659] ». La distance que Hilda Mundy crée dans son œuvre, par le dédoublement de sa voix ironique, par les écarts de l'humour, par ses fuites verticales loin

[658] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), 2008, p. 31.
[659] Cité par Régis Salado**,** « L'autre (1/4) : Fernando Pessoa, vivre c'est être un autre », invité d'*Adèle Van Reeth*, *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 03.12.2012.

de la pésanteur du monde et du discours, peut aussi se vérifier par une fuite hors de sa personne : un éclatement qui est fuite du moi. L'hétéronymie, appartenant à l'espace extérieur du texte qu'est le paratexte, serait ainsi l'altérité suprême, le dehors par excellence. Chez l'auteure ce dehors se fait de fragments, par un travail de collection, de coupure, de collage et recollage des mots de la modernité, et notamment de l'avant-garde.

Le Nom propre, est d'après Barthes (qui l'écrit ainsi pour le distinguer du nom commun), un signe et non un simple indice :

> Comme signe, le Nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement : il est à la fois un « milieu » (au sens biologique du terme), dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur. Autrement dit, si le Nom […] est un signe, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme[660].

Hilda Mundy, nom d'auteure qui se masque et qui ce faisant appelle à dévoiler le mystère, a construit son/ses identité(s) littéraire(s) comme un tissu, dont les nombreux signes de l'art d'avant-garde s'interconnectent d'un extrême à l'autre en se superposant et en créant des points d'intersection signifiants à leur tour (music-hall, cinéma, art populaire, art synthétique, futurisme, alliance des arts, arts et technique, *double act* : Caryll/Mundy, monde de la scène, rires, musique, burlesque, danse…). Ils sont l'écho des contenus thématiques qui résonnent également dans le texte mundyen et qui apparaissent, à l'instar des signes nominaux, toujours par intermittence, sans se déployer longuement dans le texte. Ils révèlent pourtant, de par leur caractère synthétique, une multiplicité et une puissance sémantique qu'on peut sans doute rapprocher de ce que Barthes appelle l'« hypersémanticité » dans son analyse de Proust et les noms :

> Le Nom proustien […] ne connaît aucune restriction sélective, le syntagme dans lequel il est placé est indifférent ; c'est donc, d'une certaine manière, une monstruosité sémantique, car, pourvu de tous les caractères du nom commun, il peut cependant exister et fonctionner hors de toute règle projective. C'est là le prix –ou la rançon– du phénomène

[660] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Paris, Seuils, 1972, p. 125.

> d' « hypersémanticité » dont il est le siège, et qui l'apparente, bien entendu, de très près, au mot poétique[661].

L'épaisseur signifiante du nom « Hilda Mundy » et des autres noms, est donné à voir à travers la mise en scène du moi. À travers la figure de son corps percevant et mouvant dans les rues, les salons, le cinéma, apparaissent des traits de la vie moderne et de la ville moderne. Ils sont vus, entendus ou mangés par l'énonciatrice qui peut aussi les montrer aux lecteurs et lectrices comme autant d'expériences sensorielles et culinaires. Le corps permet également la mise en scène de ses procédés textuels à l'intérieur de sa poétique : la figure déguisée de la voix qui parle désigne cet envers des choses dont elle parle, mais qu'il faut aussi chercher ; feindre, c'est la tâche de la comédienne et « feindre ignorance », la tâche de l'ironiste, toujours par le biais de son corps déguisé. Hilda Mundy, la chanteuse burlesque de Londres, a pour double la figure ludique de l'enfant qui siffle joyeusement, qui peut chanter faux, c'est-à-dire la figure de la parodiste. Ceci ouvre l'univers de ce que Genette appelle l'hypertextualité, comme « la relation unissant un texte B [hypertexte] à un texte antérieur A [hypotexte] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire[662] ». Ceci relevant de l'imitation et de la transformation, appartient à la pratique de la parodie, mais en général de l'intertextualité. L'hypertextualité de Genette englobe cela dans son approche de la littérature comme palimpseste, qui laisse transparaître le(s) texte(s) antérieur(s) au(x)quel(s) le texte se superpose : Nietzsche, Baudelaire, Marinetti, Anatole France, Ramón (parmi les plus remarquables). Cette littérature dont l'auteur de *Palimpsestes* signale aussi son caractère « livresque » pour porter en soi la marque de la circulation de textes, peut paraître contraire à la position anti-érudite d'Hilda Mundy, conseillant de « fuir la prose vieille et sévère, le sérieux, les prétentions de grandes connaissances ». À cet égard, en préfigurant peut-être une lecture de son œuvre par rapport à sa riche intertextualité, l'auteure previent que son travail avec « les fragments des autres » ne représente aucunement une copie ni même la marque des

[661] *Ibid*., p. 125-126.
[662] G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 11-12.

influences de son œuvre[663] : la parole mundyenne, qui peut aussi se contredire, révendique l'acte littéraire comme comme une *appréhension* du monde par la sensibilité corporelle, et cela, même en travaillant avec les auteurs avec lesquels elle travaille, est le signe d'une création indépendante. Par ailleurs, si la littérature d'Hilda Mundy est livresque étant donné l'épaisseur de ses références, c'est avant tout un projet poétique qui s'exprime à travers une esthétique du monde scénique : la mise en scène, le travestissement, le goût du masque. Ceci fait de la figure qu'elle-même représente, avec un corps actif dans la scène textuelle, une matière hypertextuelle, qui dans la pratique hétéronymique ouvre non seulement un espace de circulation textuelle, mais aussi de circulation d'images en mouvement.

En ce sens, nous pouvons ouvrir chez Hilda Mundy l'aspect de la figure du moi comme corps hypertexte. Le terme nous mène à une autre acception que celle de Genette et qui a trait plutôt aux nouvelles technologies :

> Un hypertexte est un ensemble de données textuelles numérisées sur un support électronique, et qui peuvent se lire de diverses manières. Les données sont réparties en éléments ou nœuds d'information, [lesquels] au lieu d'être attachés les uns aus autres comme les wagons d'un train, sont marquées par des liens sémantiques, qui permettent de passer de l'un à l'autre lorsque l'utilisateur les active[664].

Le propre des textes pouvant appartenir à cette sphère est, comme signale Louis Van Delft, la discontinuité : « Entre les « petits mondes » éparpillés, il y a du mouvement, flux, circulation. L'espace de recueil de fragments ne cesse, ainsi, de s'ouvrir. […]. À l'instar des itinéraires inventés, décidés par l'internaute à son écran, seul maître à bord, […] les circuits empruntés par les lecteurs de recueils de formes brèves sont variables *ad libitum, ad infinitum*[665] ».

---

[663] « Que nadie nos pueda decir : "Aquél tiene el estilo de Apolodorín". Debió leerse "Los Curruscos".- Eso es feísimo. Aún en la forma hay que ubicar al desgaire los signos ortográficos. Si de súbito nos asalta el antojo de trazar un interrogante, aunque innecesario, tracémoslo, como una ratificación a la libertad creadora del individuo ». (RB n° 1).

[664] Roger Laufer, Domenico Scavetta, *Texte, hypertexte, hypermédia*, Paris, Presses universitaires de France, (coll. Que sais-je ?), 1992, p. 3.

[665] Louis Van Delft, *Les moralistes. Une apologie.* 2008, p. 358-359.

Déliquescence et explosion

En entourant son texte de blancs, en disant à la fois son incapacité d'écrire et aussi sa volonté de dire le moins ou de se taire, Hilda Mundy fait parler les brisures, la censure, l'autocensure, les oublis, tout ce qui rend impossible l'achèvement de l'œuvre dans sa régularité rassurante. Cette écriture brève et fragmentaire montre, aussi par l'ironie, le goût de l'anéantissement, lequel n'épargne pas la propre voix de l'auteure. La signification des silences et de ses effets dans la poésie contemporaine ne trouve meilleure explication que celle qu'à propos de Mallarmé propose Barthes comme du moment « où le langage littéraire ne se soutient que pour mieux chanter sa nécessité de mourir[666].

Une autre figure qui peuple très largement la littérature mundyenne évoque cette finitude : la nuit.

> **Diecisiete**
>
> El bastidor de la atmósfera se obscurece...
>
> Asumen el relevo las ampolletas de luz...
>
> El gentío "circunvala" graciosamente todos los paseos.
>
> Mi espíritu-buzo "escalafandrado" se inmerge en la [delicuescencia] de la noche.
>
> La ciudad arroja a sus aburridos.
>
> Se diría que los aborta a las plazas y calles con la colilla del cansancio.
>
> Hay hombres a quienes amedrenta la luz clarisolar del día como si fuesen aves nocturnas, y se sienten complacidos de su paisaje de sombras.
>
> Hombres "dibujísticos" hechos de cuatro líneas, listos para ser traspasados a un film: cartones animados.
>
> Hombres aptos para la cronicidad y la novelería, sugeridos de argumentos oblicuos y extra-normales.
>
> Hombres de dimensión "standard" que acusan los cien centímetros de vida corriente.
>
> Todos, todos viviendo con desgano las horas anónimas y alargadas que anteceden al alba, con una complicidad de contrabandistas, falsificadores de monedas o buscones de bar... (P 151-152)

[666] R. Barthes, « L'écriture et le silence », *Le Degré zéro de l'écriture*, 1972, p. 55.

La représentation de la nuit ainsi que le crépuscule, comme le moment incertain qui la précède, investit largement le texte mundyen. À l'idée de déclin qui accompagne le crépuscule, on a vu aussi le moment éphémère du passage entre la clarté et l'obscurité (ou l'inverse), un basculement lié à l'apparition des personnages mystérieux dans la scène urbaine. Or, la nuit avec son absence de lumière, ramène aussi au grand intérêt que Hilda Mundy manifeste à l'égard du progrès technique en matière d'éclairage : l'électricité est pour elle l'alliée de la sensualité, dans des annonces lumineuses, dans l'accès à des espaces de la vie nocturne et à de potentielles rencontres. La nuit est le moment où l'imagination, rendant possible l'union entre la chair et l'esprit, est plus vivace. La nuit a été également l'amie de *Dum Dum,* « semanario de la noche ». Mais dans sa presque omniprésence dans son écriture, on peut interroger cette image de la nuit et du crépuscule à travers la figure prédominante de déclin et de fin qu'elles évoquent en littérature. Alain Montandon dit : « cet intérêt pour la nuit vient du sentiment que quelque chose est en train de disparaître » et que précisément au début du XIX^{e} sicècle en Europe l'accroissement de la lumière dans les capitales européennes fait penser qu'il y a une part d'ombre, une part de la nuit qui disparaît[667].

Finitude, déclin et disparition, la poétique de la nuit révèle aussi chez Hilda Mundy un phénomène qui parle aussi de la transformation de la matière : la déliquescence. En espagnol : « Delicuescencia : propiedad de atraer la humedad del aire y disolverse lentamente » (RAE). Cette liquéfaction de certaines substances solides, représente ainsi, la propriété lentement destructrice de la nuit urbaine dans laquelle plonge Hilda Mundy. C'est l'exploration d'un espace fait de ruines et décomposition. L'acte de dissoudre de l'anarchiste comme un « anticristo diabólico, disolvente, siniestro », revient dans cette image de la nuit. L'éloge de l'être dissolvant, comme un acte subversif, rappelle l'appel des manifestes futuristes aux poètes incendiaires : « Viennent donc les bons incendiaires aux doigts carbonisés !… Les voici ! Les voici !… Et boutez donc le feu aux rayons des

[667] Alain Montandon, « Les yeux de la nuit 3/4 : Poétique du nocturne », invité d'*Adèle Van Reeth*, *Les Nouveaux chemins de la connaissance,* [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 20.06.2012.

bibliothèques ! [668] ». Le feu destructeur est le feu mundyen, dont elle relève encore la grandeur de mourir pour rien.

"PIROTECNIA, ENSAYO MIEDOSO"

Le mot "pirotecnia" contient le feu *(pyr)* et l'art *(technê).* Art du feu, technique de matières explosives et des pièces d'artifice, le spectacle pyrotechnique prend sa place dans le ciel de la nuit. Au début du livre, Hilda Mundy se présente en abandonnant sa position à travers 50 étincelles artificielles, sous la forme d'un fragment de feu en mouvement, une parcelle de feu se détachant d'un corps brûlant. Le détachement des parcelles incandescentes, dans l'explosion pyrotechnique, exprime la fragmentation de la figure du moi comme un espace corporel où aura lieu l'expérience textuelle, comme une expérience explosive qui annonçait d'emblée la vacuité de l'autre côté de l'explosion. Pour clore cette introduction elle dit : « C'est fini » (en français). Ce début paradoxal, annonçant la fin, rappelle Montaigne : « […]. Ainsi, Lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre : ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain. Adieu donc[669]. À l'idée de futilité de l'entreprise d'écrire, on voit chez Hilda Mundy une image de l'explosion du moi, de sa disparition dans le fracas de son éclat.

L'inachèvement, que l'avortement et le ratage dessinent dans le même texte, renvoie à un espace paratextuel qui est fait de fragmentation, de peur, de demi-mesure, le sous-titre : « Ensayo miedoso de literatura ultraísta », architexte qui tient de l'appartenance taxinomique[670], interpelle pour ce signe de la classification dubitative qui devient –après les premières phrases– ébranlement du doute qui cède la place au refus de toute classification et appartenance. Mais le doute irrigue *Pirotecnia,* et le texte mundyen en général. Quant à la peur, que ce soit une figure de litote qui à travers l'autodépréciation

[668] F. T. Marinetti, « Manifeste du Futurisme » (1909), in Giovanni Lista, *Futurisme : manifestes…*, 1973, p. 88.
[669] Montaigne, « Au Lecteur », *Les Essais,* Paris, LGF, Le Livre de poche, 2001, p. 53.
[670] G. Genette, *Palimpsestes*, 1982, p. 11.

montre ironiquement une supériorité, soit qu'elle indique le rire de soi comme une revendication d'un espace littéraire marginal, l'adjectif « miedoso » indique aussi l'envers d'un acte effronté, l'envers d'un éclat de rire s'insurgeant contre la parole autorisée.

En ce qui concerne l'« essai », dont la polysémie appartient aussi à l'univers mundyen ; Bérangère Parmentier rappelle, à propos du père des *Essais,* que c'est aussi « l'épreuve sensuelle du goût, comme l'essai du goûteur[671] ; […] la mise à l'épreuve du jugement, « Une tentative qui se sait inachevable[672] : la littérature comme tâtonnement, comme parcours peureux, démarche paradoxale, à côté donc des démarches officielles. L'essai renvoie ainsi à l'idée d'expérience corporelle, snsorielle, et notamment de goût, « arte culinario », selon l'expression d'Hilda Mundy. S'immerger dans les écrits futuristes dans la critique, essayer l'ultraïsme mais dans l'incertitude, mâcher du Verlaine et le défigurer pour dire la nécessité de mots nouveaux, d'une sensibilité nouvelle, glaner des fragments d'autres auteurs pour en faire des « picadillos sabrosísimos », manger les passages de la guerre comme des glaces, c'est soumettre l'écriture à l'épreuve du corps du sujet de l'écriture, de ce sujet qui dit moi, qui sait dire non, qui sait séléctionner et qui sait, enfin, que la création est aussi une affaire de destruction.

"BELLA PAVESA DE ARTE"

« Absurdo de diez metros de profundidad » ferme le rideau de *Pirotecnia.* Il est le texte plus long de l'ouvrage, celui qu'elle place en dehors de la première et la deuxième partie, différencié par le titre (l'ensemble des autres textes est numéroté) :

> **Absurdo de diez metros de profundidad**
>
> Un trozo de barro: informe, absurdo, indeciso (Resulta imposible definir el arte de un trozo de barro). Es el venero bruto, inmoldeado, "in-transmitido" a ningún espíritu, como virginidad hipotética.

[671] Certains contemporains, comme Juste Lipse, traduisent le titre de Montaigne par le latin *gustus.* Cf. Olivier Millet, *La Première Réception des* Essais *de Montaigne (1580-1640),* 1995. Cité par Bérengère Parmentier, *Le siècle des moralistes,* 2000, p. 42.
[672] Bérengère Parmentier, 2000, p. 42.

> Hay tres artistas en torno a él. Pueden presionarlo, inflingirle el castigo del pulgar y crear el arte en la forma perfecta y absoluta.
>
> Consumiendo todas las posibilidades de creación que gestan en el Hombre, pueden forjar la filigrana de arte, que siendo mucho arte limite en lo extra-terreno.
>
> Sin embargo:
>
> El primero toma la masa informe y hace una bola. Realiza la esfericidad, creyendo que la esfericidad representa la inteligencia y el arte. La forma esférica rueda (rodar es atributo, cuando hay declive que favorezca el movimiento de la esfera).
>
> El segundo tiene adentrada en el alma, la forma sinuosa de la Mujer. Quiere modelar el poema de la carne en barro y fecundizarla en belleza, estilizando las curvas perfectas.
>
> El tercero, formidable, -formidable, -formidable, -modelo vivo del Genio en el Siglo, alza la mano en afán de condenación, en afán de fiebre destructora y destroza la perfección "esferizada" y la mujer revivicente. –Destroza, imponiéndose por la fiebre destructora, por la fiebre de caos que es una llamarada.
>
> Y el tercero, en la noche, en medio de la oscuridad –todo, en medio del todo-obscuridad, estremece al barro en sus manos, y hace que exista la inexistencia de un paisaje ideal y perfecto. Bella pavesa de arte, luminada al choque de su riqueza interior con el hallazgo del mundo...
>
> Y es que cuando en Arte son tres... y dos... quieren hacerse Dioses... el tercero siendo Genio calla... porque callarse es hacer florecer el pensamiento en la ruta de la Perfección.....- (P 169-170)

« Absurdo de diez metros de profundidad » se distingue des autres étincelles incandescentes, par une certaine linéarité qui, en opposition à l'ensemble des textes, semble nécessaire à l'écrivaine pour dire sa notion de la création artistique, avec ce ton déclaratif qu'elle emploie pour des aphorismes distribués de forme éparpillée. La démarche moderne d'Hilda Mundy qui démantèle la tradition, montre sa connaissance de celle-ci à travers la mise en scène d'une démonstration de certaines idées esthétiques. D'un côté, le cercle, qui représente la raison classique[673], est une image de perfection, et de perfection

[673] Pour Platon, le cercle est « la plus belle des figures » ; de même dans le Moyen âge où l'on pensait à « une correspondance entre les fonction établies au sein des sphères el le rôle physiologique et anatomique des parties du corps ». Cf. Olivier Beigbeder, *Léxico de los signos*, Madrid, Encuentro, 1989, p. 91. Disponible sur: http://books.google.fr/books?id=NCCzBl-4AXwC&printsec=frontcover&dq=%22L%C3%A9xico+de+los+simbolos%22&hl=fr&sa=X&ei=roUEULuVB-qq0QX6__jfBw&ved=0CDIQ6AEwAA#v=onepage&q=%22L%C3%A9xico%20de%20los%20simbolos%22&f=false (consulté le 16. 07.2012)

finie[674]. D'un autre côté les lignes courbes et la forme sinueuse, viendrait s'opposer à la forme sphérique et enfermée en soi : « elle donne une impression de continu, de moelleux, sans à-coups, et pourtant variée[675] ». Face à la perfection achevée et à une continuité molle incarnée dans la figure féminine, Hilda Mundy oppose une troisième voie. L'épaiseur du texte mundyen contient certainement d'autres signes appartenant à l'histoire de l'art, pour ce qui est de deux traditions artistiques auxquelles elle s'oppose ; leur éclaircissement – point qui reste ouvert– ne changerait pas substantiellement la figure du troisième artiste, qui est celle qui nous intéresse ici. Cette troisième voie, où resonne à nouveau la pensée nietzschéenne dans la terminologie et la pensée nihiliste : le geste destructeur, dans les mains du Génie qui, plus que l'être supérieur, est celui qui ne se réclame d'aucune tradition[676]. Hilda Mundy met en scène cette démonstration avec les éléments qu'on a lus dans son œuvre et qui font de ce texte une métaphore de l'acte création / destruction propre de l'auteure. La nuit, aux facultés de décomposition, rejoint la condamnation que porte en lui le créateur, le jugement aussi bien du monde que de soi, la douleur du bourreau qui devient victime, l'écrivaine et son ombre, et, au bout du texte, le feu, qui n'est plus parcelle de feu mais flambée, la pyrotechnie dans son apogée.

L'énergie du geste pyrotechnique appartient aux images de l'avant-garde, dont le « surtidor » (chorro de agua que brota o sale, especialmente hacia arriba), de l'ultraïste Cansinos-Asséns :

> La palabra *Vertical* evoca también en nosotros la idea de surtidor, que es plomada inestable, la plomada dimámica y rebelde, que no se resigna a sostener el dorso de la estatua antigua como ese travesaño oculto en el interior de ciertas esculturas, sino que se afana por alcanzar un límite más alto, por prolongarse en el sentido opuesto al que marca la fatalidad de la ley de gravitación, por no ser fatídica en suma; y de ahí su sollozo y su vulnerabilidad; pero de ahí también su suprema victoria de cambiar la

[674] « Cercle/circulaire », Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige/PUF, 2004, p. 334-336.
[675] « Sinueux », *ibidem*, p. 1294.
[676] « Kant donne une définition systématique du concept : le génie est le don naturel de pouvoir produire des œuvres d'art selon des règles inédites, ni apprises ni imitées mais pourtant exemplaires. Par son imagination, par la richesse des contenus qui lui sont donnés, il est le « favori de la nature », mais il doit apprendre le métier artistique, former son goût et maîtriser son intuition par l'entendement. […]. Le concept de génie a été un des concepts fondateurs de l'esthétique moderne, au XVIIIe siècle, avec celui du goût, alors terme-clé de la réception esthétique ». Cf. « Génie », Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, 2004, p. 787-788.

> plomada en airón, venciendo, aunque sea intencionalmente, las fatalidades físicas. [...][677].

Les formes, tellement importantes dans l'ultraïsme ou le futurisme bien sûr, comme esthétiques de l'image, trouvent dans la verticalité, encore mieux dans l'explosion verticale, le jet d'eau, la pyrotechnie, une opposition à la rondeur (souvenons-nous d'une esthétique mundyenne élogieuse des formes anguleuses). Les futuristes rejetaient l'espace circulaire du cirque en raison de sa dynamique centripète, Ramón Gómez de la Serna remarquait également le manque d'intensité de la dynamique de l'arène circulaire[678]. Cela en opposition à la figure centrifuge qui défie rondeurs et platitudes. En ce sens, le music-hall, la patrie d'Hilda Mundy, évoque une dynamique qui n'est pas sans éclat, agressivité et effondrement : « Le Music-hall détruit tout le solennel, tout le sacré, tout le sérieux et tout le pur de l'Art avec un grand A[679] ».

Hilda Mundy est une fiction textuelle appartenant à l'hypertextualité pour être superposition multisensorielle de textes et créations artistiques en mouvement. La dynamique de sa poétique se fait de l'interconnexion entre les éléments qui se trouvent à la fois à l'intérieur de ses textes, et surtout autour, au-delà, dans cette transcendance du texte que Genette appelle la transtextualité et qui englobe les relations avec un environnement qui nous apparaît dispersé, indéfini comme la pyrotechnie.

La représentation des promesses de disparition qu'on a lues dans BC 03.09.35, lorsqu'elle se peint en voyageuse clandestine à l'heure des arrestations, sont de cette écriture qui, en suivant le chemin paradoxal de l'anéantissement, est vouée à son propre anéantissement. Le désir de mourir dit par les blancs de l'écriture et par le désir de silence, se renverse en destruction d'un réel idéal et parfait par la destruction des formes idéales ou des formes de la continuité. Interpelle aussi l'importance de l'absence de lumière entourant

---

[677] Rafael Cansinos-Asséns, "Vertical. Manifiesto ultraísta", in *Cervantes*, décembre 1920. Cité par Gloria Videla, 1971, p. 67.
[678] Cf. Giovanni Lista, *La Scène futuriste*, 1989, p. 119.
[679] F. T. Marinetti, « Le Music-hall. Manifeste futuriste » (1913), in Giovanni Lista, *Futurisme : manifestes…*, 1973, p. 252.

la scène avant l'acte desctructeur, tout comme l'image de l'argile, limon de la terre dont Dieu pétrit l'homme dans la Bible. La démiurgie, propre aux avant-gardes, représente la figure de l'artiste qui, se substituant à Dieu dans l'acte créateur, affirme, en moderne, la fin de la nécessité de se référer à une transcendance. Cette affirmation qui n'a rien d'original, se retrouve dans la figure du moi, la poétique mundyenne : pratiquement l'ensemble de ses textes représente un moi dont le corps et ses aptitudes de perception et de mobilité, sont l'image métalittéraire de la matière textuelle. Dans la nuit, au milieu de l'obscurité, et tout ce qu'elle soustrait à la vision, le Génie donne lieu à une flamblée destructrice dont se détache une parcelle de feu : la vision du monde advient du choc entre l'étincelle et le monde.

La flammèche, « bella pavesa », qui se détache de la flamme en une parcelle brûlante à la rencontre du monde, belle dans sa révolte et dans sa dynamique, est la représentation métalittéraire de l'écriture mundyenne et de la figure d'Hilda Mundy, elle-même, en tant que fiction textuelle et mise en abyme de sa notion poétique. Elle évoque une dernière figure qui viendrait joindre l'épaisseur du moi. C'est l'image de Brunhilde, dite Hilde, figure de combat, walkyrie de la mythologie nordique (dont certaines figures comme Edda ou Roland habitent *Pirotecnia*). Personnage central dans *Le Crépuscule des dieux* (*L'Anneau du Nibelung)* de Richard Wagner, la guerrière Brunhilde, de son flambeau, mit le feu au monde en s'éteignant elle-même de la sorte. Ce fragment de feu se détachant de la flamme, dans un geste de combat et de création de la beauté, s'achève en une dernière explosion, pour montrer dans sa dispersion, le symbole de sa démarche poétique.

Brader le tout : reprise de raison

Le peu d'écrits qui ont suivi la parution de *Pirotecnia* (lors de la redécouverte d'Hilda Mundy seuls deux textes datés, ultérieurs à 1936, avaient été publiés), ont amené à

établir un lien entre la date du mariage d'Hilda Mundy (1939) et son silence : Blanca Wiethüchter développe cette idée compte tenu d'une analyse du milieu culturel de La Paz, épicentre culturel bolivien presque tout au long du XX^{e} siècle, où Hilda Mundy restait dans l'ombre d'Antonio Ávila Jimenez et d'autres personnalités de la poésie comme Jaime Sáenz. Il est pourtant difficile d'imaginer dans une ombre forcée la très courageuse satiriste de *Dum Dum*, on pense plutôt à l'idée de suicide dont parlent Virginia Ayllón et Cecilia Olivares, qualifiant de « escritoras suicidas » Lindaura Anzoátegui de Campero, Adela Zamudio, María Virginia Estenssoro et Hilda Mundy[680]. À cet égard, « Absurdo de diez metros de profundidad » est le texte qui a servi de base pour une caractérisation d'Hilda Mundy comme une écriture hostile à l'idée d'instaurer des formes, d'établir une œuvre.

Toujours est-il que Hilda Mundy a écrit après cette énonciation de la perfection de se taire, et les écrits publiés n'ont pas été de moindre importance. Ressortent intensément les quatre publications de 1937 dans la *Revista de Bolivia* : d'un côté, « Futurismo », « Las fuerzas del espíritu » et « Absurdo maquinístico », manifestes avant-gardistes à la manière mundyenne ; des textes à part, pour leur longueur inhabituelle chez l'auteure. Ainsi, suite aux adieux de la comédienne, elle revient avec des manifestes énergiques du machinisme, d'une écriture de l'instant et d'une matérialité de la modernité urbaine confrontée à l'imagination dans le jeu subjectif. La conscience d'une créatrice indépendante se manifeste, comme avant, avec vigueur mais dans un déploiement qui permet le renforcement de ses idées sur l'art et la littérature à travers une riche imagerie dont, parmi tant d'autres, se détache celle de la femme-machine dans son rêve d'automobilité organique. D'un autre côté, un quatrième texte apparaît le 1er décembre 1937, un conte, le deuxième de notre corpus après « Ex-combatiente » : c'est le conte « La Subasta », republié par *Cosas de fondo* en 1989.

[680] Cf. Virginia Ayllón et Cecilia Olivares, "Las suididas...", in Ana María Paz S., *Hacia una historia crítica...*, 2002, p. 149-183.

Ce récit humoristique, comme elle le signale, constitue l'écrit le plus long d'Hilda Mundy[681] et parle d'un pays qu'elle décrit notamment à travers son architecture urbanistique :

> **La Subasta..... (Cuento humorístico)**[682]
>
> Ye-Zeta o "la tierra de las begonias" como la llamaban los "liricómanos", era un pueblo bello... laborioso... perfumado... (¡Qué encantadora adjetivación para definir a un pueblo como si se tratase de una ama de casa o un feminoide!).
>
> Construida –toda– bajo un sueño de arquitectura fantástica, ofrecía un conjunto heterogéneo y rarísimo : torres almenadas, minaretes, mezquitas, rascacielos, pagodas, puentes metálicos, embarcaderos de aeroplanos, fábricas-monstruos, etc., etc.
>
> [...].
>
> En Ye-Zeta se imponía la fusión de cuantos estilos arquitectónicos floraron en los siglos y los pueblos como una quintaesencia artística. [...].
>
> Concluyamos de una vez: Ye-Zeta era el ámbito de la felicidad y el progreso, expuesto como un primoroso escaparate ante los ojos del mundo.
>
> Pero... los pueblos son confiados y pueriles como mis semejantes: creen en la felicidad y no saben conservarla.
>
> – ¿Nacional socialismo?
>
> - ¿Cleptomanismo?
>
> - ¿Comunismo?
>
> No hace falta decir: El fatal triunviro acabó con el pueblo feliz... No hay resistencia posible a tan terribles plagas....
>
> Cuando la hecatombe llegó al extremo, surgió la revolución. Todos los ciudadanos en masa ingresaron al palacio y dijeron a la « voluntad omnímoda » con vozarrón de mandato: « En vista de nuestro desastre insalvable, pedimos la subasta pública de nuestro territorio. ¡Le intimamos a hacerlo » !
>
> La « voluntad omnímoda » aceptó.
>
> ¡Qué precioso!
>
> La hidra gigante recorrió las calles gritando « ¡La subasta! », « ¡La subasta! », con la misma sencillez con que se grita « ¡Proclamemos la República! » o « ¡Queremos la cabeza del dictador! »

[681] 826 mots en relation à la moyenne de 620 mots des trois autres textes de 1937, eux-mêmes longs en relation à la moyenne des chroniques « Brandy cocktail » d'environ 220 mots et en relation à la moyenne d'environ 150 mots des textes de *Pirotecnia*.

[682] "La Subasta", *Revista de Bolivia*, La Paz, année I, n° 6, 1er décembre 1937, s/nº p.

> Yo encuentro razonable la actitud de los Yezetanos.
>
> ¡Bienvenida la subasta si los pueblos no han de ser sino una fórmula de abono eficaz, un poco de podredumbre que active la floración de un solo hombre luminoso: Hitler, Perico o Stalin...!
>
> ¡Bienvenida la subasta si –desde el albor del mundo– la libertad es un mito: la delimitación geográfica, trazo que sustenta el arte jífero de la guerra; y el pueblo, el pobrecito pueblo siempre un nosocomio de debilitados hambrientos!
>
> ¡Bienvenida la subasta!
>
> Para aquellos valientes revolucionarios de Extremísima Requiteizquierda los principios magnos: Nacionalidad. Patria. Amor al terruño, que hoy construyen los cimientos del andamiaje social... eran pajaritas inservibles de papel...
>
> Llegó el día...
>
> Y como un mentís a los postulados de la civilización y las responsabilidades históricas Ye-Zeta asombró al mundo con un sencillo aviso de remate, muy igual al que se estila para liquidar los bultos rezagados de una aduana o una oficina de correos...
>
> Todas las potencias alistaron sus millones.
>
> Y en el acto trascendental –una de ellas– (no es imprescindible nombrarla) se adjudicó el jirón por una suma respetabilísima. ¡Imaginaos la cifra pensando que un par de galgos de manufactura corriente en Norteamérica se evalúan en seis millones de dólares...!
>
> El producto del remate fue repartido equitativamente entre todos los habitantes. En la relatividad del número de éstos y el total de kilómetros tocó a cada uno grande fortuna...
>
> [...]. (RB n° 4)

Hilda Mundy fabrique un pays, une ville, et au-delà de son goût pour les arts, ce qui a été certainement inspiré par l'activité du père (qui était aussi critique d'art) et par une littérature architecturale et urbanistique qui incluait certainement aussi des écrits d'Emilio Villanueva, ce geste de l'auteure relève plutôt de la singerie : l'« Ateneo juvenil » de La Paz, haut lieu de l'intelligentzsia bolivienne est moqué à travers l'« Ateneo boxeril ». La parodie du père, autorité culturelle de surcroît, serait la parodie de l'autorité par excellence. Surtout au moment où elle arrive à La Paz où les portes des grands cercles culturels s'ouvrent (du moins un peu), notamment à travers la *Revista de Bolivia* dont Emilio Villanueva était collaborateur. Dans « La Subasta » Hilda Mundy fabrique une ville

synthétique et plurielle qui peut être une quintessence internationale de la candeur humaine, de l'imbécilité qui dépasserait les étiquettes politiques et de la barbarie de la guerre toujours et toujours de retour. Devant le paysage de ruine qui s'annonce, la vente aux enchères de ce pays s'avère la seule issue raisonnable. Hilda Mundy arrive avec son rire corrosif, son humour noir, et s'attaque à tous, mais pointe du doigt surtout les élites : ceux et celles, en tout cas, qui peuvent s'adresser à « la voix omnimode », et qui révèlent un manque total d'égards envers la ruine nationale. L'image de la Bolivie transparait bien sûr dans ce conte satirique, mais la satire est internationale : « Y-Z » et au moins latino-américain, car l'image de l'impérialisme étasunien derrière l'achat du territoire, et de ses restes, est manifeste. Puis, la fuite catastrophée et ridicule des élites vers l'Europe prouve leur manque d'attachement absolu pour un pays qui s'avère profondément n'être pas le leur.

Comme toujours, Hilda Mundy construit des textes denses en images et idées ; il y a beaucoup à dire sur sa lucidité envers l'ombre du national-socialisme et du comunisme en 1937. En ce qui est de l'« Extrêmissime Gauche de la Gauche » , Hilda Mundy déforme dans la figure hyperbolique le sens des mots et tourne en dérision l'étiquette qui prédominait à l'époque en Bolivie. L'écrivaine, qui côtoyait anarchistes et marxistes (souvenons-nous d'Arturo Borda et de José Antonio Arze, fondateur du PIR), qui dit être du côté de l'Union soviétique dans les années 30[683], s'attaque surtout à l'issue tragique de la guerre, un monde en ruines comme le décrit l'historien Díaz Machicao

> El 25 de mayo [de 1937] se declararon reanudadas las relaciones diplomáticas con el Paraguay. La estúpida contienda llegaba a su fin, con todas las pésimas consecuencias en contra de Bolivia que quedaba casi en una anquilosis absoluta, con miles de ausentes que habían sucumbido en las lejanas arenas del trópico, con la caja nacional en quiebra, con las instituciones demolidas, con los partidos políticos disueltos, los diarios censurados, las voces apagadas por el temor y la desmoralización[684].

[683] Cf. Interview accordée par Hilda Mundy, "Una hojita fragante", *Dador*, La Paz, n° 0,1, enero, febrero, marzo, 1979, s/n° p. Cf. Annexes.
[684] Porfirio Díaz Machicao, *Historia de Bolivia: 1936-1940*, 1957, p. 51.

Ces ruines, en lien avec la méfiance que lui inspiraient les gouvernements militaires, ne semblent pas viser une conjoncture politique qui, surtout à partir de la Constitution d'octobre 1938[685], était profondément progressiste voire révolutionnaire (mais brève et entravée en grande partie).

La vision pessimiste d'Hilda Mundy ne trouve son meilleur reflet que dans la reprise de ce conte : nous avons trouvé une deuxième version parue en 1977 (en pleine dictature militaire) dans la revue *Khoya* de La Paz (*Cosas de fondo* parle d'autres versions parues dans *La Nación* et *Dador.* La reprise littéraire que pratique Hilda Mundy, montre ici les variations d'une désillusion sans cesse renouvelée et qu'elle reprend encore cinq ans avant sa disparition. Le désabusement dont « La Subasta » est l'un des symboles les plus marquants, se traduit par la vente aux enchères d'un pays effondré ; or le désabusement mundyen s'exprime surtout à l'égard du discours : « los principios magnos : Nacionalidad. Patria. Amor al terruño, que hoy construyen los cimientos del andamiaje social... eran pajaritas inservibles de papel... ». Les mêmes cocotes en papier qu'elle fait en ouverture de *Impresiones de la guerra del Chaco,* avec des journaux, face à l'exaspération que lui provoque la parade de la politique internationale, et les mêmes cocottes représentant le langage que Marinetti met en pièces, pour le plus grand bonheur d'Hilda Mundy. Les cocottes en papier, objet du divertissement lié surtout à l'enfance, évoquent dans le contexte Miguel de Unamuno dans son humoristique *Nuevo tratado de cocotología* (1902), parodie des traités scientifiques. « La Subasta » en 1937 revient avec le geste démolisseur du sarcasme : aucun avènement n'est envisageable, le rire d'Hilda Mundy désigne

[685] "[La nueva] Constitución Política [...] se singularizaba por la legalización de un nuevo principio, el de la función social de la propiedad, primer atisbo de una nueva institucionalidad no liberal. Busch, sorpresivamente, se proclamó dictador el mes de abril. Prometió sujetarse a la Constitución y mantuvo al Vicepresidente en su cargo, y parecía, por eso, dirigida exclusivamente contra la Convención, un triunfo de las clases dominantes; pero no era así. [Sus medidas políticas] no cambiaban pero si alteraban substancialmente la estructura económica del país. Fueron recibidas con una enorme explosión de júbilo. De un solo golpe, el gobierno se había definido en contra de las clases dominantes. [...] Se estatizó el Banco Central poniendo el crédito en manos del Estado, otro gran adelanto en la creación de una nueva institucionalidad no liberal. Veinticinco días más tarde, el joven caudillo moría a consecuencia de un balazo en la cabeza". Cf. José Fellman Velarde, *Historia de la cultura boliviana: fundamentos políticos*, 1976, p. 165-166. Disponible sur: http://www.comunidadandina.org/bda/docs/BO-CA-0001.pdf (consulté le 01.10.11)

l’évidence de la ruine. La figure du morceau de papier, plié, replié, par le discours dominant est, dans ce récit, la métaphore de la transformation et la manipulation abusive des principes patriotiques dans le discours politique. Ces principes, pour lesquels toute une génération a été mobilisée et sacrifiée, deviennent vides et insignifiants dans des pièces de papier avec lesquelles on peut s’entretenir un instant pour les jeter aussitôt. Par ailleurs, l’image de l’hydre de Lerne, monstre mythologique à sept têtes qui repoussaient sitôt coupées, renforce bien la vision mundyenne de méfiance absolue envers le discours politique. L’auteure montre, avec un serpent géant, la taille du mal ainsi que son étonnante aptitude à la métamorphose dans le discours du pouvoir.

Reprendre « La Subasta » à la fin de sa vie, serait un dernier éclat de rire devant la mascarade sociale, une satire des élites, l’image du peuple éternellement sacrifié, une mise en scène de l’objet de papier, du langage, du discours, « pajaritas de papel…. ». Et dans cette braderie raisonnable de tout, Hilda Mundy montre les décideurs du désastre, leurs seuls intérêts derrière le masque inconsistant des valeurs prônées dans leur parole.

Conclusion

Le combat et le rire qu'incarne l'avant-garde, marquent l'écriture d'Hilda Mundy comme l'emblème d'une recherche incessante qui se fait dans l'affrontement, dans l'opposition des contraires. Le parcours dialectique de la chroniqueuse des petitesses de la vie quotidienne, qui exprime son désir d'aller de l'autre côté des portes imposantes et qui, dans le même temps, veut fuir le fond à l'aide d'un jouet ou des points de suspension, révèle une volonté de donner à voir les deux côtés des choses : le visage et son revers, le haut et le bas, le décor et l'envers du décor, le discours et les mensonges du discours. L'évidence de ces deux côtés, rendue possible par un effort sensoriel, une observation de profondeur, un déplacement continu, conduit Hilda Mundy à un lieu qui est celui du milieu. Chaque personne, à l'instar des habitants de Y-Z, possède un 50% de raison ; et l'ironiste, qui préfère la légéreté et qui ne sait que le 50% des choses sérieuses, souligne dans le même temps le bégaiement de l'académie, arrêtée pareillement à mi-chemin.

Or l'envers du décor est surtout donné à voir dans la figure du moi, dans son corps épris de mollesse, dans sa voix criant dans le vide, dans l'attaquante de papier mise K.O. Une lucidité de l'ironiste se dégage de cette vision de la mi-vérité, du mi-dire ; et l'image de la boxeuse solitaire sur la scène s'apparente à la figure double du clown : pitre dérisoire qui sait tourner en dérision les grands de ce monde et qui sait tout défaire de son rire. L'humour noir d'Hilda Mundy opère alors dans l'image du mensonge de l'accès démocratique de la femme dans le monde du travail à l'époque de la guerre, car désavantagée à l'intérieur d'une identité fabriquée de toutes pièces et que la femme, elle-même, contribue à renforcer ; dans l'image de l'avancée des troupes paraguayennes alors que les mésintelligences entre le gouvernement bolivien et l'état major permettaient des massacres insensés de ses troupes dépourvues de moyens logistiques ; dans l'image des festivités de Buenos Aires du 12 juin 1935 alors que les conditions de la signature du traité

de paix ne représentaient pour la Bolivie rien d'autre qu'une défaite ; dans l'image des dames décorées de médailles prenant le devant de la scène officielle de l'après-guerre alors que l'ancien combattant restait dans l'ombre. L'humour noir d'Hilda Mundy montre les pires vérités : « c'est un acide qui dissout l'ordre du monde ou l'illusion de cet ordre[686] ».

L'inconsistance s'empare de tout chez l'auteure et l'écriture du déclin dans l'image assidue de la nuit annonce, dans son caractère *déliquescent*, le désir de destruction. La fragmentation qui se dégage de l'œuvre mundyenne se manifeste également dans la pluralité du moi de l'écriture : l'hétéronymie, marquée par les figures d'auteure qui dans leur multiplication s'éloignent du moi biographique, semble renforcer le désir de distanciation de soi. La distanciation théâtrale, ce procédé d'écart du texte montrant l'artificialité et le processus de la création textuelle, rejoint l'éloignement du moi dans une dynamique de fragmentation.

Enfin, l'image des feux d'artifice dessine une verticalité qui est fuite vers le haut, comme le mouvement poursuivi par les ultraïstes au moyen du « mot vertical », comme l'esprit insatisfait d'Hilda Mundy qui cherche la légèreté pour mieux scruter jusqu'aux derniers replis de la vie urbaine. La pyrotechnie c'est la nuit, l'éclat et le néant qui s'ensuit, c'est le dynamisme de l'éclatement des noms d'auteure, ce sont des parcelles textuelles indépendantes comme cinquante étincelles incandescentes avec lesquelles Hilda Mundy se présente sur scène pour disparaître aussitôt derrière le masque, hors de sa personne, dans le monde des masques, c'est-à dire, dans la vérité de l'artifice.

En alliant arts et littérature, dans la tradition des avant-gardes, Hilda Mundy illustre ses notions de création à travers un texte placé sous le signe de l'absurde mais qui s'écarte du reste par une linéarité et par un ton déclaratif qui, ailleurs dans le texte mundyen, n'apparaissent que par intermittence. « Absurdo de diez metros de profundidad » est l'illustration de la notion esthétique d'Hilda Mundy, dans la figure d'un troisième

[686] Bernard Fauconnier, « L'humour noir, une révolte de l'esprit », Dossier : L'humour, cette insoutenable légèreté des lettres, *Le Magazine littéraire*, Paris, n° 477, juillet-août 2008, p. 72.

artiste qui surpasse deux autres représentant, d'un côté, un idéal classique et l'image d'une perfection finie, et, d'un autre côté, l'idée d'une beauté du continu et sans accidents. Hilda Mundy dit la création par l'acte de destruction, qui est destruction des traditions à dépasser. Le geste du Génie donnant vie à « l'inexistence d'un paysage idéal et parfait », serait le geste premier et nécessaire de la création : la négation de la perfection de la représentation. Le silence qui advient, traduit une toute autre Perfection : « la ruta de la Perfección », où ce qui compte c'est « la ruta », le chemin à entreprendre, le mouvement, la quête.

En dernier lieu, nous avons fait place aux textes vigoureux et plus étendus qui ont succédé à *Pirotecnia.* « La Subasta » est l'illustration la plus marquante de l'écriture du désabusement qu'on a lue chez Hilda Mundy. Le burlesque, de retour avec le récit de la vente aux enchères d'un pays en ruines, recommence le geste de la démasqueuse qui dévoile les véritables intérêts qui se cachent derrière les actes du pouvoir. Les contenus des mots, qui furent celle de la mobilisation, prennent la forme d'un objet creux et insignifiant ; et ce, devant une voix rieuse dont on perçoit l'amertume du constat d'échec. La parution de « La Subasta » en 1937 confirme l'écriture mundyenne comme une écriture de l'après-guerre, et qui en fait son principal lieu de bataille. À partir de la légèreté apparente de l'écriture des mœurs, la bataille s'engage au moyen de l'ironie qui ébranle une stabilité illusoire où se cachent les signes de la ruine. La démarche soupçonneuse d'Hilda Mundy, notamment à l'égard du discours, se traduit par la reprise de « La Subasta ». Cette reprise, à l'instar de l'hydre géante comme le mal qui repousse sans fin, porte la marque des variations de ce combat moderne, incarné dans le soupçon, sans cesse renouvelé par l'auteure de *Pirotecnia.*

Conclusion générale

Suivre les traces d'Hilda Mundy, écrivaine des années 30 en Bolivie et, à travers elles, l'un des paradigmes de l'isolement et de l'oubli des lettres boliviennes, a comporté un intérêt accru au fil du temps. L'impression d'une littérature hors pair dans le panorama bolivien, s'est souvent confirmée par des traits hors pair de l'écrivaine. L'oubli alors, et la dispersion, apparaissaient comme le pendant d'un projet qui pouvait, en effet, *raconter une histoire cachée*.

La redécouverte progressive des textes mundyens dispersés dans la presse, notamment des années 30, est devenue un enjeu central de ce travail de recherche, non seulement en raison de la brièveté de cette œuvre, mais aussi en raison de l'indétermination qui accompagne jusqu'à nos jours l'écriture d'Hilda Mundy et qui fait d'elle une énigme malgré un intérêt grandissant de la critique à son égard.

L'oubli dont l'auteure fut l'objet, ne semble pas être sans lien avec l'incompréhension qu'elle a suscitée de par son originalité et son indépendance, voire son décalage vis-à-vis des littératures de son époque. Cette incompréhension explique également la dispersion des textes avec le temps ; cela est particulièrement évident à partir de l'arrivée à La Paz, où malgré le retentissement provoqué par *Pirotecnia* et l'intervention très remarquée d'Hilda Mundy dans la vie culturelle de la ville en ces premières années, elle, en tant qu'auteure, reste par la suite dans l'ombre de son mari et d'autres figures littéraires éminentes de son cercle intime. Le nouveau corpus relatif à la presse de La Paz reflète une présence mundyenne fort déclinante qui est à l'opposé des années de l'après-guerre.

Quant à nos recherches à Oruro, la centaine d'écrits que nous présentons en annexe correspondent aujourd'hui à une ambition qui, dans le passé, s'est vue frustrée à de nombreuses reprises pour les raisons exposées. La production journalistique d'Oruro, qui

s'est avérée la plus féconde, a constitué le socle qui a permis notre analyse de l'œuvre mundyenne. Le recueil d'un nombre important des chroniques « Brandy cocktail », s'agissant de textes nourris en général de l'actualité, a rendu possible la mise en perspective d'une écriture du présent, frappée par les circonstances de la guerre et l'après-guerre du Chaco. Par ailleurs, la mise en relation de l'ensemble de cette production a permis de retracer le parcours d'une écriture politique et censurée ; or, les lacunes constatées sont autant d'éléments qui des recherches ultérieures pourront éclaircir et apporter ainsi des réponses à des questions que nous avons laissées ouvertes. Quant aux archives de La Paz, la recherche des textes peut sans doute progresser compte tenu d'un parcours de l'écrivaine qui s'est éclairci au fur et à mesure et qui, au début de ce travail, ne nous a pas toujours mené sur de bonnes pistes. Il y a notamment une période de l'écriture d'Hilda Mundy, celle que nous cernons –comme hypothèse– à la fin des années 40 et dans les années 50 et qui présente des signes d'une grande amertume au travers des textes dépourvus d'humour. Cette époque dont on peut croire que la production mundyenne contient d'autres exemples, peut correspondre à une écriture qui serait, comme on l'a constaté dans notre analyse de « Amigo diablo », le revers éloquent d'une poétique de l'antagonisme.

L'absence de compilation de ses écrits a présenté deux aspects. D'un côté, elle est la preuve d'un manque de reconnaissance à l'égard d'Hilda Mundy de la part de son entourage à La Paz, ainsi que de l'isolement de cette écriture par rapport à l'expression dominante. Ce manque d'intérêt et de reconnaissance se dégage aussi de quelques témoignages recueillis à La Paz, ainsi que de quelques commentaires à propos de l'auteure, notamment avant les années 90, confirmant qu'elle était considérée plus comme journaliste que comme créatrice. D'un autre côté, le manque de compilation et le désintérêt pour la publication impliquent aussi directement l'auteure et rappellent que, dès ses débuts, ses écrits contiennent les signes d'une écriture critique qui se figure sans écho et dans le chemin de la dispersion ; ceci se manifeste plus nettement dès les premières lignes de *Pirotecnia* à travers l'idée de la vacuité littéraire.

Suite à ces constats notre démarche dans le présent travail a débuté par le lieu et le temps de l'écrivaine. En ce qui concerne le portrait que nous avons esquissé d'Hilda Mundy, nous relevons l'image d'une femme travailleuse, une image qui témoigne à la fois de sa condition modeste et, surtout, de sa volonté d'indépendance. Cela est à mettre en rapport avec des structures éducatives de grande qualité, telles que le « Colegio Bolívar » et « Pantaleón Dalence » dont pouvait se vanter l'Oruro de l'époque. L'attachement de l'auteure aux lieux du travail, lui font associer le bureau à la « vie américaine », c'est-à-dire moderne, avec des cigarettes et la camaraderie entre collègues. Ces impressions qui font ressortir les traits d'une ville ouverte aux changements dans les mœurs, exprime dans le même temps ses limites, justement à travers des propos parus dans la presse à l'égard d'Hilda Mundy qui la décrivent en 1935 comme « une jeune exotique ». Autant dire que sa posture de femme indépendante n'était pas si courante à l'époque. Or, ces aspects de la vie de l'auteure conduisent naturellement au paradoxe qu'implique sa vie à La Paz, notamment à partir de son mariage en 1939. Il est sans doute étonnant, suite à la lecture des textes qui font du mariage la risée d'Hilda Mundy à travers une critique féroce du féminin, de la voir mariée et, par la suite, assez effacée par la figure du poète Ávila Jiménez. On peut se demander à cet égard, sans sortir du cadre d'une littérature des mœurs et féministe, jusqu'à quel point une femme des années 30 avait le choix d'une vie libre, surtout lorsqu'elle n'appartenait pas aux secteurs privilégiés. La figure d'Hilda Mundy, présente autrement des aspects qui sont la continuité des signes exprimés dans son écriture : le jeu, l'alcool, l'ivresse, puis évidement, le goût du masque. Hilda Mundy, a déplacé Laura Villanueva d'un geste signifiant à plusieurs égards. Le rapport au père d'abord par le lien patronymique ; puis, fondamentalement, dans la démarche poétique du pseudonymat suivant sa pente naturelle vers l'hétéronymie. L'auteure a gardé son masque jusqu'à sa disparition, et cela n'est pas dissocié d'un geste poétique faisant de son moi et de son/ses nom/s le lieu d'une hypersémanticité qu'elle a toujours préféré au déploiement textuel.

L'expérience du temps et de l'espace, éprouvée par le moi de l'écriture, comme le sujet social, culturel et historique que constitue Hilda Mundy, est l'expérience d'une

modernité qui transparait intensément à travers son texte. La recherche des signes de cette modernité nous a ouvert un chemin dans l'histoire de la Bolivie qui est celui de la modernisation de l'État dans le contexte de l'arrivée d'un nouveau pouvoir qui allait opérer –dans l'élan libéral qui débute en 1880– les transformations modernisatrices politiques, sociales et culturelles de la vie et de la société bolivienne. Les temps du libéralisme et les ruptures issues du processus de modernisation que cette période a promu, ont comme lieu principal l'axe du pouvoir La Paz – Oruro, lieux de pouvoir, et d'affaires, lieux contradictoires de la modernité. Les villes de l'expérience vécue par l'écrivaine, celles de la nouvelle cartographie de la modernité bolivienne à l'aube du XX^{e} siècle, marquées par l'étain –« métal du diable » au dire d'Augusto Céspedes– font voir, à la fois, un mouvement économique colossal qui n'a pas pu être bolivien, mais aussi un dynamisme technologique et entrepreneur ainsi qu'une volonté de rupture qui a engendré des tensions créatrices que nous avons essayé de retracer dans cet axe modernisateur des hauts plateaux boliviens. Hilda Mundy, venue de l'éducation laïque, attachée au monde du travail et au journalisme, comme l'expression de la vie moderne, vient de ce processus, paradoxal, tel qu'on l'a parcouru. Les idées défendues par l'auteure, d'une certaine institutionalité nationale, reposent, en grande partie, sur des assises de la pensée libérale : la laïcité, l'anticléricalisme, le rejet absolu de l'autoritarisme étatique et l'attachement irréductible à la souveraineté de l'individu surtout à l'encontre de l'opinion publique et les traditions. Puis, aussi, à l'image de sa ville, la plus cosmopolite et plurielle de la Bolivie à son époque, les idées de mélange social et culturel aux expressions plurielles, émergent dans le texte à travers des rencontres urbaines, joyeuses, des chocs nécessaires à l'expérience de la modernité. Le lieu de l'écriture mundyenne a été fertilisé par cette circulation sans précédent de la culture de masses dont le cinéma et le monde technique occupent une place privilégiée. D'autre part, La Paz, la capitale en construction, est surtout la ville du père et de l'œuvre moderne du père, où jaillissent les édifices du cinéma Princesa, de l'Hôtel de ville, mais, avant tout, du stade de La Paz, paradigme de la modernité bolivienne, tel que la presse de l'époque le décrivait.

Dans le volet de la caractérisation et des parentés littéraires de l'auteure, les indices ont révélé, surtout, une famille d'écrivains, maîtres du soupçon à l'égard du grand et surtout du petit de la vie humaine : les écrivains moralistes. Dans cette veine, l'écriture d'Hilda Mundy, traitant des mœurs, n'est pas une écriture descriptive ni prescriptive de la morale mais très critique à son égard. Elle parle de la morale pour mieux la défaire, car ce sont ses tenants traditionnels qu'elle attaque : l'Église, la bonne société. Moraliste et pas moralisatrice, Hilda Mundy s'inscrit dans la tradition de cette littérature en faisant de son moi, la source autonome d'expression des considérations critiques, d'une conscience dont elle-même décèle d'emblée la contingence et les failles. Elle a pourtant ses repères moraux, détachés à outrance de l'autorité traditionnelle, des repères qui se trouvent à la base de sa critique moraliste et qui éloignent son rire du rire ricaneur. En pleine guerre du Chaco, l'auteure exprime, notamment dans les pages de *La Retaguardia* et aussi dans « Brandy cocktail », la défense de ses fondements éthiques : un engagement patriotique, une campagne contre les embusqués, mais avant tout la dénonciation d'un certain discours patriotique dont elle dévoile l'hypocrisie, un patriotisme de façade ; et, après le cessez-le-feu, une forte dénonciation du péril autoritaire. Cette parole de la zone arrière, écriture de l'arrière, est aussi autocritique et parle surtout, du ton amère voire désespéré qu'on a connu surtout dans *Impresiones de la guerre du Chaco* de l'inconsistance des mots, de la triste ironie que sont devenus les discours au début du conflit armé. À cet égard, *Impresiones…*, recueil de souvenirs de la guerre, présente d'emblée sa ligne de démarcation par la voix d'un *je* qui entreprend l'écriture hors des concepts préétablis et qui proclame l'expérience sensorielle comme la voie choisie de l'appréhension du monde. L'expérience digestive, elle, met en avant, aussi bien dans ce recueil que dans *Pirotecnia*, une intériorité du moi qui, à travers les divers fonctions physiologiques, montre une diversité organique qui est la métaphore de la diversité du sujet de l'écriture. Hilda Mundy adhère en ce sens à une posture moderne, notamment nietzschéenne, de l'interprétation indépendante du monde et détachée d'une vérité transcendantale. Mais évoquer la matérialité sensitive du sujet de l'écriture, ses affects, travaillant le texte comme l'expérience corporelle qui permet

l'expression littéraire, c'est avant tout parler de la contingence de l'acte d'écrire, de son caractère imparfait et inachevé.

De son côté, *Dum Dum*, le combat mundyen de l'après-guerre, situe d'emblée le lieu de sa bataille dans l'écart ouvert par l'humour, par l'ironie corrective de la satire, à commencer par le détournement des mots de la guerre, les mots des balles, pour en montrer la cruauté humaine et l'absurde au nom duquel s'est mutilée toute une génération. Paradigme de l'humour noir d'Hilda Mundy, *Dum Dum*, est le meilleur exemple de l'écriture d'opposition et de son refus du monde tel qu'il est. Ce périodique du soir, "pequeño proyectil", "hojita fragante", a représenté sa meilleure scène pour le déploiement paratextuel, un théâtre à soi pour l'ironiste. La présence hétéronymique de l'auteure dans *Dum Dum* –à travers l'hypothèse de la pluralité nominale qui débute dans ses pages– une possibilité de lecture de l'hétéronymie mundyenne qui irait de pair avec un acte nihiliste, une fuite de soi, entamée dans le champ de bataille de la satire. Le portrait de l'auteure en passagère clandestine et persécutée, faisant des promesses de disparition, coïncide avec la préparation de ce journal de combat. La littérature de la guerre du Chaco d'Hilda Mundy, constitue, aussi bien dans la production journalistique que dans *Impresiones…* (constitué aussi de reprises des écrits journalistiques), une expression mordante et originale dans sa démarche, et dont nous remarquons, comme les traits saillants, une voix qui à travers des textes plus ou moins travaillés, a dit haut et fort les dangers d'une vision passive à l'égard du discours. Les métaphores d'Hilda Mundy, qui sont pour l'essentiel les métaphores du corps, rappellent le geste des yeux, des oreilles, des jambes à la rencontre d'une connaissance toujours méfiante et qui relève d'une interprétation des faits et des paroles en dehors de l'opinion publique et de ses potentialités trompeuses.

Toujours dans le cadre de l'écriture moraliste, tant les chroniques de l'auteure que les textes de *Pirotecnia* traitant des mœurs, parlent de la société urbaine, des espaces d'une ville aux mélanges sociaux et internationaux, des lieux de passage qui se manifestent au travers de textes brefs, des impressions, des traits instantanés qui révèlent l'amour de la

vie universelle. Et ce, aux moments forts du nationalisme en Bolivie, et qui atteignent l'exacerbation dans l'après-guerre. La représentation urbaine, *imago urbis*, qui apparaît dans sa poétique théâtrale, rejoint la notion benjaminienne de la ville dans sa puissance de concentration et d'échanges des temps modernes.

Or, la considération de la modernité entraîne sa mise en question ; ainsi, tant les espaces de la grande ville que ses objets, sont porteurs, pour Hilda Mundy, des signes de la domination. Si la modernité interroge indirectement le pouvoir, comme le souligne Meschonnic, le texte mundyen fait ressortir ses mécanismes à travers les nouvelles images technologiques de son époque : les moyens de transport deviennent ainsi le lieu où, à partir de la mise en scène de la flâneuse, apparaît l'image des oppressants et des oppressantes. De ce fait, les passages écrits par l'auteure, les phénomènes apparus devant son regard, se concentrent sur le moment de la perte de l'aura ; il signifie, d'une part, le moment de la chute des insignes, comme le moment désacralisant par excellence, illustré par l'affaissement du corps militaire ou la transformation de la dame au binocle en oiseau plumé. À travers l'écriture de la perte de l'aura, rendue possible dans les espaces de la modernité, Hilda Mundy révèle l'extériorité et l'artificialité des mécanismes de domination. Le féminisme de l'auteure extrait nettement la femme de sa réalité essentielle pour en faire aussi un sujet de l'oppression, un sujet qui dans les divers rôles que la société lui attribue, peut aussi se parer des habits du pouvoir et devenir menaçante. Ce faisant, le texte mundyen montre la réalité de la fausse rhétorique égalitaire homme/femme. D'autre part, ne pas fuir les dangers de la vie moderne c'est éprouver l'expérience du choc, l'instant où le sujet de l'écriture regarde le monde. Chez Hilda Mundy la perte d'aura que l'expérience du choc produit, relève de cette proximité corporelle qui à l'intérieur de sa propre création moderne est féconde en signes sensoriels. Tout un monde de sensations nouvelles procuré par la machine, par l'énergie électrique, par les spectacles populaires, s'ouvre dans son texte. Image moderne des arts de la culture de masses qui, loin de son caractère unique, son auréole par terre, intègrent la scène mundyenne où la flâneuse décrit les dangers et les plaisirs.

Dans le volet de l'art poétique d'Hilda Mundy, nous avons lu l'écriture du moi notamment à travers sa mise en scène. Ce moi, qui dit et se dit à travers son masque, est donné a voir sur une scène où règne l'artifice. La composition double du sujet de l'écriture est d'abord l'illustration d'une démarche propre à une notion esthétique basée sur le jeu subjectif ; celui-ci, émané de l'harmonie entre le corps et l'esprit, concerne la volonté moderne de l'auteure de renversement des idées traditionnelles relatives à la perception esthétique et à l'acte de création. La représentation de ces idées permet à Hilda Mundy de rejeter les concepts préétablis et de mettre en avant les potentialités d'un corps (esprit sensible) entrelacé avec le monde et ses contingences. Ainsi, la focalisation sur le corps percevant et mouvant, chez Hilda Mundy, n'est pas dissocié du présent qui est le présent du sujet de l'écriture. De cette façon, dire le monde dans son accidentalité est, pour l'auteure, l'affaire du hasard dont elle fait le déclencheur de phénomènes et, par là même, la possibilité de dire ce qu'on ne veut pas dire, ou ce qu'on ne peut pas dire : la censure, le scandale. Le hasard est au cœur du monde du jeu, monde à part que Hilda Mundy investit comme le parti pris de son écriture légère et rieuse, dont on peut relever l'aptitude à la souplesse de son esprit acrobate et aéronaute. En ce sens, l'image de la femme qui joue constitue un signe fort de la rénovation des fondations de la pensée, basées pour l'auteure sur des rapports de pouvoir dont il faut déceler le caractère arbitraire et fabriqué. La femme incarne fondamentalement, dans cette écriture, un ensemble d'attributs (extérieurs et artificiels) dépassés et qu'il faut surtout dépasser. Ainsi, le jeu, en tant qu'espace de liberté, devient le lieu démiurgique de la création qui est destruction des symboles du passé, et qui désigne le *out-side* comme le geste de la créatrice extravagante.

Mais le jeu est aussi jeu de masques, dans une littérature comme the*atrum mundi* dont se nourrit le texte mundyen par les mots et les procédées du théâtre. Si la poétique d'Hilda Mundy s'exprime à travers un discours esthétique où les arts se rejoignent, les arts scéniques sont, à plus d'un titre, l'expression par excellence. Le goût du masque, le propre de l'être profond, se manifeste d'abord par la composition double du moi, puis, par le dédoublement que déploie sur scène l'ironiste dans son geste

polyphonique. Ironie et parodie sont les premiers artifices, les premières ruses du langage avec lesquelles, dans un geste qui revient toujours sur le faire de l'écrivaine, Hilda Mundy donne à voir les particularités de la vie, ses petitesses, ses travers, en mettant en scène les mécanismes et les procédés de tels artifices de sa poétique. En évoquant la métalepse de l'auteure, qui interroge sans cesse la dynamique textuelle, ressort la distanciation brechtienne : apostrophes entre parenthèses et italiques, sont la marque d'une voix qui est rôle avant tout, et qui exprime, dans son geste de distanciation, le caractère performatif, les potentialités d'écart et aussi et la fragilité des enveloppes de la parole.

Cette poétique du masque qui interroge le masque, appartient à un projet inscrit dans l'univers de l'avant-garde. La mise en scène de l'auteure en femme-machine, manifeste futuriste, atteste un attachement pour les techniques qui se ferait toujours en harmonie avec le libre arbitre du corps sensible ; la femme-machine reste, dans l'expression d'une volonté indépendante, un symbole frappant de l'imagerie mundyenne ; une image qui se détache également de la trilogie des textes avant-gardistes de 1937. Or le moi de l'écriture, esprit libre, multiplicité d'affects, qui explore de son corps le futurisme et l'ultraïsme, déclare son adhésion à ces courants dans l'expression du caprice, du goût et aussi d'une démarche qui relève d'un essai peureux. De cette façon, Hilda Mundy met en évidence une vision critique qui est, avant tout, moderne. La posture mundyenne dans son expression avant-gardiste : jeunisme, machinisme, rêves de synthèse et d'art total, etc., ne va pas sans la modernité de la méfiance. L'avant-gardisme chez Hilda Mundy se trouve sans cesse mis à l'épreuve par le moi de l'écriture ; ce qui signifie, à la fois, une mise à mal de l'avant-gardisme –collectif par excellence– et, dans le même temps, l'originalité et la modernité de la voix mundyenne.

Ainsi, cette voix, dans ses dédoublements multiples, évoque un univers peuplé des signes de l'avant-garde. La composition d'un sujet de l'écriture qui dit *je* dans une mise en scène où cette voix déploie ses gestes et ses masques de créatrice, renvoie aux gestes et aux masques de la création. La chair et l'esprit, représentés dans la composition

double du moi, montrent une mobilité qui, à la recherche poétique des correspondances, parle d'une paratextualité entourant et prolongeant son texte.

Le nom/les noms de plume viennent ouvrir d'autres espaces dans l'écriture de par leur puissance sémantique. Les paratextes, rendant présent le texte, ouvrent des chemins qui prolongent la vision avant-gardiste et moderne de l'auteure. « Hilda Mundy », le nom de plume principal est, à lui tout seul, une synthèse de la notion esthétique de l'écrivaine bolivienne : dédoublement théâtral, futurisme, alliance des arts, numéro comique, chant, art roturier, ironique et irrévérencieux. Mise en abyme dans la figure du moi de l'écriture, la comédienne britannique Hilda Mundy incarne le rôle dans le rôle, le dédoublement dans le dédoublement, voire le double dans le double, puisque sa présence dans le monde du spectacle fut surtout celle du duo comique Caryll/Mundy. Le pseudonymat devenant pluriel vient ouvrir d'autres portes, d'autres chemins dans cette poétique de la mise en abyme, comme autant de signes dont les noms de plume sont porteurs. Ces signes semblent renforcer les idées et les images dynamiques, techniques, anti-conventionnelles et rieuses du texte. L'éclatement nominal de l'auteure, son hétéronymie fabriquée des concentrés sémantiques, serait la pente poétique qui s'oriente vers un ailleurs signifiant. En ce sens, l'intertextualité mundyenne vient rejoindre ce projet paratextuel au moyen de procédés qui ne s'éloignent pas de l'esthétique théâtrale. Démasqueuse masquée, Hilda Mundy exhibe les artifices de sa textualité dans un monde de décors, de masques, de costumes.

Dans la veine d'une éthique de la dénonciation elle oriente son œil critique vers la beauté et la grossièreté particulières, en ruinant de sa méfiance toute forme de stabilité, à commencer par sa propre stabilité. Ainsi, dans le cadre du mouvement dialectique tracé par une énonciatrice mobile qui va et vient du fond à la superficie et vice-versa, la représentation du 50%, comme un mi-fond, une mi-vérité, devient la vérité du moi de l'écriture. Car la superficialité est un masque qui permet de faire tomber tous les masques ; or, le revers des choses, peut être amer voire effrayant.

L’écriture mundyenne du double est aussi l’écriture d’une ombre. La figure de la voyageuse folle et clandestine, menacée et poursuivie dans les temps de l’intimidation politique, rejoint la figure du diable, emblème de l’antagonisme et aussi de la rébellion. Le nom « diable », qui veut dire « accuser » et « s’opposer », incarne à cet égard le personnage qu’est Hilda Mundy, aussi de par son caractère double : d’un côté le diable beau qui danse et s’enivre et, d’un autre côté, le diable souffrant, à la douleur corporelle qui se concentre dans ses cornes, dans l’originalité de ses attributs. Hilda Mundy et son ombre est l’image double qui, plurielle, a dit la multiplicité insaisissable d’un individu dans le monde.

Cette écriture qui dit moi et qui dit non s’est toujours orientée vers l’ailleurs, vers un monde internationale en pleine époque nationaliste en Bolivie. L’ailleurs du texte, le paratexte, ouvre un horizon du silence où résident certainement les désirs de disparition de l’auteure, mais qui parle, avant tout, de ce qu’elle appelle l’innommable, c’est-à-dire, sa multiplicité intérieure. Le faire de la créatrice s’oriente vers une poétique du silence, laquelle est surtout visible dans le corps textuel, dans ses formes et ses signes, dans ses vides, ses espaces à remplir par le geste du lecteur et les interruptions interpellatrices qui sont autant d’hésitations et d’incertitudes dans le mouvement de l’énonciatrice. Le texte mundyen est bref, léger, dépourvu de sa chair jusqu’à la béance. Celle-ci est l’empreinte de l’insatisfaction comme l’emblème d’un esprit en quête.

Hilda Mundy, écrivaine bolivienne d’Oruro, oubliée par ses contemporains, marginale et marginalisée, a tracé aux lignes rapides mais bien conçues, une beauté qui transparait à travers un corps dit dans sa fragilité, sa peur et ses hésitations. L’auteure de *Pirotecnia* s’est dit insaisissable, dans un geste créateur qui détruit le passé de par une dynamique centrifuge et hypersémantique qui s’apparente à la simultanéité. Hilda Mundy est un mouvement, une parcelle incandescente qui se détache – « bella pavesa de arte » – à la recherche du monde. Dans cette démarche, mettre le feu au monde signifie forcément disparaître dans le geste nihiliste qui a été le sien. Démasqueuse des apparences, rêvant

d’un envers des choses, préfigurant le néant, la créatrice va à la rencontre des profondeurs du monde pour voir son propre intérieur, sa richesse, mais aussi sa déchéance.

****

La lecture d’Hilda Mundy m’a révélé, à son image, un monde multiple. Les signes apparaissant derrière les portes du texte mundyen, frappent encore par leur épaisseur. La joie du voyage est venue de la richesse intertextuelle et paratextuelle de son œuvre ; elle est venue aussi au travers des chemins de sa famille des modernes et des lecteurs des modernes : Nietzsche, Walter Benjamin, Meschonnic, Marshall Berman, parmi tant d’autres qui ont marqué, j’espère, pour longtemps mon esprit.

La lecture de l’œuvre journalistique d’Hilda Mundy, en lien, par le goût de l’instant vécu, avec l’ensemble de son écriture, met aussi en évidence une certaine inégalité dans la qualité de la prose. Si cela est le propre d’une production journalistique, cet aspect a engendré, ou peut engendrer, des doutes sur la portée littéraire de certains textes mundyens parus dans la presse. De même, certaines contradictions de l’auteure, peuvent trahir quelques hypothèses que nous avons tracées ; or, la puissance de ses textes dévoilant de son rire l’envers des choses, le faux des apparences, sont, à l’instar des écritures moralistes, un miroir dans lequel on se regarde, et on peut rire jaune devant les images que l’acide de sa plume dévoile. Il reste pour moi le geste de l’acrobate qui, dans sa tendance ascensionnelle et dans son aptitude à la souplesse, a su revenir après la vision géante de son ombre, de la couleur grise de son ombre, comme le gris de la montagne. Et ce, pour rire à la fin du chemin, « rebelión infinita » .

Abréviations

TEXTES D'HILDA MUNDY :

BC: Chronique « Brandy cocktail » (suivie de la date)

CC: Chronique « Corto circuito » (suivie de la date)

CF: Textes parus dans *Cosas de fondo* (suivis du numéro de page)

CL: Texte paru dans *Cuadernos literarios* (suivi de la date)

D: Textes parus dans *Dador* (suivis de la date)

DD: Textes parus dans *Dum Dum* (numérotés)

EF: Textes parus dans *El Fuego* (numérotés)

K: Texte paru dans *Khoya* (suivi de la date)

LN: Textes parus dans *La Nación* (suivis de la date)

P: Textes parus dans *Pirotecnia*[1] (suivis du numéro de page)

RB: Textes parus dans la *Revista de Bolivia* (numérotés)

V: Chronique « Vitaminas » (numérotée)

[1] Nous avons cité ces textes en nous référant à l'édition de *Pirotecnia*, La Paz, Plural, 2004.

BIBLIOGRAPHIE

Textes d'Hilda Mundy

CHRONIQUES ET TEXTES DIVERS PARUS DANS LA PRESSE

ORURO

1. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro s/n°, 14 octobre 1934, s/nº p. (BC 14.10.34)
2. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro s/nº, 21 octobre 1934, s/nº p. (BC 21.10.34)
3. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro s/nº, 8 novembre 1934, s/nº p. (BC 08.11.34)
4. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro s/réf. (BC s/réf.)
5. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro s/nº, 5 décembre 1934, s/nº p. (BC 05.12.34)
6. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro s/nº, 7 décembre 1934, s/n° p. (BC 07.12.34)
7. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro s/nº, s/jour, décembre 1934, s/nº p. (BC ¿?12.34)
8. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro, 24(?).12.34(?), s/n° p. (BC 24?12.34?)
9. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 752, 3 janvier 1935, p. 4. (BC 03.01.35)
10. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro, année III, n° 754, 6 janvier 1935, p. 4. (BC 06.01.35)
11. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 755, 8 janvier 1935, p. 2. (BC 08.01.35)
12. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 756, 9 janvier 1935, p. 2. (BC 09.01.35)
13. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 760, 13 janvier 1935, p. 2. (BC 13.01.35)
14. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 762 (?), 15 janvier 1935, p. 2. (BC 15.01.35)
15. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 763, 17 janvier 1935, p. 2. (BC 17.01.35)
16. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 795, 24 février, 1935. p. 2. (BC 24.02.35)
17. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, No. 797, 27 février 1935, p. 2. (BC 27.02.35)
18. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 801, 3 mars 1935, p. 2. (BC 03.03.35)
19. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 802, 8 mars 1935, p. 2. (BC 08.03.35)
20. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 840, 24 avril 1935, p. 2. (BC 24.04.35)
21. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 843, 27 avril 1935, p. 2. (BC 27.04.35)
22. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 862 (?), 18 mai 1935, p. 5 (?). (BC 18.05.35)
23. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 863 (?), 19 mai 1935, p. 2 (?). (BC 19.05.35)
24. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro s/nº, 23 mai 1935, s/nº p. (BC 23.05.35)
25. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro, s/nº, 24 mai 1935, s/nº p. (BC 24.05.35)
26. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro s/nº, 26 mai 1935, s/nºp. (BC 26.05.35)
27. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 871, 2 juin 1935, p. 2. (BC 02.06.35)
28. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 873, 5 juin 1935, p. 2. (BC 05.06.35)
29. « Brandy cocktail », La Mañana, Oruro année III, n° 875, 7 juin 1935, p. 2. (BC 07.06.35)
30. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 877, 9 juin 1935, p. 2. (BC 09.06.35)
31. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 880, 14 juin 1935, p. 2. (BC 14.06.35)
32. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 881, 16 juin 1935, p. 2. (BC 03.01.35)

33. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 882, 18 juin 1935, p. 2. (BC 18.06.35)
34. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année III, n° 886, 23 juin 1935, p. 2. (BC 23.06.35)
35. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 889, 28 juin 1935, p. 2. (BC 28.06.35)
36. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro s/nº, 30 juin 1935, s/nº p. (BC 30.06.35)
37. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 895, 6 juillet 1935, p. 2. (BC 06.07.35)
38. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 896, 7 juillet 1935, p. 2. (BC 07.07.35)
39. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 905, 19 juillet 1935, p. 2. (BC 19.07.35)
40. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 906, 21 juillet 1935, p. 2. (BC 21.07.35)
41. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 908, 24 juillet 1935, p. 2. (BC 24.07.35)
42. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 911, 27 juillet 1935, p. 2. (BC 27.07.35)
43. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 919, 10 août 1935, p. 2. (BC 10.08.35)
44. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 920, 11 août 1935, p. 2. (BC 11.08.35)
45. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 923, 15 août 1935, p. 2. (BC 15.08.35)
46. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 925, 17 août 1935, p. 2. (BC 17.08.35)
47. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 934, 28 août 1935, p. 2. (BC 28.08.35)
48. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 935, 29 août 1935, p. 5. (BC 29.08.35)
49. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 938, 1er septembre 1935, p. 2. (BC 01.09.35)
50. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro, année IV, n° 939, 3 septembre 1935, p. 2. (BC 03.09.35)
51. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 944, 8 septembre 1935, p. 2. (BC 08.09.35)
52. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 945, 10 septembre 1935, p. 2. (BC 10.09.35)
53. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 950, 15 septembre 1935, p. 2. (BC 15.09.35)
54. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 953, 19 septembre 1935, p. 2. (BC 19.09.35)
55. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 954, 21 septembre 1935, p. 2. (BC 21.09.35)
56. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 958, 25 septembre 1935, p. 2. (BC 25.09.35)
57. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 959, 26 septembre 1935, p. 2. (BC 26.09.35)
58. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 967, 5 octobre 1935, p. 2. (BC 05.10.35)
59. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, n° 968, 6 octobre 1935, p. 2. (BC 06.10.35)
60. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, s/n°, 24 octobre 1935, p. 2. (BC 25.10.35)
61. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, s/nº, 12 novembre 1935, s/ nº p. (BC 12.11.35)
62. « Brandy cocktail », *La Mañana*, Oruro année IV, s/nº, 25 novembre 1935, s/nº p. (BC 25.11.35)
63. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 3, 6 octobre 1935, p. 1. (DD n° 1)
64. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 3, 6 octobre 1935, p. 2. (DD n° 2)
65. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 3, 6 octobre 1935, p. 2. (DD n° 3)
66. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 3, 6 octobre 1935, p. 2. (DD n° 4)
67. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 1. (DD n° 5)
68. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 1. (DD n° 6)
69. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 1. (DD n° 7)
70. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 2. (DD n° 8)
71. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 2. (DD n° 9)
72. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 3. (DD n° 10)

73. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 4. (DD n° 11)
74. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 5. (DD n° 12)
75. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 5. (DD n° 13)
76. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 5. (DD n° 14)
77. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 5. (DD n° 15)
78. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 6. (DD n° 16)
79. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 6. (DD n° 17)
80. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 6. (DD n° 18)
81. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 6. (DD n° 19)
82. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 7. (DD n° 20)
83. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4, 13 octobre 1935, p. 6. (DD n° 21)
84. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4(?), 13 octobre 1935 (?), p. 8 (?).(DD n° 22)
85. *Dum Dum*, Oruro, année I, nº 4(?), 13 octobre 1935 (?), p. 8 (?). (DD n° 23)
86. *Dum Dum*, Oruro, année I, s/n , s/date, p. 7. (DD n° 24)
87. *Dum Dum*, Oruro, année I, s/n , s/date, p. 7. (DD n° 25)
88. *Dum Dum*, Oruro, année I, s/n , s/date, p. 7. (DD n° 26)
89. *Dum Dum*, Oruro, année I, s/n , s/date, p. 7. (DD n° 27)
90. « Corto circuito », *La Patria*, Oruro, s/n°, 24 novembre 1935, s/n° p. (CC 24.11.35)
91. « Corto circuito », *La Patria*, Oruro, s/n° 28 novembre 1935 s/n° p. (CC 28.11.35)
92. « Corto circuito », *La Patria*, Oruro, s/n° 30 novembre 1935, p. 5. (CC 30.11.35)
93. *El Fuego*, Oruro, année I, nº 7, 10 mars 1936, p. 2. (EF n° 1)
94. *El Fuego*, Oruro, année I, nº 7, 10 mars 1936, p. 2. (EF n° 2)
95. *El Fuego*, Oruro, année I, nº 7, 10 mars 1936, p. 5. (EF n° 3)
96. *El Fuego*, Oruro, s/nº, 24 mars 1936, p. 4. (EF n° 4)
97. « Vitaminas », *El Fuego*, Oruro, année I, nº 7, 10 mars 1936, p. 5. (V n° 1)
98. « Vitaminas », *El Fuego*, Oruro, s/réf. (V n° 2)
99. « Vitaminas », *El Fuego*, Oruro, s/réf. (V n° 3)
100. « Vitaminas », *El Fuego*, Oruro, s/réf. (V n° 4)
101. « Vitaminas », *El Fuego*, Oruro, s/réf. (V n° 5)
102. « Vitaminas », *El Fuego*, Oruro, s/réf. (V n° 6)
103. « Vitaminas », *El Fuego*, Oruro, s/réf. (V n° 7)
104. .« Vitaminas », *El Fuego*, Oruro, s/réf. (V n° 8)
105. « Vitaminas », *El Fuego*, Oruro, s/réf. (V n° 9)
106. « Vitaminas », *El Fuego*, Oruro, s/réf. (V n° 10)
107. « Vitaminas », *El Fuego*, Oruro, s/réf. (V n° 11)
108. « Vitaminas », *El Fuego*, Oruro, s/réf. (V n° 12)

LA PAZ

109. *Revista de Bolivia*, La Paz, année I, n° 1, 1er juillet 1937, p. 56. (RB n° 1)
110. *Revista de Bolivia*, La Paz, année I, n° 2, 1er août 1937, s/n° p. (RB n° 2)

111. *Revista de Bolivia*, La Paz, année I, n° 2, 1er août 1937, s/n° p. (RB n° 3)

112. *Revista de Bolivia*, La Paz, année I, n° 6, 1er décembre 1937, s/nº p. (RB n° 4)

113. *Revista de Bolivia*, La Paz, année I, n° 7, 1er janvier 1938, s/n°p. (RB n° 5)

114. *Cuadernos literarios, Última hora*, La Paz, année I, nº 1, 22 janvier 1949, p. 12. (CL 22.01.49)

115. *La Nación, Suplemento dominical*, La Paz, 10 juin 1962, p. 1. (LN 10.06.62)

116. *Khoya*, La Paz, n° 8, avril 1977, s/n°p. (K 04.77)

117. *Dador*, La Paz, n° 0,1, enero - marzo, 1979, p. 37 (D n° 1)

118. *Dador*, La Paz, n° 0,1, enero - marzo, 1979, p. 38. (D n° 2)

LIVRES

Cosas de fondo : impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos, La Paz, Huayna Potosí, 1989.

Pirotecnia : ensayo miedoso de literatura ultraísta, La Paz, Artística, 1936[2].

Pirotecnia : ensayo miedoso de literatura ultraísta (1936), 2e éd., La Paz, Plural/La mariposa mundial, 2004 (coll. Papeles de antaño.)

Études critiques et ouvrages de référence

LITTÉRATURE, PHILOSOPHIE ET SCIENCES DU LANGAGE

AUREGAN Pierre, *Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance*, Paris, Ellipses, 1998 (coll. Culture et histoire.)

BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949 (coll. Idées.)

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Paris, Seuils, 1972 (coll. Points.)

----------, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 (coll. Points)

BEAUMARCHAIS Jean-Pierre de, COUTY Daniel, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, [CD-Rom], Paris, Bordas, 1995.

BENJAMIN Walter, *Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1967-69), traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, Paris, Payot, 2002.

---------- , *Œuvres I, II et III*, Paris, Gallimard Folio/ Essais, 2000.

----------, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (Version de 1939), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2008 (coll. Folio/Plus)

[2] La référence concernant la maison d'édition de 1936 ne se trouve pas dans cette publication. Nous avons trouvé cette information dans la presse de l'époque, notamment dans une coupure de journal du dossier "Hilda Mundy » du CDMAZ-CIDEM La Paz.

BERMAN Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire,* trad. del inglés par Andrea Morales Vidal, 10ª ed., México, Siglo XXI, 1998.

BLONDEL Eric, *Nietzsche : le corps et la culture,* Paris, PUF, 1986.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion* (1990), traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.

CHEVILLOT Frédérique, NORRIS Anna (sous la direction de), *Des femmes écrivent la guerre,* Paris, Complicités, 2007.

DOMENACH Jean-Marie, *Approches de la modernité,* Paris, École polytechnique / Ellipses, 1986.

DUCROT Oswald, TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Paris, Seuil, 1972 (coll. Points.)

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, t. I, La Volonté de savoir,* Paris, Gallimard, 1976.

GENETTE Gérard, *Figures I,* Paris, Seuil, 1966 (coll. Tel quel.)

----------, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972 (coll. Poétique.)

----------, *Palimpsestes : la littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982 (coll. Poétique.)

----------, *Seuils,* Paris, Seuil, 1987 (coll. Poétique.)

HUIZINGA Johan, *Homo ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), trad. C. Seresia, Paris, Gallimard, 1951, réed. 1988 (coll. Tel.)

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), traduit et introduit par Alexis Philonenko, Paris, J. Vrin, 1993 (coll. Bibliothèques des textes philosophiques.)

LAUFER Roger, SCAVETTA Domenico, *Texte, hypertexte, hypermédia,* Paris, Presses universitaires de France, 1992 (coll. Que sais-je ?)

LORIN Claude, *L'Inachevé,* Paris, Grasset & Fasquelle, 1984.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Œuvres,* Paris, Quarto Gallimard, 2010.

----------, *L'Œil et l'esprit,* Paris, Gallimard, 1964 (coll. Folio/Essais.)

----------, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 1976 (coll. TEL.)

MESCHONNIC Henri, *Modernité Modernité,* Paris, Gallimard, 1994 (coll. Folio/Essais.)

NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà el bien et le mal* (1886), Paris, LGF, 2000.

----------, *Aurore* (1881), Paris, Hachette, 1987.

----------, *Le Gai savoir* (1882 et 1887), traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1982 (coll. Folio/Essais.)

----------, *La Généalogie de la morale* (1887), traduit de l'allemand par Isabelle Hilderbrand et Jean Gratien, Paris, Gallimard, 1971 (coll. Folio/Essais.)

ORTEGA Y GASSET José (1925), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1987.

PARMENTIER Bérengère, *Le Siècle des moralistes,* Paris, Seuil, 2000 (coll. Points/Essais.)

POUGEOISE Michel, *Dictionnaire de poétique,* Paris, Belin, 2006.

RAYNAUD Philippe et RIALS Stéphane (sous la direction de), *Dictionnaire de philosophie politique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre,* Paris, Seuil, 1990.

SARLO Beatriz, *La Imaginación técnica : sueños modernos de la cultura argentina,* Buenos Aires, Nueva visión, 2004.

----------, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930,* Buenos Aires, Nueva visión, 1996 (col. Cultura y sociedad.)

SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon : essais su le roman,* Paris, Gallimard, 1956 (coll. Folio/Essais.)

SCHILLER Friedrich von, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme,* trad. de l'allemand et préf. par Robert Leroux. Paris, Aubier, 1993.

SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie,* Paris, Seuil, 2001 (coll. Points/Essais.)

VAN DELFT Louis, *Les Moralistes. Une apologie*, Paris, Gallimard, 2008 (coll. Folio/Essais.)

VAN GORP Hendrik, et all., *Dictionnaire des termes littéraires,* traduction française adaptée du néerlandais, Paris, Honoré Champion, 2001.

ZAVALA Iris M., DIAZ-DIOCARETZ Myriam (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española* (en lengua castellana), *Vol. I: Teoría feminista, discursos y deferencia: enfoques feministas de la literatura española,* Barcelona: Anthropos, San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1993 (col. Pensamiento crítico/pensamiento utópico; 80.)

ZINK Michel, *La Subjectivité littéraire, autour du siècle de Saint Louis*, Paris, PUF, 1985.

- **Ouvrages spécifiques sur la Bolivie**

ABECIA BALDIVIESO Valentín, *Gesta Bárbara: antes que el tiempo acabe,* La Paz, Casa Nacional de Moneda de Potosí, 2000.

BLANCO MAMANI Elías, *Enciclopedia Gesta de autores de la literatura boliviana,* La Paz, Agencia Gesta de Servicio informativo cultural/Plural, 2005.

----------, *Diccionario de poetas bolivianos,* La Paz, El Aparapita, 2011.

CÁCERES ROMERO Adolfo, *Diccionario de la literatura boliviana,* 2e éd., Cochabamba/La Paz, Los Amigos del libro, 1997.

DURÁN Marlene, CASTELLÓN DE CONDARCO Lidia, *Diccionario de autores orureños,* Oruro, Andina, 2007.

Encuentro: Diálogos sobre escritura y mujeres / Memoria editada y compilada por Ana Rebeca Prada, Virginia Ayllón y Pilar Contreras, La Paz, Sierpe, 1998.

FINOT Enrique, *Historia de la literatura boliviana* (1943), 3e éd. [augmentée], La Paz, Gisbert, 1964.

FRANCOVICH Guillermo, *El Pensamiento boliviano en el siglo XX,* 2e éd., La Paz / Cochabamba, Los amigos del libro, 1985 (coll. Enciclopedia boliviana.)

----------, *Correspondencias,* La Paz, Juventud, 1983.

MEDINACELI Carlos, *Estudios críticos,* 2e éd. [corrigée et augmentée], La Paz / Cochabamba, Los amigos del libro, 1969.

----------, *Chaupi P'unchaipi Tutayarka,* La Paz / Cochabamba, Los amigos del libro, 1978.

MENDOZA Jaime, *El Macizo boliviano* (1935), La Paz, Juventud, 1986.

MITRE Eduardo, *Pasos y voces: nueve poetas contemporáneos de Bolivia. Ensayo y antología,* La Paz, Plural, 2010.

MONASTERIOS Elizabeth (éd.), *No pudieron con nosotras: el desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando,* La Paz, University of Pittsburgh/Plural, 2006.

PRADA Ana Rebeca (coordination et édition), *El Discurso del pre 52,* La Paz, Instituto de Estudios bolivianos/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-UMSA/CIMA, 2004.

QUIROGA GISMONDI Miriam, *María Virginia Estenssoro,* La Paz, Ministerio de Desarrollo Humano, 1997.

SORIANO BADANI Armando, *Ensayos sobre cultura boliviana,* La Paz, Plural, 2007.

VILLENA ALVARADO Marcelo, *Las tentaciones de San Ricardo: siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX,* La Paz, UMSA / Instituto de Estudios Bolivianos, 2003.

WIETHÜCHTER Blanca, PAZ SOLDÁN Alba María, *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia,* La Paz, PIEB, 2002, Tomo I: 279 p. Tomo II: 440 p.

- **Ouvrages spécifiques sur l'avant-garde littéraire**

BARRERA Trinidad, *Las vanguardias hispanoamericanas,* Madrid, Síntesis, 2006.

BUCKLEY Ramón, CRISPIN John (selección y comentarios), *Los vanguardistas españoles (1925 – 1935),* Madrid, Alianza, 1973.

CONIO Gérard, *Les Avant-gardes entre métaphysique et histoire. Entretiens avec Philippe Sers,* Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002 (coll. Petite bibliothèque slave.)

LISTA Giovanni, *Futurisme: manifestes, documents, proclamations,* Lausanne, L'Âge d'homme, 1973.

MÜLLER-BERGH Klaus et MENDONÇA TELES Gilberto, *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos, tomo IV, Sudamérica, área andina centro: Ecuador, Perú y Bolivia,* Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2005.

OSORIO Nelson (edición y selección), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.

POPPEL Hubert, GOMES Miguel, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela : Bibliografía y antología crítica*, 2ª ed. [ampliada], Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008.

SCHWARTZ Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, [1ª ed., Cátedra, 1991], México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

VIDELA Gloria, *El Ultraísmo: estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, 2ª ed., Madrid, Gredos, S.A., 1971.

----------, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano: estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte. Documentos*, Pittsburgh, Instituto internacional de literatura iberoamericana, 1994.

YURKIEVICH Saúl, *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996.

ARTS

Ballet de l'opéra. Ballets russes, 1909-2009, Fokine, Nijinski, Massine, Paris, Opéra National de Paris, 2009.

Catálogo de la exposición (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002): "Los ismos de Ramón Gómez de la Serna" y un apéndice circence, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002.

CHARLE Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne***,** Paris, Albin Michel, 2008.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, 2 tomes.

FESCHOTTE Jacques, *Histoire du Music-hall*, Paris, PUF, 1965 (coll. Que sais-je ?)

HOWARD Diana, *London Theatres and Music halls: 1850-1950*, London, The Library association, 1970.

LE CORBUSIER, *Urbanisme* (1925), Paris, Arthaud, 1980 (coll. Architectures.)

LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse-Bordas/HER, 1999 (coll. Librairie de la danse.)

LISTA Giovanni, *La Scène futuriste*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.

----------, *Le Futurisme*, Paris, Terrail, 2001.

MARTIN-FUGIER Anne, *Comédienne. De Mlle Mar à Sarah Bernhardt*, Paris, Seuil, 2001.

MESA Carlos D. G., *Emilio Villanueva; hacia una arquitectura nacional*, La Paz, Talleres Don Bosco, 1984.

MORIZOT Jacques, POUIVET Roger (sous la direction de), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.

SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, 2e éd., Paris, Quadrige/PUF, 2004.

STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, nouvelle édition, [revue et corrigée par l'auteur], Paris, Gallimard, 2004 (coll. Arts et artistes.)

TRIBILLON Jean-François, *L'Urbanisme*, Paris, La Découverte, 2002, p. 85.

WEARING J. P., *The London stage, 1920-1929: A calendar of Plays and Players,* Volume I: 1920-1924, Metuchen, N. J. & London, The Scarecrow Press. Inc., 1984.

----------, *The London stage, 1930-1939: A calendar of Plays and Players,* Volume I: 1930-1934, Metuchen, N. J. & London, The Scarecrow Press. Inc., 1990.

----------, *The London stage, 1940-1949: A calendar of Plays and Players,* Volume I: 1940-1949, Metuchen, N. J. & London, The Scarecrow Press. Inc., 1991.

HISTOIRE

ARZE José Roberto, *Diccionario biográfico boliviano. Figuras centrales en la Historia de Bolivia (Épocas: Independencia y República)*, La Paz/Cochabamba, Los Amigos del libro, 1996.

----------, *Diccionario biográfico boliviano. Escritores, poetas y periodistas (brouillon)*, La Paz/Cochabamba, Los Amigos del libro, 2001.

----------, *Diccionario biográfico boliviano. Políticos y militares en Bolivia, La* Paz / Cochabamba, Los Amigos del libro, 2002.

----------, *Diccionario biográfico boliviano. Hombres de empresa (y otros) en Bolivia (brouillon),* La Paz / Cochabamba, Los Amigos del libro, 2002.

BEDREGAL VILLANUEVA Juan Francisco, *El Taypi: Monografía sobre el Monoblock de la Universidad Mayor de San Andrés,* La Paz, C. y C., 2000.

----------, *Arqueología de los imaginarios urbanos de la modernidad en la ciudad de La Paz,* La Paz, Fundación cultural del Banco central de Bolivia, 2009.

BUSHNELL David, MACAULAY Neill, *El Nacimiento de los países latinoamericanos,* [éd. esp.], trad. de José Carlos Gómez Borrero, Madrid, Nerea, 1989.

CHECA GODOY Antonio, *Historia de la prensa en Iberoamérica,* Sevilla, Alfar, 1993 (coll. Alfar Universidad, nº 74.)

DABÈNE Olivier, *L'Amérique latine au XX^e^ siècle,* Paris, Armand Colin, 1994.

DE LA QUINTANA Raúl, *Aproximación a un catálogo bio-bibliográfico de la radiodifusión boliviana,* La Paz, Cima, 1999.

DE LA QUINTANA Raúl, DUCHÉN Ramiro, *Pasión por la palabra: el periodismo boliviano a través de sus protagonistas,* La Paz, Cima, 1992.

FELLMAN VELLARDE José, *Historia de la cultura boliviana: fundamentos socio-políticos* (1976), ouvrage diffusé par l'Université Mayor de San Andrés (La Paz, Bolivie), sur le site http://www.comunidadandina.org/bda/docs/BO-CA-0001.pdf

"Feminiflor": un hito en el periodismo femenino de Bolivia, BELTRÁN Luis Ramiro (compilador), La Paz, CIMCA, Círculo de Mujeres Periodistas, CIDEM, 1987.

FLONNEAU Mathieu, *Les cultures du volant. Essai sur les mondes de l'automobilisme : XX^e^-XXI^e^ siècles*, Paris, Autrement, 2008 (coll. Mémoires/culture.)

La Paz de ayer y hoy. Historia gráfica, Oruro, Latinas editores, 2002.

LORA Guillermo, *Historia del movimiento obrero boliviano: 1900-1923*, La Paz / Cochabamba, Los Amigos del libro, 1969 (col. Enciclopedia boliviana.)

MEDINACELI Ximena, *Alterando la rutina : mujeres en las ciudades de Bolivia 1920 – 1930*, La Paz, CIDEM, 1989.

MESA José, GISBERT Teresa, MESA Carlos D., *Historia de Bolivia*, 5ª ed. [corregida, actualizada y aumentada], La Paz, Gisbert, 2003.

OCAMPO MOSCOSO Eduardo, *Historia del periodismo boliviano*, La Paz, Juventud, 1978.

OPORTO ORDÓÑEZ Luis, *Uncía y Llallagua. Empresa minera capitalista y estrategias de apropiación real del espacio (1900-1935)*, La Paz, IFEA/Plural, 2007.

Oruro de antaño. Historia gráfica, Oruro, Latinas editores, 2002.

PAREDES DE SALAZAR Elssa, *Diccionario biográfico de la mujer boliviana*, La Paz, Isla, 1965.

PERPILLOU Aimé, *Géographie de la circulation. Les chemins de fer dans le nouveau monde*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1954 (coll. Les cours de Sorbonne.)

QUEREJAZU CALVO Roberto, "El hombre más rico de Bolivia", *Llallagua, historia de una montaña. Disponible sur:*
http://www.librosmaravillosos.com/llallagua/index.html

RIVERA CUSICANQUI Silvia, *Oprimidos pero no vencidos*, 4^e^ ed. [avec préface de l'auteure, 2003], La Paz, Yachaywasi, 2003.

TORRES SEJAS Ángel, *Oruro en su historia*, La Paz, Juventud, 1994.

- **Ouvrages spécifiques sur la Guerre du Chaco**

DÍAZ MACHICAO Porfirio, *Historia de Bolivia : Salamanca, Tejada Sorzano (1932-1936)*, La Paz, Juventud, 1956.

----------, *Historia de Bolivia : Toro, Busch, Quintanilla (1936-1940)*, La Paz, Juventud, 1957.

DURÁN JORDÁN Florencia, SEOANE FLORES Ana María, *El complejo mundo de la mujer durante la Guerra del Chaco*, La Paz, Ministerio de Desarrollo Humano, 1997 (serie "Protagonistas de la historia".)

LORINI Irma, *El Nacionalismo en Bolivia de la pre y posguerra del Chaco (1910-1945)*, La Paz, Plural, 2006.

QUEREJAZU CALVO Roberto, *Masamaclay: Historia política, diplomática y militar de la Guerra del Chaco*, 2ª ed. La Paz, Juventud, 1975.

Œuvres littéraires

ÁVILA VILLANUEVA Silvia Mercedes, *Obra poética,* La Paz, La Palabra, 1993.

BAUDELAIRE Charles, *Le Spleen de Paris,* Librairie Générale Française, 2003.

----------, *Le Peintre de la vie moderne,* Paris, Mille et une nuits, 2010.

----------, *Les Fleurs du mal,* Paris, Atlas, 1991.

BELTRÁN Luis Ramiro, *Papeles al viento,* La Paz, Plural, 1999.

CÉSPEDES Augusto, *Sangre de Mestizos* (1936), 16ª ed. La Paz, Juventud, 2000.

CERRUTO Óscar, *Aluvión de fuego* (1935), La Paz, Plural, 2000 (col. Letras fundacionales.)

GIRONDO Oliverio, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), Madrid, Visor, 1989.

GUERRA GUTIÉRREZ Alberto, GUZMÁN ORTIZ Edwin, *La Poesía en Oruro. Antología,* Oruro, Latinas editores, 2004.

LARA Jesús, *Repete* (1937), 7e éd., La Paz, Juventud, 2005.

LARRA Mariano José de, *Artículos,* Madrid, Cátedra, 2000.

LEITÓN Roberto, (1928), 2e éd., Potosí, *Aguafuertes,* Ed. Potosí, 1962 (coll. Rosicler.)

MENDIZÁBAL SANTA CRUZ Luis, *Con lápiz de humo,* Oruro, Latinas editores, 2002.

MONTAIGNE Michel de, *Les Essais,* Paris, LGF, Le Livre de poche, « La Pochothèque », 2001, sous la direction de Jean Céard. Préface d.Isabelle Plantin. Édition posthume de 1595, en orthographe moderne.

SÁENZ Jaime, *Vidas y muertes* (1986), La Paz, Fundación La mina/Plural, 2008.

VALDA CORTEZ DE VIAÑA Aurora, (compilatrice), *Antología de la Revista « Gesta Bárbara » (1918-1926),* Potosí, Gratec, 1981.

VIAÑA José Enrique, *La Sed inextinguible,* Potosí, Departamento de Cultura, Universidad Tomás Frías, 1970.

VILLEGAS Alberto de, *Memorias del Malabar* (1928), La Paz, Universidad Mayor de San Andrés-U.M.S.A, 1981.

***

Revues

Connaissance des arts, "La grande parade", H. S. n° 215, Paris, SFPA, 1er trimestre 2004.

EHRENBERG Alain (études réunies par), *Recherches,* « Aimez-vous les stades ? Les origines des politiques sportives en France 1870-1930 », Paris, n° 43, avril 1980.

L'Œil, Hors-série : La Grande parade : portrait de l'artiste en clown, Paris, mars 2004.

La Mariposa mundial, revista de literatura, La Paz, n° 3, septiembre 2000.

----------, La Paz, n° 6, enero 2002.

----------, La Paz, n° 7/8, agosto 2002.

Magazine littéraire, Dossier « Walter Benjamin », n° 408, Paris, avril 2002, p. 16-61.

----------, Dossier « Les écritures du moi », n° 409, Paris, mai 2002, p. 18-66.

----------, « Le nihilisme : la tentation du néant », Hors-série n° 10, Paris, octobre-novembre 2006.

----------, « Les écritures du moi : autobiographie, journal intime, autofiction », Hors-série n° 11, Paris, mars-avril 2007.

----------, Dossier « Baudelaire », Paris, n° 418, Paris, mars 2003, p. 18-65.

----------, Dossier « L'Humour : cette insoutenable légèreté des lettres », n° 477, Paris, juillet-août 2008, p. 52-79.

----------, Dossier « Je doute, donc j'écris », n° 499, Paris, juillet-août 2010, p. 48-85.

----------, Dossier « La Morale », n° 504, Paris, janvier 2011, p. 50-89.

----------, Dossier « Ce que la littérature sait de l'autre », n° 526, Paris, décembre 2012, p. 44-85.

Mar con soroche, revista de poesía y otras escrituras del entre acá, Santiago-La Paz, n° 24, julio 2011.

TINA, there is no alternative littératures, n° 5, Ère, janvier 2010.

Articles cités dans la thèse

BROMLEY Dorothy Dunbar, « Feminismo al nuevo estilo », in *Índice,* La Paz, année I, n° 2, janvier 1928, p. 22-24.

CAJÍAS Lupe, « La Rebeldía de Hilda Mundy », in *Hoy,* Revista "Domingo", La Paz, année IV, n° 199, 24 septembre 1989, p. 6-8.

CARRILLO VALENZUELA L., "La casa del poeta", in *Escape, revista del domingo,* La Razón, La Paz, nº 342, 2 décembre 2007, p. 4.

"El deporte en Oruro" [anonyme], in *Feminiflor,* Oruro, année III, n° 22, 25 mai 1923, p. 61.

GISBERT Teresa, "Esquema del desarrollo urbano en la ciudad de La Paz (1825-1950)", in *Khana, revista municipal de culturas,* La Paz, n° 50, octubre 2008, p. 19-25.

----------, "Bolivia: la nueva sede de gobierno y los costructores catalanes de principios del siglo XX", in *Boletín americanista,* Barcelone, année XXXI, n° 39-40, p. 53-78. Disponible sur : *http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/viewFile/98552/170177*

"La Mujer y los deportes" [anonyme], in *Aspiración*, La Paz, año I, n° 3, noviembre 1923, s/n° p.

Documents audio et audiovisuels

CHAPLIN Charles, *Les Temps modernes* (1936), [DVD] Paris, MK2 Editions, 2003. DVD 1 : le film (1 h 23 min). DVD 2 : les compléments (2 h 28 min)

FUNES Roque, *El Infierno del Chaco* (film docum.) (1932), [DVD], Argentine/Paraguay, Buenos Aires, INCAA, Instituto nacional de cine y artes audiovisuales, Ministerio de Cultura, Primera antología del cine mudo argentino, vol. I, 2009 (52 min.)

MESA Carlos D., ESPINOZA Mario, *La Guerra del Chaco: Boquerón (1932)*, [DVD], La Paz, Plano medio, 2009 (62 min.).

----------, *La Guerra del Chaco: Villamontes (1933-1935)*, [DVD], La Paz, Plano medio, 2009 (62 min.).

----------, *La Guerra federal*, [DVD], La Paz, Plano medio, 2009 (54 min.).

----------, *Patiño: el metal del diablo*, [DVD], La Paz, Plano medio, 2009 (60 min.).

Poetas leen a poetas, [CD] La Paz, CEDOAL-Fundación Simón I. Patiño, 2005 (77 min.)

VERTOV Dziga, *L'Homme à la caméra* (1929), [DVD] Paris, Arte vidéo, 2004. Analyse du film par Luc Lagier (10 min). Portfolio : représenter la ville au XX^{e} siècle (Rodtchenko, Tatline, Malévitch...). "Un si joli mot : le montage" (40 min.) / Bernard Eisenschitz.

Podcast

ASTOR Dorian, « Généalogies de la morale 5/5 : Nietzsche moraliste », invité de Raphaël Enthoven, *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 22.07.2011.

BENMAKHLOUF Ali, « Montaigne philosophe 3/5 : Le veilleur de jour », invité de Raphaël Enthoven, *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 16.03.2011.

BESNIER Jean-Michel, « La Bioéthique 5/5: l'immortalité », invité de Raphaël Enthoven, *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 19.06.2009.

GLUCKSMANN André et BLIN Arnaud, « Le Terrorisme 5/5 : Terrorisme et nihilisme », invités de Raphaël Enthoven, *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 09.04.2010.

LACOSTE Jean, « Walter Benjamin 2/4: L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », invité d'Adèle Van Reeth, *Les Nouveaux chemins de la connaissance*, [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 11.10.2011.

LECERF Christine et LOISEAU Jean-Claude, « Charles Baudelaire (1821-1867) », Matthieu Garrigou-Lagrange, *Une vie, une œuvre,* [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 06.03.2011.

MAGNARD Pierre, « Le Jeu 3/5 – Les jeux sont faits ! Du pari au divertissement, le jeu dans les Pensées de Pascal », invité d'Adèle Van Reeth, *Les Nouveaux chemins de la connaissance,* [podcast de l'émission radiophonique] Radio France Culture, 27.04.2011.

----------, « Les moralistes : Montaigne », invité de Raphaël Enthoven, *Les Nouveaux chemins de la connaissance,* [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 18.07.2011.

MONTANDON Alain, « Les yeux de la nuit 3/4 : Poétique du nocturne », invité d'Adèle Van Reeth, *Les Nouveaux chemins de la connaissance,* [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 20.06.2012.

PERELMAN Marc, invité de François Chaslin, *Métropolitains,* [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 27.05.2010.

POTTE-BONNEVILLE Mathieu, « Foucault: l'ombre des Lumières 1/5 L'Histoire de la sexualité », invité de Raphaël Enthoven, *Les Nouveaux chemins de la connaissance,* [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 15.02.2010.

RUBY Christian, « Le Jeu 2/5 - Les lettres sur le jeu de Schiller : esthétique et anthropologie du jeu », invité d'Adèle Van Reeth, *Les Nouveaux chemins de la connaissance,* [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 26.04.2011.

SAUGET Stéphanie, FLONNEAU Mathieu et MERRIMAN John, « Circuler: des trains et des autos », invités de Michelle Perrot, *Les lundis de l'Histoire,* [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 31.05.2010.

SALADO Régis, « L'autre (1/4) : Fernando Pessoa, vivre c'est être un autre », invité d'Adèle Van Reeth, *Les Nouveaux chemins de la connaissance,* [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 03.12.2012.

TEISSERENC Fulcran, « De l'amour 1/5 : Erôs et la naissance de la philosophie», invité de Raphaël Enthoven, *Les Nouveaux chemins de la connaissance,* [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 13.12.2010.

VAN DELFT Louis, PARMENTIER Bérengère et DARMON Jean-Charles, « Les moralistes du XVII^{e} siècle », invités de François Noudelmann, *Les vendredis de la philosophie,* [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 10.07.2009.

WISMANN Heinz et ROCHE Anne, « Walter Benjamin 4/4: Paris, capitale du XIXème », invités d'Adèle Van Reeth, *Les Nouveaux chemins de la connaissance,* [podcast de l'émission radiophonique], Radio France Culture, 13.10.2011.

Fonds d'archives consultés

La Paz

BACT La Paz: Biblioteca "Arturo Costa de la Torre" - Casa Municipal de las Culturas "Franz Tamayo"

BAHCNB La Paz: Biblioteca y Archivo histórico del Congreso Nacional de Bolivia

BHM La Paz: Biblioteca de Historia militar

BP R. Quintana: Biblioteca privada de Raúl de la Quintana y de Ramiro Duchén[1]

BP Bedregal: Biblioteca privada de Carmen y Francisco Bedregal

BC UMSA La Paz: Biblioteca Central de la Universidad Mayor de San Andrés, UMSA

CDMAZ-CIDEM La Paz: Centro documental de la mujer "Adela Zamudio", CDMAZ, del Centro de investigación y desarrollo de la mujer, CIDEM

CEDOAL La Paz: Centro de Documentación en Artes y Literaturas Latinoamericanas – CEDOAL

Oruro

BCB Oruro: Biblioteca de la Confederación de Beneméritos (Confédération d'Anciens combattants de la guerre du Chaco) de Oruro.

BCMC Oruro: Biblioteca de la Casa Municipal de Cultura de Oruro

HBM Oruro: Hemeroteca de la Biblioteca Municipal « Marcos Beltrán Avila »

Documents fournis personnellement :

CP F. Cazorla: Colección privada de Fabrizio Cazorla

CP M. Durán: Colección privada de Marlene Durán

Sucre

ABNB Sucre: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia

[1] Chercheurs de la communication en Bolivie, leur fonds d'archives, remarquable par la richesse de sa collection de périodiques et par un travail irréprochable de documentation, se trouvait en principe chez M. de la Quintana. Suite à sa disparition en 2005, ce fonds d'archives fut transmis à M. Ramiro Duchén Condarco, qui m'a permis de continuer mes recherches chez lui en 2006.

Villeneuve d'Ascq

BER: Bibliothèque d'Études romanes, Université Lille 3

BLM: Bibliothèque de Lettres modernes Albert-Marie SCHMIDT, Université Lille 3

BP Lille 3: Bibliothèque de Philosophie, Université Lille 3

BU Lille 3: Bibliothèque universitaire centrale, Université Lille 3

Lille

BM Lille: Médiathèque du Centre - Jean Lévy

Paris

BNF: Bibliothèque Nationale de France

Londres

BFI Londres: British Film Institut

NTPCBH Londres: V&A's National Theather and Performance Collections - The Blythe House Archive & Library reading room, Victoria and Albert Museum, London

Hilda Mundy : guerre, après-guerre et modernité.

Écriture d'avant-garde dans la Bolivie des années 30

Écrivaine bolivienne des années 30 –oubliée jusqu'aux années 90– Hilda Mundy s'est fait connaître notamment à la fin de la guerre du Chaco (1932-1935) et dans l'immédiat après-guerre comme chroniqueuse humoristique à Oruro, sa ville natale. Ses chroniques sont autant d'exemples d'une écriture des mœurs, critique et satirique de la société de son temps et surtout à l'égard d'une morale hypocrite et bigote. Satire des puissants, les écrits d'Hilda Mundy viseront également les travers et les scandales de la vie politique de l'époque ainsi que la montée du militarisme qui se profilait à la fin de la guerre ; ceci marquera le destin de l'écrivaine sous le signe de la censure. Son seul livre *Pirotecnia, ensayo miedoso de literatura ultraísta,* publié à La Paz en 1936, est la suite de cette écriture des formes brèves, centrée sur la désacralisation des symboles du pouvoir. Les thèmes de la ville moderne, de la technique, du jeu et de l'attaque contre la tradition, présents aussi dans ses écrits parus dans la presse, constituent l'univers avant-gardiste de *Pirotecnia*. Mouvement et méfiance sont au cœur de cette littérature moderne qui dit moi. Le moi de l'écriture mundyenne, riche de son hétéronymie, est porteur d'un projet poétique propre à une esthétique des arts scéniques où le masque dont on parle le plus est celui de la parole.

Hilda Mundy : war, post-war and modernity.

Avant-garde writing in Bolivia in the thirty's

A Bolivian writer in the thirty's –forgotten until the 90's– Hilda Mundy became known especially at the end of the Chaco War (1932-1935) and in the immediate post-war period as a humouristic columnist in Oruro, the town where she was born. All her columns are instances of a literature of manners, on which she turns a critical and satirical eye. Her remarks on hypocritical and sanctimonious moral standards of her time are particularly scathing. Hilda Mundy's texts satirize the powerful and target the faults and scandals of political life, and the rise of militarism which was looming at the end of the war. This marked the destiny of the writer under the sign of censure. Her only book, *Pirotecnia, ensayo miedoso de literatura ultraísta*, published in La Paz in 1936 remains loyal to this type of writing, favouring short texts and focused on deconsecration of power symbols. The themes of the modern city, of technology, games and gambling and the attack on tradition, which are also present in her press articles, made up the avant-garde universe of *Pirotecnia.* Movement and mistrust are at the heart of this modern literature, which is written in the first person. The self of Hilda Mundy's writing is enriched by its heteronymy and continues a poetic project related to an aesthetics of scenic arts, where the most important mask is that of language.