



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

## Le corps à l'œuvre

Éditions et Presses universitaires de Reims

---

# Corps écrivain. Miguel Angel Asturias, César Vallejo et Mario Vargas Llosa

Marie-Madeleine Gladieu

---

DOI : 10.4000/books.epure.1548  
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims  
Lieu d'édition : Reims  
Année d'édition : 2014  
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023  
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture  
EAN électronique : 9782374961958



<http://books.openedition.org>

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2014

### Référence électronique

GLADIEU, Marie-Madeleine. *Corps écrivain. Miguel Angel Asturias, César Vallejo et Mario Vargas Llosa* In : *Le corps à l'œuvre* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2014 (généré le 19 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1548>>. ISBN : 9782374961958. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1548>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

---

# Corps écrivain. Miguel Angel Asturias, César Vallejo et Mario Vargas Llosa

Marie-Madeleine Gladieu

---

- 1 L'iconographie représente souvent l'acte d'écrire par une main tenant une plume qui trace des signes sur une feuille de papier ou sur un parchemin. Les élaborations de l'esprit sont donc figurées matériellement non seulement par un support et par les instruments permettant d'y tracer un quelconque message, mais aussi par le corps, par la partie du corps particulièrement apte à la réalisation d'œuvres nées dans l'imaginaire d'une personne, élaborées par son raisonnement avant d'être rendues intelligibles pour un public, lecteur dans les cas qui nous intéressent ici. Comment mieux affirmer l'interaction entre corps et esprit ? Les techniques d'écriture interviennent alors pour traduire et transmettre à la sensibilité du lecteur les impressions que l'écrivain veut lui faire éprouver. Chez Miguel Angel Asturias, romancier qui se considérait avant tout comme poète, la première page de *Monsieur le Président* (*El Señor Presidente*) dont les mots sonnent au rythme de l'angélus du soir, lent comme un glas, donnant à entendre, grâce aux allitérations (mb-r), le lourd battant venant frapper l'airain, puis s'en écartant, le métal encore vibrant, laisse percevoir au lecteur le ressenti du jeune écrivain sous la dictature de Manuel Estrada Cabrera : la nuit, métaphoriquement, tombant sur le Guatemala et plongeant dans l'angoisse la population qui craint de façon permanente une dénonciation et l'arrivée des sbires de la dictature, les rites religieux célébrés à la gloire de la divinité infernale qu'est le dictateur, les cloches n'annonçant plus que la mort, que ce soit celle du jour ou celle des hommes. Membre d'un groupe d'étudiants engagés qui demandèrent sa démission à monsieur le Président, Asturias a été très fortement impressionné par cette incarnation du pouvoir en ce qu'il a de plus funeste et cruel, et l'épouvante intérieure, qu'il ne pouvait laisser percevoir dans l'action, surgit dans les sons et dans le rythme du texte qui sert d'ouverture à l'évocation de l'enfer qu'est devenu le Guatemala. En revanche, dans *Les Yeux des enterrés* (*Los ojos de los enterrados*), l'évocation du vent dans les bananeraies donne lieu à un rythme imitant la palpitation de ces grandes feuilles grâce

à la longueur et à l'accentuation des mots qui se répètent comme dans un miroir et rendent ainsi compte d'un paysage vivant ressenti par l'auteur comme une matrice.

- 2 Ces exemples choisis chez Asturias permettent de comprendre combien un texte, qu'il soit narratif ou poétique, traduit les émotions et les sensations de son auteur en adoptant le rythme de son souffle, de sa respiration. Chez un poète comme César Vallejo, le souffle de la voix poématique reconstruit une expérience, une série de sensations éprouvées par l'être humain et transformées en objet esthétique. L'écriture des deux premiers recueils de poèmes, *Les Hérauts noirs* (*Los heraldos negros*) et *Trilce* est autobiographique pour une large part. Vallejo a vécu son enfance au sein d'une grande famille, dans la petite ville andine de Santiago de Chuco, entouré de ses parents, déjà âgés, et de dix frères et sœurs. Il aimait plaisanter, et selon des camarades de cette époque, on ne savait jamais s'il parlait ou non sérieusement. Les jeux évoqués dans les poèmes de son premier et de son second recueil correspondent à une première époque sereine, mais bientôt troublée par la disparition prématurée de plusieurs membres de la fratrie : le souffle rendu court par l'angoisse de ne pas trouver ceux qui se sont trop bien cachés, dans « À mon frère Miguel », la voix qui s'exprime dans le poème appelle vainement l'absent :

Écoute, mon frère, dépêche-toi  
de sortir. Tu sais... maman peut s'inquiéter !<sup>1</sup>

- 3 Les phrases au rythme entrecoupé, et terminées, de plus, par une syllabe accentuée qui, en fin de vers, fait compter une syllabe supplémentaire muette traduisent la réaction physique de l'enfant qui ne comprend pas pourquoi il ne voit soudain plus son frère Miguel, son compagnon de jeux qui ne sort pas de sa cachette. Les parties de cache-cache à la tombée du jour devenaient parfois inquiétantes pour le plus petit, qui en venait à pleurer, faisant rire l'aîné qui avait dépassé le stade de la peur de l'arrivée de la nuit, mais finissaient toujours par la consolation maternelle. En revanche, cette fois, le jeu a pris un tour tragique : Miguel a disparu à l'aube, pour ne plus reparaître, malgré le jour, et le jeune César ressent cette angoisse à fleur de peau qui altère la respiration et renvoie l'inquiétude profonde sur la mère pour ne pas avouer la sienne. Dans le recueil suivant, *Trilce*, deux de ses sœurs ont aussi disparu :

Aguedita, Nativa, Miguel ?  
J'appelle, je cherche à tâtons dans l'obscurité.  
Ne me regardez pas en me laissant là, tout seul<sup>2</sup>

- 4 La voix du poème « III » refuse aussi l'absence définitive, le corps même ressent la présence des morts par les regards venus de l'ombre. Dans l'imaginaire andin, les défunts sont, certes, enterrés, mais tant que leur mort n'est pas acceptée, leur esprit reste comme appelé par ceux qui les regrettent. Le survivant sent physiquement leur présence, sans parvenir à les voir. Mais leur regard est posé sur lui, comme le fait comprendre le troisième vers de cette citation, et il n'en éprouve que plus charnellement la douleur de leur absence : l'acte est réalisé par les défunts (« *no me vayan a ver* »), tandis que le vivant est réduit, comme l'indique le participe passé, à la passivité (« *dejado* »), comme si le seul privé d'action et de vie était le vivant :

et que ce soit moi le seul reclus.<sup>3</sup>

- 5 Le lecteur ne se trouve pas devant une réflexion logique sur la mort, mais bien devant une réaction physique, une série de sensations primaires, à fleur de peau, liées à l'obscurité, rendant compte de la douleur charnelle de la perte d'êtres aimés partis encore enfants et qui, innocemment, mimaient déjà leur disparition. L'imaginaire andin

et le jeu se rejoignent, rendant plus poignantes la souffrance et l'incompréhension du jeune survivant.

- 6 Le poème qui ouvre *Les Hérauts noirs* et qui donne son titre au recueil, de par le rythme de l'accentuation et les répétitions, laisse percevoir le corps martyrisé. Les coups du sort se matérialisent dans le premier vers : deux syllabes accentuées juxtaposées, suivies de trois syllabes faibles, puis d'une autre syllabe accentuée et d'une faible, produisent l'effet de deux coups de semonce suivis du coup de grâce, et se répètent dans la seconde partie du vers ; les dernières voyelles accentuées, qui laissent plus ou moins sortir l'air de la gorge, accentuent cette impression : le « i » de la première partie laisse encore passer assez d'air pour que le cri de douleur soit entendu, mais le « é » de la seconde ferme le son et l'émission de l'air ; alors le vers s'interrompt, et la dernière syllabe espagnole est alors silencieuse. Le corps dicte à l'esprit et à la main sa douleur, qui aboutit, après le cri, à une bouche qui se referme et au silence. La structure circulaire du poème, dont le vers final répète exactement le premier, accentue cette sensation éprouvée par le lecteur. Si ce dernier tient compte du silence introduit par les points de suspension, à la fin des vers 1, 4 et 17, l'anapeste (deux syllabes brèves et une longue) trois fois répété souligne le pas de l'homme blessé qui trébuche avant de chuter, impression suggérée également par la répétition d'une vision d'enlèvement de plus en plus réelle (« *se empozara* », « *se empoza* ») dans la mare mortelle de la culpé. Culpé et non faute, car il s'agit bien ici de ce qui taraude l'individu de l'intérieur, ce qui lui rappelle que d'autres souffrent et meurent (le souvenir de son passage, à l'âge de treize ans, par la ville minière de Quiruvilca au moment où l'armée réprimait sauvagement une grève, exécutant à l'arme blanche les familles de mineurs réunies dans l'église, jadis lieu de refuge respecté, a certainement marqué la sensibilité de l'adolescent, venant se juxtaposer au souvenir des frères et sœurs et des parents défunts) alors que le destin l'épargne encore. C'est le problème du mal qui est ici posé, souffrance morale et mentale résonnant comme une souffrance physique : le corps reçoit ces coups qui le font saigner (vers 11) tandis que, malgré son innocence, la sensibilité étouffe et se noie dans les marécages infernaux dont aucune rédemption ne viendra la sauver.
- 7 Le poème « Le balcon étroit » (« *El palco estrecho* ») montre un dédoublement du personnage poématique. Tandis que le « je » se sent bien en assistant à une représentation théâtrale, le « tu » l'accule peu à peu vers un monde noir et menaçant : ses mains qui tiennent le rideau deviennent épines, le bateau dont il semble la figure de proue est chargé de crêpes noirs, et progressivement son pied chasse le spectateur sans défense. La culpé revient hanter le personnage à la fin du poème, qui pressent sa chute, alors que le pied, ombre implacablement dévorante, continue à avancer. Le lecteur se trouve face à une variante du premier poème, où la violence plus diffuse vient de la menace. Le rythme du premier vers, un endécasyllabe finissant par une syllabe accentuée (dix syllabes sont donc prononcées), comporte huit syllabes accentuées : rouages d'une machine infernale, ou pas lourds et répétés, ou encore secondes résonnant à une horloge infernale, mais sûrement danger qui se rapproche et menace le personnage du poème. Le souffle laisse percevoir souffrance et angoisse : la tragédie est peut-être sur la scène, elle est certainement chez le spectateur lui-même qui sait qu'il va céder et voit déjà sa chute et son sang coulant en un mince filet.
- 8 Alternant avec une certaine régularité les syllabes longues et les brèves, « Les dés éternels » (« *Los dados eternos* »), plusieurs vers du poème font penser au rythme de

sanglots : le poète y évoque, en effet, la séparation définitive d'avec une jeune Marie, bibliothécaire et cultivée, à qui il était lié par une passion amoureuse partagée, à laquelle la famille de la jeune fille s'opposait. Dieu a tant joué aux dés avec la terre que celle-ci n'est plus qu'une boule roulant vers le néant, comparable alors avec la vie du personnage du poème dont tous se sont joués, lui semble-t-il, et qu'ils ont envoyé au diable. Les yeux brûlants d'avoir trop pleuré, ses « yeux sorciers » où « il y a des feux allumés » (le nom « *candelas* » désignant à la fois les chandelles et les feux de brousse, image ici de la passion et de la peine), il est devenu un mort vivant (« *condenado* ») devant lequel Dieu reste indifférent, tout occupé qu'il est à son jeu. C'est donc, ici encore, le corps martyrisé par la douleur affective qui sanglote d'abord, puis quand les pleurs se tarissent, montre l'étendue des dégâts : le principe de vie détruit par la peine, ravagé par le feu de la passion.

- 9 *Les Hérauts noirs* se termine sur l'évocation du Sphynx (« *la Esfinge* », monstre féminin en espagnol) dont la question réitérée au milieu du Désert est en réalité celle du personnage du poème, voire du poète lui-même, ses vers étant faits de cette interrogation obsédante et délétère adressée à ce Dieu malade qui a créé l'homme à son image : c'est pourquoi la lumière est tuberculeuse, symbolisant la faiblesse de l'espoir, et l'ombre ne cesse de grossir, se nourrissant de cette perte de goût pour la vie et de la répétition de la perte des êtres aimés, par le départ ou par la mort, par un franchissement de limites (l'idéologie officielle remise en question, le poète n'acceptant pas que la modernisation de son pays et sa prospérité signifient une version moderne de l'esclavage pour ceux qui produisent ces richesses, ce qui lui vaut quelques ennuis) pressenti comme un possible franchissement définitif de celles qui séparent la vie de la mort.
- 10 Une partie importante des poèmes de *Trilce* a été écrite en prison. Rentrant de la Côte en 1920 à Santiago de Chuco pour les fêtes patronales, César Vallejo arrive au moment où la province est agitée par un mouvement de contestation sociale. Il est accusé d'en être l'instigateur, arrêté et emprisonné. À l'absurdité de son emprisonnement et de la souffrance qu'il entraîne, le poète réagit par une déconstruction du vers, de la phrase, du mot, afin de retrouver l'origine même de la création qui le conduira à une nouvelle logique du monde et à un langage proposant un autre ordre universel. Dans le recueil précédent, le souffle du Désert portait les mots du Sphynx, et suivait l'indication de « la bosse musicale et triste » (*coda*) qui fait recommencer le morceau à son début et dépasser ainsi la limite de la fin en rejoignant celle du commencement<sup>4</sup> dont le lecteur ne sait s'il se situe au début de la vie ou au début d'un au-delà d'après l'Ombre. Le corps créé par un Dieu gravement malade à son image et à sa ressemblance, apparaît comme soumis à un destin de déliquescence jusqu'à une disparition finale, comme tous ces êtres aimés mais disparus cités au long du recueil et dont la perte anémie, atrophie, le corps même qui s'exprime ici.
- 11 Les quatre mois que le poète passa dans une cellule accentuent le sentiment d'absurdité du monde. La vie quotidienne est scandée par des actes et des bruits répétitifs, qui résonnent dans tout le corps. La pompe à eau, dans la cour de la prison, inspire le poème « II » de *Trilce*, et les deux coups de mise en route de la mécanique, suivis des quatre coups qui font remonter l'eau du puits, sont traduits par la répétition de noms qui traversent l'esprit tandis que le corps réalise l'acte de pompage, avec les moments d'attente où l'eau coule tandis que l'imagination passe de l'observation du présent à quelques bribes de souvenirs de la vie hors les murs, puis au découragement face à

l'absurde. Le mécanisme de la pompe compresse alors le temps, puis l'aire où, au lever du jour, les coqs cherchent des grains, le nom espagnol « *era* » étant aussi le verbe être à l'imparfait de l'indicatif, signifiant également qu'il s'agit d'un souvenir qui refait surface. Le chant du coq connote le matin, qui survient dans la strophe suivante, « *mañana* » signifiant aussi demain, mot qui revient comme une obsession angoissante. Cet isolement par rapport au temps, à la vie et à ses rites, devenus ici mécaniques, renvoie à une perte de repères face à ce qui, pour le poète, est innommable, l'emprisonnement injuste et l'accusation sans fondement dont il ne peut se défendre. Le Dieu de la Genèse qui nommait les choses est malade, joue avec le monde comme avec un dé aux arêtes émoussées roulant vers l'abîme, tout n'est plus que répétition dépourvue de sens. L'expression en est affectée, la correction grammaticale et orthographique n'existe plus car il n'y a plus de règles, tout se répétant et perdant son nom, son sens<sup>5</sup>. Le poète, dont tout le corps se hérissé face à l'incompréhensible, voit son souffle altéré, dégradé par ce qui le contraint et le réprime sans motif valable.

- 12 Avec la chaleur de l'été et la solitude, loin des bruits naturels de la vie, les vrombissements de moteurs deviennent pour l'oreille du prisonnier de véritables tortures dans le poème « XXXII ». La température s'élève, dans les moteurs qui chauffent autant que la peau et le sang de l'homme, « 999 calories [...] 1000 calories », et la dégradation de l'expression, limitée par moments à des onomatopées de bruits à la limite de l'identifiable, « Rumbbbb.....Trraprrrr rrach.....chaz<sup>6</sup> », vont de pair avec la douleur auditive que ces derniers produisent. C'est donc bien, ici aussi, le corps blessé qui s'exprime, la souffrance mentale accroissant la douleur physique, dans ces poèmes autobiographiques. La plume se brise quand, finalement, la chaleur devient trop forte. Les diverses manières d'exprimer la souffrance et la blessure apparaissent dans tous les poèmes liés à cette période d'emprisonnement.
- 13 Ces deux premiers recueils, en grande partie autobiographiques, rendent compte non seulement d'un esprit qui traduit sa perception du monde, de ses beautés et des éléments qui blessent la sensibilité humaine, mais d'un corps qui ressent ces moments de joie et de douleur. Comme les quatre murs de la prison et sa porte blindée emprisonnent le corps, qui clame sa souffrance, l'être est prisonnier d'un destin absurde, qui le conduira de cette cellule aux quatre planches du cercueil : telle est la vision obsédante de ces deux recueils.
- 14 Mario Vargas Llosa, sous l'influence de Flaubert, affirme que le romancier doit rester en dehors de sa création ; mais est-ce toujours possible ? Flaubert lui-même disait : « Emma Bovary, c'est moi », car toute narration suppose des référents plus ou moins fidèles à des modèles réels. Les souffrances du jeune Mario durant sa période d'internat au collège militaire Leoncio Prado se répartissent sur plusieurs personnages ; mais il serait erroné d'assimiler trop totalement à son auteur le personnage d'Alberto Fernandez, le cadet qui écrit pour ses camarades de courts textes érotiques pour gagner le prix de ses premières cigarettes, dans *La Ville et les chiens (La ciudad y los perros)*. Il serait tout aussi hasardeux de proposer une correspondance exacte entre le personnage de Mario Varguitas et le romancier, dans *La Tante Julia et le scribouillard (La tía Julia y el escribidor)*. Le corps de ces deux personnages reste d'ailleurs assez énigmatique ; le lecteur n'a directement accès, de plus, à aucun de leurs écrits.
- 15 Les personnages écrivain sont fréquents dans l'œuvre romanesque et théâtrale de Vargas Llosa. Remarquons dans un premier temps que les personnages, d'une manière générale, sont dotés d'un corps harmonieux si leur comportement et leur jugement

respectent les normes de la société, mais que tout déséquilibre est aussi révélé dans leur aspect physique. Ainsi, Pedro Camacho, le *scribouillard* auteur de feuilletons radiophoniques, disparaît derrière sa machine à écrire, mais est omniprésent dans ses écrits. Tous ses personnages de héros lui ressemblent : le thaumaturge d'un monde où le bien doit triompher du mal, Pedro recruté par le gérant de la radio Panamericana pour triompher de la concurrence en faisant remonter les résultats de l'audimètre, se projette en eux au point de les incarner tous, systématiquement, à chaque enregistrement d'un épisode des feuilletons. Véritable dictateur régnant sans partage sur son œuvre, il dote ses héros de traits qui sont son portrait idéalisé (et qui correspondent assez bien au portrait officiel du dictateur réel de cette époque) : le front haut, le regard droit et bon, le nez aquilin. S'il domine le groupe d'acteurs dont chacun lit son rôle dans chaque épisode, il manque d'envergure pour dominer sa création, et bientôt les personnages surgissent inopinément après leur mort, ou bien dans un autre feuilleton. C'est le chaos, et l'écrivain, complètement dépassé, doit avoir recours à la solution finale : un tremblement de terre engloutit l'univers fictif, le stade s'effondre sur les personnages. Pedro Camacho sombre dans la folie et doit être interné ; plus tard, retombé dans l'anonymat, il ne survit qu'en faisant, à pied, le tour des commissariats de la capitale pour rendre compte des faits divers au nouveau chef de la rédaction de Radio Panamericana qui le traite comme un esclave. L'auteur à succès qui ne nourrit son esprit que d'un *Dictionnaire des citations du monde entier* et son organisme, de malbouffe, comme nous dirions familièrement aujourd'hui, ne peut finalement qu'échouer car ayant si entièrement fait entrer en symbiose son propre corps, en tant qu'acteur et que personnage, et son œuvre, tout moment de fatigue personnelle signifie l'effondrement de l'œuvre.

- 16 Le journaliste myope et allergique, narrateur de *La Guerre de la fin du monde* (*La Guerra del fin del mundo*), est le seul témoin de la situation dans les deux camps adverses, le seul à avoir suivi personnellement Antonio le Conseiller et le général Moreira César, à avoir vu et vécu de chaque côté les conditions du combat et de la survie, les atrocités commises par les rebelles et par l'armée régulière. Ses lunettes sont cassées lors d'une bataille, mais aux côtés de ceux qui tentent de survivre à cette guerre fratricide en fuyant l'holocauste final, il a compris les enjeux de cet affrontement et le messianisme des plus démunis. Fort de cette série d'expériences, il devient capable de raconter avec un certain degré d'objectivité l'épisode de Canudos, instrumentalisé par le nouveau pouvoir à des fins politiciennes.
- 17 Le personnage de l'écrivain qui part à la recherche d'un ancien camarade de collège, Mayta, organisateur d'un mouvement de guérilla voué à l'échec, présente un certain nombre de similitudes avec son auteur. Comme ce dernier, il vit dans le quartier de Barranco, sur une promenade située sur le haut d'une falaise dominant le Pacifique, d'où on aperçoit, par beau temps, toute la côte jusqu'à Callao, le quartier balnéaire de La Punta, et plus loin, les îles de San Lorenzo et du Fronton, baignées d'où l'évasion est impossible à cause de la violence des courants marins. Chaque matin, comme son créateur, il fait son *jogging* le long de la falaise en observant les moindres détails du paysage : c'est une bonne manière de commencer la journée, dit-il. À cette époque, Vargas Llosa publie, au début des années 1980, une série d'articles dans le journal espagnol *El País* sur la nécessité de pratiquer un peu de sport chaque jour pour s'assurer une bonne forme physique qui conserve également l'agilité de l'esprit. Et en 1983, il est envoyé par le président de la République du Pérou, Belaunde Terry, enquêter sur l'assassinat d'un groupe de journalistes dans le hameau d'Uchuraccay : les paysans, les

des incursions de Sentier Lumineux, ont tué un petit groupe de rebelles, et craignent des représailles ; l'armée régulière les a armés, en leur disant que les amis (les forces de l'ordre) venaient par la voie des airs, tandis que les inconnus arrivant à pied étaient des terroristes, des ennemis. Or les journalistes arrivaient par la montagne. Et vingt ans plus tôt, plusieurs amis de l'écrivain mouraient dans les mouvements de guérilla. Le personnage du jeune utopiste déclarant la guerre à une société et à un système qu'il trouve injustes, et qui perd soit la vie, soit ses chances de se construire un avenir meilleur, hante alors l'imaginaire de l'écrivain. Mayta, dont la mère a été abandonnée par le père et est bientôt décédée, s'interroge sur le sens du monde et de la vie, nouvel Edipe souffrant d'un mal similaire : il a les pieds plats, ce qui est peu compatible avec la vie du guérillero. Après l'échec de sa rébellion, tout son organisme s'est affaibli suite aux années de prison et aux difficultés de sa vie quotidienne. La forme physique et mentale du personnage de l'écrivain, qui enquête sur les années de guérilla et sur son ancien camarade afin de comprendre la situation du pays, où on s'attend à un débarquement imminent de *marines* pour rétablir l'ordre dans une capitale soumise à la violence, aux exactions en tout genre et au pillage, contraste avec la dégradation de l'ancien révolutionnaire dont l'idéal généreux a été impossible à réaliser et a conduit des jeunes gens à la mort. Pour rendre compte de la destruction des êtres et du pacte social, l'écrivain doit garder sa lucidité et la force de témoigner, et pour cela entretenir tant son corps que son esprit. Dans les romans de Mario Vargas Llosa, la garantie d'un témoignage objectif sur certains aspects du réel, et le mensonge fait en pleine connaissance de cause afin de mieux souligner ce que le réel a d'inacceptable, se trouvent pour une bonne part dans le soin qu'a le témoin de conserver, selon le principe classique, un esprit sain dans un corps sain.

- 18 La vision qu'a Mario Vargas Llosa des diverses manières de rendre compte de la réalité transparait donc dans le physique même de ses personnages qui écrivent. Jusqu'à quel point se caricature-t-il lui-même dans ses différentes expériences d'écriture en créant si fréquemment ce type de personnages romanesques ? Si le lecteur se réfère aux phrases de Salvador Elizondo mises en exergue de *La Tante Julia et le scribouillard*, ce roman prend pour thème véritable non les amours du jeune Varguitas, mais la réflexion sur l'écriture. Être écrivain, est-ce mettre sur le marché force publications, quitte à perdre le fil conducteur de sa création, ou bien se montrer exigeant, ne publier que des textes susceptibles de survivre à l'épreuve du temps ? L'écrivain écrasé par son œuvre, et celui qui ne la domine pas encore et préfère en détruire les premiers essais, fournissent au romancier l'occasion de fantasmer à propos du corps de ses personnages. Mais derrière cette interprétation, qui correspond à une préoccupation d'ordre intellectuel, il est possible d'en percevoir une autre, qui renvoie à Mario Vargas Llosa écrivant en 1959-1960 le « magma » de son premier roman : il corrige sa première version, *La Demeure du héros (La morada del héroe)*, de 1958, pour en faire *Les Impositeurs (Los impostores)* qui vont devenir, en 1962, *La Ville et les chiens (La ciudad y los perros)*. Il habite alors à Paris avec sa première épouse, Julia Urquidi, et comme à Lima quelques années plus tôt, il exerce pour vivre plusieurs petits métiers. Parmi ceux-ci, citons celui de nègre : chaque jour, pendant plusieurs mois, il écrit quelques heures par jour un récit de voyage que lui raconte celle qui signera le livre *Peaux noires et blanches (Pielas negras y blancas)* en 1960. Le jeune Mario n'était-il pas alors celui qui devait disparaître derrière la machine à écrire, transcrire avec une certaine fidélité la trame d'un *bestseller* en oubliant ses exigences personnelles de romancier ? N'était-il pas ce personnage de Pedro Camacho vivant de sa plume, écrivant sur la machine d'un

autre et se pliant aux exigences d'un travail alimentaire ? Mario remettant son ouvrage cent fois sur le métier, et Pedro fournissant sans discontinuer des sous-produits au succès immédiat, sont alors deux aspects du travail de leur créateur, lequel a été aussi, à sa manière, des années plus tôt, le personnage de l'adjoint de Mario le journaliste de Radio Panamericana, Pascual : les textes attribués à Pascual dans ce roman peuvent, en réalité, être lus dans certains numéros de *La Crónica* de 1952, période où précisément Mario Vargas Llosa, qui a quitté le collège militaire Leoncio Prado, a travaillé pour ce journal et a appris les normes de l'écriture pour la presse sensationnaliste.

- 19 Le souffle coupé des personnages devant des scènes d'une violence extrême, qui les conduit à ne pouvoir s'exprimer que par un juron d'impuissance, est aussi celui de leur créateur dans des circonstances similaires auxquelles il a été confronté. Lituma devant l'atroce mutilation du corps assassiné du jeune Palomino Molero, dans *Qui a tué Palomino Molero ? (Quién mató a Palomino Molero?)*, laisse échapper le plus gros juron de son vocabulaire, mot par lequel commence le texte romanesque, et qui le termine aussi quand ce même Lituma, fils de la chaude côte nord du Pérou, apprend sa mutation pour la région de Junín, dans les Andes, où se trouvent des lieux parmi les plus froids et les plus isolés du pays. C'est également par un juron de Lituma que commence et se termine *Lituma dans les Andes (Lituma en los Andes)*, quand il apprend la disparition d'un troisième ouvrier du chantier, une route devant désenclaver le hameau de Naccos, puis quand il découvre quel a été le sort de ces malheureux au cours de fêtes dionysiaques version andine qui se déroulent dans le café du lieu. L'inhumain ne peut être dit par des expressions logiques et correctes ; le malaise des personnages se traduit alors par des réactions physiques, par la nausée et la sensation d'un monde qui chavire.
- 20 L'obsession de la castration du corps masculin, due le plus souvent à la morsure d'un chien, revient dans plusieurs romans de Vargas Llosa. Dans *Les Chiots (Los cachorros)*, le jeune Cuéllar est mordu par Judas, le danois du collège, qui le castre. Dans *La Tante Julia et le scribouillard*, le chien Laski veut toujours mordre le narrateur, Varguitas. Outre un fait divers réel, que l'écrivain lit dans la presse en 1965, un enfant émasculé par un chien à Lima, le jeune Mario lui-même, à l'âge de huit ans, à Cochabamba, avait un voisin possédant un danois qui aboyait au passage des enfants, tirant sur sa chaîne qui un jour se brisa : le chien arracha le fond du pantalon de l'enfant. Ravivant probablement ce souvenir, le fait divers se fait texte romanesque. Mais la castration a sur les personnages un effet délétère : Cuéllar, adolescent puis adulte, est pris d'un vertige d'autodestruction. Plus cruelles encore sont les évocations des corps émasculés, par vengeance dans le cas de Palomino Molero, en tant que crimes de guerre dans *La Guerre de la fin du monde*, ou encore comme résultat d'un corps rongé par la lèpre dans le cas de Fushía, dans *La Maison verte (La Casa Verde)*.
- 21 La castration peut être aussi symbolisée par les yeux arrachés ; c'est ce dont Julia menace Varguitas, par jalousie. Vargas Llosa a préfacé la traduction espagnole d'*Histoire de l'œil*, de Georges Bataille, où les yeux et la sexualité sont synonymes. Mais elle peut également être signifiée par la menace d'un pistolet. Dans *Qui a tué Palomino Molero ?*, le lieutenant Silva désire ardemment Adriana, la tenancière de café mariée à un pêcheur, il profite de l'absence de son mari pour tenter de la séduire, puis de la violer : il entre chez elle, un pistolet à la main, mais elle se moque ouvertement de lui, si bien qu'il se retire, totalement dépité et effondré, mentalement castré. Cette scène peut apparaître comme une reprise inversée d'un épisode d'un roman radiophonique de Pedro Camacho, dans *La Tante Julia et le scribouillard* : Lituma arrête un homme armé qui

s'introduit par la fenêtre dans une maison, et qu'il prend pour un cambrioleur ; mais l'homme lui répond que sa femme exige que, pour accomplir le devoir conjugal, il joue au pirate et entre armé par la fenêtre de leur chambre...

- 22 La castration peut aussi prendre une tournure psychanalytique. Le père de Varguitas, apprenant que son fils s'est marié trop jeune à son gré et sans son consentement avec une parente, la sœur, divorcée, d'une de ses tantes, plus âgée que lui : le père le menace de son pistolet, mais devra finalement céder. La scène est inversée dans *Lituma dans les Andes* : Tomasito, très jeune garde du corps du trafiquant de drogue El Chanco (Le Cochon), tue ce dernier parce qu'il entretient une relation sadomasochiste avec Meche, une prostituée dont Tomasito est amoureux et qu'il veut épouser. Dans les deux cas, il s'agit pour le jeune personnage de faire sienne une femme plus âgée, qui est ou a été la compagne d'une figure paternelle. S'emparant de la femme du « père », créant ainsi une situation œdipienne, la nouvelle génération castre, d'une certaine manière, la précédente. Le choc émotionnel d'un fond de pantalon arraché par un chien, pendant l'enfance d'un futur écrivain, est à la source d'une série d'images et de situations allant du drame à l'humour.
- 23 La main qui écrit n'est donc pas une simple exécutante des idées et de l'imagination des créateurs. À la suite de Faulkner, Mario Vargas Llosa considère que tout artiste est un être mené par des « démons », des obsessions, et celles-ci relèvent du domaine de la culture et de la sensibilité de chacun. Ces « démons » sont une partie de la mémoire, liée à des éléments purement abstraits, mais aussi à un vécu et à un ressenti concret du corps ; ils se traduisent par une rapidité plus ou moins grande du souffle, que le lecteur identifie dans le rythme d'un texte, poétique ou narratif, ainsi que par la création d'images et d'épisodes qui surgissent texte après texte, qui se modifient, s'inversent, jusqu'au moment où le rôle « thérapeutique » de l'écriture peut se charger d'humour, signe d'une prise de distance avec ce qui, dans un premier temps, a blessé.

---

## NOTES

1. « Oye, hermano, no tardes / en salir. Bueno! Puede inquietarse mamá ». César Vallejo, *Los heraldos negros* (1918), Buenos Aires, Losada, 1969, p. 104.
2. « Aguedita, Nativa, Miguel? / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a ver dejado solo ». César Vallejo, *Trilce* (1922), Buenos Aires, Losada, 1967, p. 10.
3. « y el único recluso sea yo ». Ibid.
4. « [...] la joroba / musical y triste que a distancia denuncia / el paso meridiano de las lindes a las Lindes ». Ibid., p. 108.
5. « ¿Qué se llama cuanto heriza nos? ». *Trilce*, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 8.
6. Ibid., p. 54.

---

AUTEUR

**MARIE-MADELEINE GLADIEU**

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP