



Christine Chollier, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.)

Paroles de lecteurs

Éditions et Presses universitaires de Reims

Parole(s) de Mario Vargas Llosa, lecteur de Victor Hugo

Marie-Madeleine Gladieu

DOI : 10.4000/books.epure.1988
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2018
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374962009



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2018

Référence électronique

GLADIEU, Marie-Madeleine. *Parole(s) de Mario Vargas Llosa, lecteur de Victor Hugo* In : *Paroles de lecteurs* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2018 (généré le 20 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1988>>. ISBN : 9782374962009. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1988>.

Ce document a été généré automatiquement le 20 septembre 2023.

Parole(s) de Mario Vargas Llosa, lecteur de Victor Hugo

Marie-Madeleine Gladieu

- 1 Que pendant son adolescence Mario Vargas Llosa ait lu, en traduction, et peut-être en version abrégée, les œuvres romanesques de Victor Hugo, cela n'a rien d'exceptionnel ni d'étonnant : la plupart des collégiens, en Amérique latine, avaient accès aux histoires de Cosette et de Gavroche, aux épisodes clés de *Notre-Dame de Paris*, et parfois même de *L'Homme qui rit*. Quand *Les Misérables* sont à nouveau traduits en espagnol et publiés à Madrid en 1983 (trois ans après la publication en langue originale de *La Guerre de la fin du monde*), Vargas Llosa est chargé d'en rédiger le prologue et l'intitule : « Le dernier classique ». Et en 2004, il publie un long essai : *La Tentation de l'impossible. Victor Hugo et « Les Misérables »*. Sur huit chapitres, les principales caractéristiques de ce roman sont observées de trois points de vue : celui du lecteur de base, qui lit pour se distraire, pour le plaisir, celui du critique ensuite, qui cherche à montrer l'organisation d'une structure narrative, la composition de personnages, le comportement du narrateur et la position idéologique de l'auteur, et puis celui de l'écrivain, du jeune collègue qui tantôt admire, tantôt récuse voire condamne ce qui ne lui semble pas digne de son illustre prédécesseur, et qui, entre les lignes, avoue tout ce qu'il lui doit pour l'élaboration de sa propre œuvre. Cette lecture récurrente, complétée par celle des critiques de l'écrivain français et par la visite attentive des lieux où il a vécu, montre l'importance qu'il a prise au long des années dans l'imaginaire de son collègue péruvien devenu, dans une certaine mesure, son émule. Romancier, dramaturge, essayiste, tous deux le sont, tentés par la politique aussi, partisans de la liberté qui a parfois pour chacun des connotations différentes. À la fascination première va succéder une vision plus nuancée et plus critique de Victor Hugo, malgré l'admiration indéfectible pour la force et l'abondance d'une création très souvent novatrice.
- 2 Le titre du premier chapitre de *La Tentation de l'impossible*, « Victor Hugo, océan », renvoie simultanément au souvenir personnel du lecteur et des conditions de sa lecture, et à la dimension spatiale, ainsi qu'à un aspect important, de l'œuvre de l'écrivain. Mario Vargas Llosa adolescent lisait les romans de Victor Hugo au bord du

Pacifique, que ce soit au collège militaire Leoncio Prado ou dans son quartier de Miraflores, dans le Parque Salazar aujourd'hui disparu, qui a laissé place au grand complexe Larcomar. Le souvenir de ces lectures est donc indéfectiblement lié à l'océan, au fracas des vagues longues et imposantes, à l'horizon très lointain et aux forts courants qui entraînent vers l'inconnu : rupture avec la routine, évasion, favorables à la lecture des épopées hugoliennes. Même si l'océan est absent du roman ici commenté, *Les Misérables*, tout lecteur de Victor Hugo, polygraphe particulièrement prolifique, connaît ses poèmes et ses récits se rapportant à la mer (et soulignons au passage qu'à Lima, on ne parle pas de l'océan mais de la mer).

- 3 Dès qu'il a su écrire, Vargas Llosa inventait une suite aux romans d'aventures de sa petite bibliothèque. Il convient donc de s'interroger sur la qualité de la lecture de l'adolescent. Dans *Le Poisson dans l'eau*, son autobiographie, il apparaît que lire *Notre-Dame de Paris* donnait lieu à des représentations mentales de scènes dont il semblait être davantage spectateur qu'acteur, s'assimilant parfois aussi à un ou des personnages :

épier la petite gitane du haut des tours et des gargouilles de Notre-Dame avec Quasimodo, ou avec Gavroche, être un gamin gouailleur et téméraire dans les rues de Paris au milieu de l'insurrection, voilà qui était plus qu'un divertissement : c'était la vraie vie, exaltante et magnifique, tellement au-dessus de la routine, des frasques et de l'ennui de l'internat. Les livres refermés, leur univers si formidablement vivant continuait à tourner dans ma tête, et je m'y transportais sans cesse par l'imagination, des heures durant, même si apparemment je restais tranquille et j'étais attentif aux leçons de mathématiques [...]¹

- 4 L'assimilation se produit avec les personnages masculins dont il partage, à son niveau et en partie, les activités : adolescent observant les jeunes filles de son âge, ou jouant et chahutant dans les rues de son quartier avec ses voisins. Une occasion d'optimisation de l'expérience vécue se présente alors dans la lecture des romans, exaltation intérieure qui permet d'éviter l'ennui ressenti à certains cours ou dans un milieu parental manquant parfois d'harmonie. L'adolescent semble attentif, mais il l'est plus à son cinéma intérieur qu'aux explications du professeur (le poète César Moro, qui a vécu à Paris, était l'ami d'André Breton et a écrit une grande partie de son œuvre en français), lequel n'y prendra pas garde. La lecture permet alors d'échapper à une contingence frustrante ; le jeune lecteur a été lu par le texte autant qu'il l'a lu. Mais si nous tenons compte du fait que ce jeune lecteur s'exerçait déjà à l'écriture depuis plusieurs années, et avait annoncé à son père qu'il souhaitait devenir écrivain, une question vient à l'esprit : une certaine manière de présenter les personnages et d'organiser l'action n'attirait-elle pas déjà l'attention de Mario ?

L'hiver, à l'internat du Collège Militaire Leoncio Prado de Lima, cette année 1950, était humide et gris comme la cendre, la routine abrutissante et la vie plutôt malheureuse. Les aventures de Jean Valjean, l'obstination du limier Javert, la sympathie de Gavroche, l'héroïsme d'Enjolras, effaçaient l'hostilité du monde et transformaient la déprime en enthousiasme durant ces heures de lecture volées aux cours et à l'instruction [...]. C'était un grand refuge que de fuir là-bas : la vie splendide de la fiction donnait des forces pour supporter la vraie vie. Mais la richesse de la littérature appauvissait aussi la réalité réelle.²

- 5 Cette dernière phrase montre clairement que le lecteur établit une distance entre réalité et fiction, observe les archétypes et se raconte à lui-même l'histoire lue. La notion de monde faux, remède contre le monde vrai, contient en germe la volonté d'écrire fonctionnant comme une sorte de thérapie.

La réalité romanesque est en soi, comme celle des spectacles, une réalité indépendante. En manipulant et en organisant astucieusement les ingrédients de la réalité, le romancier a construit une autre réalité.³

- 6 Un début de prise de conscience de ce qui caractérise la fiction réaliste existe dès l'adolescence, et sera logiquement exprimé plus tard. Victor Hugo n'est pas le seul modèle, ni la seule lecture d'adolescence de Mario Vargas Llosa, mais il constitue un repère important pour la création d'une œuvre de fiction ; et dès qu'il exprime, au moment où débute le *boom* de la littérature latino-américaine, le souhait de parvenir à composer un roman total, il semble avoir à l'esprit non seulement les œuvres des romanciers nord-américains de la première moitié du XX^e siècle, mais aussi *Les Misérables*.

Pour multiplier cette faune humaine et pour donner à la réalité fictive l'empreinte de la totalité à laquelle aspire toute fiction, il y a dans *Les Misérables*, à côté des personnages individuels, des ensembles humains ou personnages collectifs.⁴

- 7 Sensible d'abord aux personnages individuels, héros ou anti-héros, il le deviendra plus tard à la création de « personnages collectifs », figures souvent anonymes qui s'expriment à l'intérieur d'un groupe et assument, d'une certaine manière, la fonction du chœur antique, représentant de l'opinion publique, de la voix du peuple ou d'une manière d'envisager l'existence : « un seul être, disséminé dans des figures qui se complètent⁵ ». Les groupes d'enfants et d'adolescents de Miraflores, dans *La Ville et les chiens* et *Les Chiots*, les fidèles du Conseiller dans *La Guerre de la fin du monde*, forment des « personnages collectifs » inspirés en partie du modèle hugolien. Il faudrait ajouter à ces groupes la vieille femme qui prononce les derniers mots de *La Guerre de la fin du monde*, et exprime ce que bien d'autres croient.

- 8 La question de la relecture de ce qui a enchanté l'adolescence se pose bientôt, mais l'écrivain rappelle qu'il a vite dissipé la crainte de la déception :

Je me rappelle bien des livres que j'ai lus alors – *Les Misérables*, par exemple, impérissable souvenir [...] [...] chaque fois que je commence à les feuilleter, je suis arrêté par la pieuse crainte de ne pas retrouver ce qu'ils furent alors, de n'y plus puiser ce qu'ils me donnèrent quand j'avais quatorze et quinze ans. Un tabou semblable me retint de lire *Les Misérables* durant des années. Mais le jour où je le fis, je découvris que même pour un adulte d'aujourd'hui, c'était un chef-d'œuvre.⁶

- 9 Si les personnages collectifs pouvaient aussi avoir pour modèle ceux de Miguel Angel Asturias, Vargas Llosa est amené à relire attentivement les deux grands romans de Victor Hugo pour rédiger la préface à la nouvelle traduction en espagnol des *Misérables*. Cette fois, l'écrivain juge l'œuvre d'un collègue. Il souligne en cette occasion qu'à la base, les romans sont construits à partir de personnages, que ces derniers deviennent souvent aussi connus, voire plus, que leur auteur, et il proteste vivement contre ce personnage de narrateur omniscient, qui étale ses connaissances avec un trop haut degré d'autosatisfaction et pratique force digressions mettant un frein au déroulement normal de l'histoire, qui connaît les pensées les plus secrètes de tous les personnages, le passé de tous les édifices, etc. À l'évidence, Vargas Llosa est incommodé, agacé par ce personnage de voyeur et de moralisateur suprême, caractérisé par « l'omniscience, l'omnipotence, l'exubérance, la visibilité, l'égoïsm⁷ ». Il faudra attendre la fin de l'étape suivante de sa réflexion pour qu'il trouve une explication à la proluxité de ce « divin sténographe » ou scribe de Dieu, celle de l'essai. Il vient de publier, de plus, *La Guerre de la fin du monde*, influencé à l'évidence par *Notre-Dame de Paris* pour composer cette épopée d'un fabuleux échec et pour inventer des personnages physiquement

monstrueux mais moralement innocents et injustement persécutés par la vindicte populaire (le Lion de Natuba qui s'énamoure de la plus jolie jeune fille du village, ne rappelle-t-il pas Quasimodo, amoureux de la belle Esmeralda ?), et à l'inverse, des personnages de monstres moraux sous une apparence et un habit respectables (Frollo et Epaminondas Gonzalves). Il est conscient du fait que ce roman doit beaucoup à Victor Hugo, mais ce n'est qu'en 2004 que, implicitement, il laissera deviner au lecteur de son essai l'étendue de sa dette envers son modèle, en particulier avec *Les Misérables*.

- 10 Pourquoi ce choix des *Misérables* pour une étude de l'écrivain ? La lecture de l'essai laisse soupçonner une influence de plus longue durée que celle qui apparaît à l'évidence dans *La Guerre de la fin du monde*. En effet, l'esthétique du boom est celle du « roman total », du texte capable de représenter la totalité de l'expérience humaine, « donner à la réalité fictive l'empreinte de la totalité à laquelle aspire toute fiction » : la critique se réfère généralement à l'influence du roman nord-américain, mais celle de Victor Hugo n'est-elle pas aussi importante au moment d'avancer cette notion de roman total ? Toutefois, la manière de travailler un texte diffère entre les deux auteurs. Hugo ajoute, agrège, tandis que Vargas Llosa part d'un « magma » et élague. Mais pour l'élaboration de *La Guerre de la fin du monde*, le processus de départ a été différent : partant d'un scénario de film écrit en 1972, modifié en 1974, le texte, devenant romanesque, s'est beaucoup amplifié, tant pour ce qui est du nombre des personnages que pour l'ensemble de l'action, et sur ce point, l'influence de Hugo se renforce. Les motifs ajoutés à l'histoire principale semblent des adaptations de ceux des *Misérables*. Si au cinéma les images de paysages, de scènes et de personnages fondent la crédibilité du récit, situent immédiatement des lieux et une époque, l'écriture romanesque suscite l'adhésion du lecteur à sa vérité en apportant certaines preuves. Hugo amène son lecteur à l'acceptation de la fiction en l'étouffant, en le noyant, dans une foule de faits historiquement réels que le narrateur commente sur un ton didactique (pensons, par exemple, au récit de la bataille de Waterloo, où les personnages de fiction surgissent au milieu des acteurs réels de l'histoire en qualité d'acteurs possibles voire probables, après de longues dissertations sur les officiers et les soldats des deux camps, sur la configuration des lieux : focalisé sur l'épisode historique et le flot de paroles du narrateur, le lecteur accepte, sans avoir la force de réagir, le pacte de lecture et « voit » Thénardier dépouillant les morts et les blessés sur le champ de bataille). Ces commentaires éclairent l'histoire d'un jour nouveau, proposent un point de vue différent de celui de la vérité officielle et créent un « Grand Théâtre du Monde, objet invraisemblable, magique et totalisateur comme l'Aleph borgésien où sont incluses toutes les expériences, aventures et mésaventures, toutes les petites et toutes les grandeurs de l'aventure humaine⁸ ».
- 11 Mais alors, demande Vargas Llosa, l'histoire n'est-elle pas finalement contaminée par les détails fictifs, qui n'importent qu'à la construction des personnages secondaires qui vont influencer la trajectoire des protagonistes ? Car, remarque-t-il, l'insurrection populaire de juin 1832, par exemple, malgré sa plasticité épique et sa force dramatique, malgré le discours enflammé d'Enjolras, « nous laisse sur notre faim quant aux avancées concrètes requises pour transformer la société actuelle en paradis⁹ ». De plus, concernant cette insurrection ou encore la bataille de Waterloo, le narrateur invoque la notion de destin, de volonté divine, que l'action humaine ne peut modifier, et il conclut que ces défaites, comme tous les malheurs qui frappent les personnages, sont bien tristes mais sont le résultat de l'accomplissement du dessein de Dieu ou la juste

punition de fautes antérieures. Par conséquent, au lieu d'enraciner la fiction dans le réel, c'est le contraire qui se produit, et le lecteur se retrouve englué dans « une nuée sentimentale et utopique¹⁰ » créée par ce « mirage rhétorique¹¹ ». Et Vargas Llosa, en disciple de Flaubert, proteste énergiquement contre ce narrateur, bavard prolix et insupportable, qui se prend pour Dieu et influence selon son désir la trajectoire de ses personnages. Or, le jeune romancier péruvien, quelques décennies plus tôt, affirmait que le romancier, à l'image de Gabriel García Márquez, est un déicide qui substitue à la vérité historique sa propre vision de la vérité, en faisant remarquer que la vérité unique n'est qu'une utopie : si le déicide devient Dieu, il se comporte en dictateur et ne respecte plus ses créatures qu'il condamne à incarner ses propres idées, en particulier la définition du bien et du mal. Quand le Victor Hugo qui transparait n'est plus la mauvaise conscience du régime en place, mais celui à qui le roi Louis Philippe commande un hymne, et que ce même roi fait vicomte et pair du Royaume, celui qui se détourne des valeurs révolutionnaires pour adhérer aux valeurs catholiques traditionnelles et conservatrices, le personnage du narrateur, création spécifique qui, dans le cas présent, signe la présence de l'auteur dans le texte, cesse de jouer son rôle de contre-pouvoir pour devenir le thuriféraire du conservatisme.

- 12 Mario Vargas Llosa remarque aussi que les personnages des *Misérables* s'énamourent parfois, mais ne connaissent jamais la passion amoureuse. Passer sous silence l'un des facteurs de l'humain est un manquement de plus au réalisme ; le lecteur de l'écrivain péruvien se souvient que, s'exprimant sur *Tirant le Blanc* de Joanot Martorell, il liait le réalisme de ce livre de chevalerie au fait que les personnages menaient une vie typiquement humaine, mangeaient et buvaient selon les us et modes de leur époque, se comportaient en hommes et non en marionnettes. Dans ce roman de Victor Hugo, le manque de passion et de sexualité semble suspect à Vargas Llosa : les personnages jouent un rôle, mais ne vivent pas.
- 13 Pourtant, en 1864, l'Église catholique met ce roman à l'Index, jugeant qu'il peut nuire à la foi et qu'il contredit les valeurs de la société conservatrice. Le révolutionnaire G., seulement connu par une initiale, qui vit caché, fuyant la vindicte des révolutionnaires parce qu'il n'a pas voulu voter la mort du Roi et des paroissiens de Digne parce qu'il est révolutionnaire, n'est-il pas présenté comme un saint laïc devant lequel Monseigneur Myriel s'incline ? Jean Valjean devenu monsieur Madeleine n'est-il pas le bienfaiteur d'une ville entière, poursuivi par l'implacable Javert ? Cette mise à l'Index peut rappeler à Vargas Llosa son premier roman, *La Ville et les chiens*, brûlé par les militaires péruviens. Une comparaison s'impose alors entre la conception du texte littéraire chez les deux romanciers, quand Vargas Llosa étudie la mise en fiction du monde dans *Les Misérables*. Écrire un roman qui rende compte de la totalité du monde et de l'expérience humaine, c'est tenter l'impossible ; l'humanité connaît des échecs répétés, mais elle s'achemine lentement vers un monde plus juste et libre, où le bien triomphera ; la littérature, qui permet au lecteur de vivre grâce à son imagination d'autres possibilités d'existence, contient toujours un ferment révolutionnaire : les autorités civiles, militaires ou religieuses ne s'y trompent pas, car elle favorise la rébellion et la dissidence quand elle montre clairement ce qui n'est pas acceptable dans une société tout en séduisant ses lecteurs par l'organisation des éléments de la narration et par la qualité de son écriture. Mais pour Mario Vargas Llosa, le lecteur doit rester actif, avoir le choix d'adhérer ou non à ce qui lui est narré, le narrateur ne peut proposer aucune solution définitive et doit rester neutre pour respecter les multiples facettes de la vérité ou l'ambiguïté des situations. Pour Victor Hugo en revanche, le

narrateur guide impérativement son lecteur, lui impose sa vision de la réalité, étouffe son sens critique sous une avalanche de détails sociologiques et historiques censés argumenter la vérité de l'histoire racontée, ce qui indispose Mario Vargas Llosa. Il n'en reste pas moins que, malgré ces critiques, le jugement général de Vargas Llosa sur son modèle révèle son admiration pour son illustre prédécesseur qui a tenté l'impossible : il a réussi l'exploit de créer des personnages qui se sont gravés dans l'imaginaire de ses lecteurs et qui gardent cette dimension atemporelle des grands caractères. C'est un peu grâce à lui si Mario Vargas Llosa, à son tour, a tenté l'impossible.

NOTES

1. Vargas Llosa, Mario, *Le Poisson dans l'eau*, Paris, Gallimard, 1993, traduction d'Albert Bensoussan, p. 114 (*El pez en el agua*, Barcelone, Seix Barral, 1993).
 2. Vargas Llosa, Mario, *La Tentation de l'impossible. Victor Hugo et Les Misérables*, Paris, Gallimard, 2008, traduction d'Albert Bensoussan, p. 15. (*La tentacion de lo imposible. Victor Hugo y Los miserables*, Madrid, Alfaguara, 2004).
 3. *Ibid.*, p. 124.
 4. *Ibid.*, p. 111.
 5. *Ibid.*, p. 113.
 6. *Ibid.*, p. 114 et 115.
 7. *Ibid.*, p. 28.
 8. *Ibid.*, p. 135.
 9. *Ibid.*, p. 170.
 10. *Ibid.*, p. 181.
 11. *Ibid.*, p. 185.
-

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP