HAL
open science

Le déchiffrage archaïque et les démons du pouvoir : Lituma en los Andes

Isabelle Tauzin

To cite this version:

Isabelle Tauzin. Le déchiffrage archaïque et les démons du pouvoir : Lituma en los Andes. Isabelle Tauzin-Castellanos. L'Amérique latine écartelée: pouvoir et violence à l'épreuve de la fiction, PUF; CNED, pp.11-41, 2012, 9782130606871. hal-02280578

HAL Id: hal-02280578

https://hal.science/hal-02280578v1

Submitted on 12 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Isabelle Tauzin-Castellanos

Le déchiffrage archaïque et les démons du pouvoir : *Lituma en los Andes de Mario Vargas Llosa*

Chapitre paru en 2012 dans *L'Amérique latine écartelée: pouvoir et violence à l'épreuve de la fiction*, Paris Puf Cned, pp. 11-41

L'œuvre de Mario Vargas Llosa est immense, couvrant plus d'un demi-siècle jusqu'au prix Nobel de Littérature en 2010.

J'ai fait le choix de renvoyer exclusivement à des articles sur l'auteur péruvien consultables par voie électronique car ce corpus digital est consistant et sera à compléter par la lecture de quelques ouvrages classiques sur l'auteur, comme *La invención de la realidad* de José Miguel Oviedo et *La narración como exorcismo* de Birger Angvik, ainsi que par la réflexion théorique de Mario Vargas Llosa sur son écriture et son parcours (*Historia de un deicidio, El pez en el agua, Cartas a un joven novelista,*).

Après avoir contextualisé *Lituma en los Andes*, roman qui a suscité la controverse en 1993 avant de disparaître des feux de l'actualité littéraire, je rappellerai l'organisation de la trame narrative. Ensuite, l'originalité du duo d'enquêteurs est mise en relation avec le fonctionnement des institutions. La violence dans *Lituma en los Andes* est le fait d'un groupuscule doctrinaire qui a mis le Pérou à terre. J'évoquerai la transfiguration des actions du Sentier Lumineux dans la fiction. Dans une dernière étape, de façon à rendre compte de la complexité du roman au-delà de l'intrigue politico-policière, l'entrelacement des mythologies grecque et andine, véritable défi de l'œuvre, sera analysé, et je démontrerai comment Mario Vargas Llosa consolide là une vision archaïque de son pays natal. Comme l'écrit Françoise Aubès à propos de *La guerra del fin del mundo*, roman présentant de nombreux points communs avec *Lituma en los Andes,*

> la recomposition du passé opérée par la littérature est presque toujours fallacieuse si on la juge en terme d'objectivité historique. La vérité littéraire est une et tout autre est la vérité historique. Mais quoique remplie de mensonges ou plutôt pour cela même, la littérature raconte l'histoire que l'histoire écrite par les historiens ne sait ni ne peut raconter[1].

[1] Françoise Aubès, « La guerra del fin del mundo : une entreprise satanique », *América. Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain*, n° 14, Paris, 1993, Université de Paris 3, vol. 2, p. 233

1. Un contexte politique particulier

Lituma en los Andes paraît en 1993 et vaut à Mario Vargas Llosa un prix grand public, le Premio Planeta qui transforme le livre en best seller sur le marché de l'édition espagnole.

L'écrivain a quitté le Pérou après son échec comme candidat conservateur à l'élection présidentielle de 1990 contre Alberto Fujimori, illustre inconnu d'ascendance japonaise et qui rallia les suffrages populaires par opposition au candidat « blanc », représentant des classes dominantes. Accusé d'évasion fiscale, menacé de perdre la nationalité péruvienne par le chef de l'État, Vargas Llosa devient espagnol par un décret du roi d'Espagne.

Le Pérou sort de dix ans de terreur. Le leader du Sentier Lumineux Abimael Guzmán a été arrêté le 12 septembre 1992, après avoir plongé le pays dans l'horreur et promis un million de morts. Le régime politique péruvien n'a cessé de se durcir pour faire face à des actes de guerre inédits. Le président Belaúnde – élu démocratiquement comme ses successeurs (Alan García et Alberto Fujimori) – a appelé l'armée en renfort en 1982-1983. Le 5 avril 1992, le pouvoir législatif et judiciaire est confisqué par un coup d'État de l'exécutif. C'est le retour de l'arbitraire au sommet.

Vargas Llosa ne cessera de marquer son opposition à Fujimori au cours des années suivantes, transmettant l'image d'un pays invivable, alors que les attentats et les massacres appartiennent à un temps révolu.

C'est sans nul doute parce que l'étape de la sale guerre, du « conflit interne » – expression édulcorée et consacrée par l'usage au Pérou, pour définir cette période de violence– est révolue que *Lituma en los Andes* peut être publié. À l'automne 93, voilà un an que l'ennemi public numéro 1 croupit en prison, le pire est passé, la spirale du fanatisme s'est dissipée.

Les lecteurs espagnols vont se reconnaître dans les personnages, notamment les victimes issues du Premier-Monde. Le best seller devient une arme économique contre le pouvoir en place, une forme de revanche politique, qui freinera le retour des touristes s'identifiant à Albert et à « la petite Michèle » ou à l'écologiste Hortensia d'Harcourt.

Au cours de la décennie précédente, avant 1993, les romans de Mario Vargas Llosa ont éloigné le lecteur de la réalité contemporaine pour le plonger dans le monde amazonien (*El hablador*, 1987) ou le distraire avec une fantaisie érotique (*Elogio de la madrastra*, 1988). En février 1993, Vargas Llosa achève ses mémoires qui mêlent vie de l'écrivain, attaques personnelles et tensions politiques sous le titre de *El pez en el agua*.

La publication de *Lituma en los Andes*, à l'automne 93, est relayée à Madrid par une interview dans le supplément culturel d'*ABC* du journaliste péruvien César Hildebrandt, connu pour son

indépendance. L'écrivain indique que le roman correspond à « un projet plus ancien ». La campagne électorale a joué pour lui un rôle de révélateur de la situation catastrophique dans laquelle se trouvait le Pérou :

> una de las cosas que más me impresionó fue en la Sierra, sobre todo en la Sierra central la increíble degradación de la vida por el atraso y la miseria. Pero lo que más me impresionó fue ver cómo esa situación había resucitado supersticiones y creencias que yo creía totalmente obsoletas : historias de 'pistacos', de 'muquis', de diablos[2].

L'autre élément qui transparaît dans l'entretien, c'est l'importance du personnage de Dionisio, vaguement ébauché dans les premiers brouillons et qui a mûri après la lecture d'un essai sur les Grecs et l'inconscient. Le roman se veut interprétation contemporaine du mythe grec au cœur des Andes comme d'autres ont récrit les mythes d'Antigone et d'Œdipe:

> se me ocurrió lo que es la idea central de la novela : una recreación andina y contemporánea del mito griego de la regresión, del retorno a la barbarie. Es una historia que tiene mucho que ver con la violencia, con la pugna entre la racionalidad y la irracionalidad. […] Es la primera vez que he trabajado de una manera sistemática el tema de un mito. El mito es una explicación imaginativa y fantástica del mundo y del hombre, pero es al mismo tiempo, algo muy terrestre, muy apegado a realidades concretas. Y una realidad dominante del Perú actual es la violencia[3].

Le mot « violence » revient dans l'entretien avec Hildebrandt tandis que la référence au Sentier Lumineux est omise. L'autoritarisme étatique et le clientélisme sont en train de se substituer à la dés-institutionnalisation et au délitement du lien social des années les plus sombres de l'histoire du Pérou depuis la Guerre du Pacifique. La transfiguration littéraire du régime fujimoriste occupera les romans suivants de Vargas Llosa, notamment *La fiesta del chivo* et *Travesuras de la niña mala.*

César Hildebrandt pose la question de la classification de *Lituma en los Andes*. La réponse d'un écrivain sur son œuvre doit toujours être prise en compte et en même temps considérée avec une certaine indépendance. La subjectivité de l'auteur intervient dans ce jugement et aussi le souci de répondre aux attentes de son interlocuteur :

> Si hay un libro que no puede ser llamado realista, es éste. Tampoco sería justo, es cierto, llamarlo novela fantástica.
>
> [Hildebrandt] ¿Le enfadaría que alguien hablase de realismo mágico ? – Bueno, el realismo mágico es un cajón de sastre. No hay figuras que vuelen[4] […] Si lo quiere, es una indagación sobre la irracionalidad. No es un libro sobre la divina embriaguez, el desenfreno hedonista, sino más bien sobre el impulso tanático, la crueldad, la atracción por la muerte[5].

---

[2] *ABCcultural,* «Vargas Llosa : el escritor peruano pone en órbita *Lituma en los Andes* », Madrid, 15 octobre 1993, p. 16-17.

[3] *Ibid*.

[4] Le romancier oublie par ailleurs un détail de la biographie merveilleuse et atroce d'un de ses personnages, Salcedo, le commerçant pishtaco : « Su silueta monumental, envuelta en el poncho volador, los paralizaba de terror », *Lituma en los Andes*, Barcelone, Planeta, 1993, p. 211.

[5] *Ibid.*

Vargas Llosa ne réfute pas clairement la relation avec le réalisme magique, qu'il connaît d'autant mieux que sa thèse de doctorat a porté sur l'œuvre de García Marquez. Réalisme magique et indigénisme se rejoignent dans les romans du Péruvien Manuel Scorza (1928-1983), héritier néoindigéniste de José María Arguedas (1911-1969).

La fiction vargasllosienne est à la croisée des genres: roman policier, pièce de théâtre, conte, mythe. La représentation de l'histoire immédiate a valu à l'auteur les plus sévères critiques, un procès en sorcellerie auquel il est difficile de ne pas contribuer, tant les premiers chapitres sont manichéens et le dénouement problématique pour le public qui se contente d'une lecture au premier degré. L'anthropophagie mise en scène est inacceptable et c'est contre elle que s'insurge Víctor Vich en retournant la monstruosité vers son inventeur :

> La narrativa sobre el canibalismo representa el momento en el que el yo proyecta sobre el Otro todo lo monstruoso que él tiene como posibilidad dentro de sí mismo. Así, el caníbal es solamente un fantasma del colonizador y de esta manera, la construcción social de la otredad resulta simplemente un problema especular[6].

2. Organisation du récit

2.1. Techniques vargasllosiennes

Dans *Lituma en los Andes*, Mario Vargas Llosa a recours aux procédés qu'il a théorisés dès les années 70. Le procédé central est celui metaphorisé par l'image des poupées russes (« muñecas rusas ») ou de la boîte chinoise (« caja china »), système exposé dans la thèse doctorale sur l'œuvre de García Márquez, *Historia de un deicidio* et rappelé dans l'essai ludique sur les pratiques de l'écrivain *Cartas a un joven novelista* :

> el procedimiento de la caja china consiste en contar una historia como una sucesión de historias que se contienen unas a otras principales y derivadas, realidades primarias y realidades secundarias[7].
> El paso de una a otra de esas realidades – de una historia madre a una historia-hija– consiste en una muda […] en muchos casos la caja china resulta de varias mudas simultáneas : de espacio, tiempo y nivel de realidad[8].

L'écrivain cite, parmi d'autres modèles, l'enchâssement des contes des *Mille et une nuits* et les narrateurs successifs du *Quichotte*. Les changements de points de vue (« muda espacial »), de temps (« muda temporal »), les transferts de la réalité à l'imagination (« a nivel de la realidad ») sont inhérents à l'emboîtement d'histoires les unes dans les autres[9]. L'histoire principale est l'enquête menée par Lituma ; c'est à partir de ce nœud qu'est dévidé l'écheveau de la fiction jusqu'à la résolution du mystère des disparus de Naccos.

---

[6] Victor Vich, *El canibal es el otro : violencia y cultura*, Lima, IEP, 2002, p. 68
[7] *Historia de un deicidio*, Barcelone, Barral, 1979, p. 322
[8] *Cartas a un joven novelista*, Barcelone, Planeta, 1997, p. 76
[9] « Las mudas y el salto cualitativo » in *Cartas a un joven novelista*, éd. cit., p. 65-72

La boîte chinoise est une métaphore de l'inclusion. Elle est associée à l'intersection, représentée par l'image des vases communicants :

> Dos o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separado. La mera yuxtaposición no es suficiente, claro está, para que el procedimiento funcione. Lo decisivo es que haya *comunicación* entre los dos episodios acercados o fundidos por el narrador en el texto narrativo[10].

Parmi les œuvres emblématiques de la théorie des vases communicants, Vargas Llosa renvoie à la célèbre scène des comices agricoles de *Madame Bovary*, et aussi à la nouvelle de Julio Cortázar « El ídolo de las Cícladas » qui rassemble les temporalités antique et contemporaine. L'histoire parallèle de Tomás Carreño projette une image parodique de la société créole, contrastant avec la tragédie politique que vivent les habitants des Andes.

Le rapprochement avec le monde grec de Cortázar, cette « civilisation faite de magie, de religion, de musique, de sacrifices et de rites[11] », est notable dans l'histoire de Dionisio et Adriana dans la seconde partie de *Lituma en los Andes*. Mario Vargas Llosa contribue à une recherche constante du dialogue entre l'imaginaire et le réel. Au bout du compte, la création personnelle, la fantaisie l'emportent sur la rationalisation. Le roman n'est pas le prolongement fictionnel de *El pez en el agua*. Le retour à l'invention génère l'incompréhension des critiques, auxquels le romancier répond avec la certitude de l'expérience accumulée :

> en la creación literaria […] intervienen, y a veces de manera determinante, la intuición, la sensibilidad, la adivinación, incluso el azar, que escapan siempre a las redes de la más fina malla de la investigación crítica[12].

2.2. La trame romanesque

Le titre binaire de *Lituma en los Andes* (X en Y) inscrit le roman dans un programme sériel. Il s'agit d'explorer un nouvel horizon : « les Andes », espace humain mieux connu depuis la campagne électorale à travers tout le territoire.

Lituma en los Andes est organisé en deux parties et un épilogue, un ensemble de dix chapitres équilibrés. Chaque chapitre est subdivisé en un nombre identique de séquences (3), avec la même distribution cartésienne entre les personnages et les différents lieux. La première exploration donne l'impression d'un jeu de glaces labyrinthique.

La séquence d'ouverture expose l'investigation policière et ses aléas, centrée sur le personnage de l'enquêteur Lituma. La narration prend forme à partir d'un narrateur

---

[10] « Los vasos comunicantes », *ibid.*, p. 89
[11] *Ibid.*, p. 92
[12] *Ibid.*, p. 95

omniscient qui accède aux pensées les plus intimes de Lituma. La focalisation interne, mise en place par le biais des déictiques et du monologue intérieur (« Sería lo mismo esta vez. Tomás había empezado a interrogar a la mujer […] Y, ahora, un tercero. La gran puta », p. 12), alterne avec la focalisation zéro.

Les gardes civils, Lituma et son adjoint doivent enquêter sur trois disparitions inquiétantes et sont confrontés à un milieu hostile, les Andes Centrales, pendant la saison des pluies, sous la menace des attentats du Sentier Lumineux. La solution du mystère se trouve dès les lignes : « ¿Se los había tragado la tierra ? » (p. 12) ; « A veces pienso si a usted y a mí no nos han mandado aquí al puro sacrificio » (p. 16).

L'incipit de *Lituma en los Andes* a suscité des critiques acerbes, du fait de la représentation de l'Indienne, victime inaudible, à la limite de l'humain (« en quechua, mascullando y soltando un hilito de saliva por las comisuras de su boca sin dientes », « esos sonidos indiferenciables que a Lituma le hacían el efecto de una música bárbara », p. 11). La barbarie est située d'entrée de jeu : c'est le propre de l'Autre, celle ou celui qui est différent physiquement et qui ne parle pas espagnol. La difformité et la laideur définissent le barbare.

Dans les cinq premiers chapitres de *Lituma en los Andes*, la séquence intermédiaire relate les massacres perpétrés par les fanatiques. L'assassinat de deux jeunes Français est représenté de façon à en faire des victimes idéales au prénom prononçable (« Michèle », « Albert »), avec lesquelles les lecteurs occidentalisés vont s'identifier. Le rêve d'exotisme des touristes se transforme en cauchemar échappant à toute logique, à toute rationalité. Les interférences linguistiques produisent un effet de réel et valorisent la langue étrangère, en dépit de la piètre qualité du dialogue mimétisant le français et à la différence du quechua non transcrit et parlé par des personnages privés d' identité.

Après cette unité narrative qui inverse le face-à-face de Cajamarca entre Pizarre et Atahualpa (1532), la troisième séquence a une fonction parodique dans tous les chapitres. Vargas Llosa décrit le roman d'apprentissage tragi-comique du jeune Tomás, pícaro péruvien, sang-mêlé bâtard confronté à la violence du quotidien : sexe, drogue et corruption. Les mésaventures du garde civil remontent à la surface et remplissent les nuits des détectives associés.

Depuis *La ciudad y los perros* la récursivité caractérise l'écriture vargasllosienne. Les histoires s'agglutinent les unes aux autres, sans transition. Le lecteur doit se laisser emporter par le maelstrom de la narration. L'enquête policière n'avance pas : le Pérou est au fond du gouffre, impression ressentie par l'immense majorité de la population au début des années 90 et qui conduit ceux qui en ont les moyens à choisir la voie de l'émigration.

Le rêve et l'humour constituent les seuls remèdes au désespoir : « la única alternativa a esa violencia […] es un amor que redime a Mercedes y acelera la asimilación de Tomás a la cultura dominante y europeizada del Perú costeño », écrit Misha Kokotovic dans un ouvrage très suggestif[13]. La première partie du roman, décevante de par sa construction routinière et son message idéologique, est celle qui a suscité les commentaires les plus virulents. La tension dramatique est extrême : disparitions inexpliquées, campagne de terreur, course-poursuite des narcotrafiquants. La seconde partie est centrée sur le couple d'Adriana et Dionisio, démiurges de Naccos et démons de l'écrivain. Le récit mythique prend alors une place prépondérante. Le dénouement résout les énigmes et assigne un destin à tous les personnages. Le lecteur se trouve pris de court par l'épilogue, un effet déceptif[14] qui est dans la nature même du roman policier fondé sur une attente contrariant le plus longtemps possible le désir éperdu de savoir.

2.3. Synthèse du roman

			1ère partie
Chapitre 1		Focalisation	Drames en cascade
Séquence 1	p. 11-17	Lituma	À Naccos, le caporal Lituma est informé de la disparition d'un villageois, Demetrio Chanca.
Séquence 2	p. 17-25	0// touristes	Deux touristes français sont assassinés par la guérilla dans la montagne.
Séquence 3	p. 25-34	Tomás	Tomás raconte à Lituma comment il a tué un homme à Tingo María et sauvé une jeune femme. Le lecteur déduit l'activité criminelle du Porc (« Chancho ») et la prostitution de Mercedes.
Chapitre 2			Récits
Séquence 1	p. 35-47	Lituma	Lituma procède à l'interrogatoire d'Adriana, la tenancière du bar de Naccos, pour éclaircir le mystère des disparitions. La nouvelle de l'attaque du car d'Andahuaylas est connue (c. 1-2).
Séquence 2	p. 47-57	Pedro Tinoco	Les terroristes massacrent les vigognes de la réserve sous les yeux de Pedro Tinoco, l'idiot d'Abancay (« opa »).
Séquence 3	p. 58-63	Tomás	En route vers Huanuco, Tomás et Mercedes

[13] Misha Kokotovic, *La modernidad andina en la narrativa peruana ; conflicto y transculturación*, Lima, Latinoamericana, 2006, p. 250

[14] On se reportera aux travaux de Jacques Dubois *Le roman policier ou la modernité* ainsi qu'à la deuxième partie de ce volume, consacrée à *Abril rojo,* roman qui transcende le genre policier.

		Lituma	dévoilent leurs vies.
Chapitre 3			L'écriture théâtralisée
Séquence 1	p. 65-74	Lituma	Au café, Dionisio évoque la vie de l'albinos Casimiro Huarcaya, l'un des disparus, et Tomás revoit les tortures infligées à Pedro Tinoco (c. 2-2). « un despenador, comparado a un pishtaco, es basurita », se dit Lituma (p. 65).
Séquence 2	p. 74-86	Medardo Llantac	Carnaval macabre. Le village d'Andamarca est pris par les terroristes qui organisent un procès public. Medardo Llantac a échappé au règlement de comptes et assisté à la scène. Les gardes républicains sévissent à leur tour.
Séquence 3	p. 86-93	Tomás	Mercedes et Tomás arrive à Huanuco (la « Ceja de Selva »).
Chapitre 4			Bis repetita
Séquence 1	p. 95-106	Lituma	Près de la mine, Lituma recueille les confidences de Dionisio qui révèle l'identité du troisième disparu (Demetrio Chanca / Medardo Llantac/ c. 1.1; c. 3.2)
Séquence 2	p. 106-122	0//écologiste	Vie et mort de l'écologiste Hortensia d'Harcourt et de l'ingénieur Cañas dans la région de Huancavelica.
Séquence 3	p. 123-133	Tomás	Tomás, « la morenita » Mercedes et Iscariote à Huanuco. Rivalités et complicités entre mafias et forces de l'ordre. Début de l'histoire du protecteur de Tomás, commandant de la garde civile.
Chapitre 5			Nouveaux rebondissements
Séquence 1	p. 135-149	Lituma	Interrogatoire d'Adriana et Dionisio. Arrivée de Francisco Lopez qui informe de l'attaque de la mine La Esperanza. « los cupos revolucionarios encarecen demasiado los costos» (p. 148)
Séquence 2	p. 149-158	Casimiro Huarcaya	Le village de Yauli, de l'éden au chaos. Biographie de l'albinos Casimiro Huarcaya. Vengeance d'Asunta à la tête d'un commando sentiériste.
Séquence 3	p. 158-166	Tomás	Péripéties de l'itinéraire de Huanuco à Lima.
			2e partie
Chapitre 6			Leçons d'histoire
Séquence 1	p. 169-180	Lituma	La mine La Esperanza. Le Danois Stirmsson donne une leçon d'histoire à Lituma.
Séquence 2	p. 180-184	Adriana 1ère personne singulier	Histoire de Naccos et de la mine Santa Rita. « las peores desgracias vienen siempre de ánimas que no dan la cara » (p. 184)

Séquence 3	p. 185-197	Tomás	Arrivée de Tomás et Mercedes à Lima. Dangers de la Babylone péruvienne. Présent et passé de Mercedes-Meche : « a mí una vez me jugaron a los dados » (p. 192) Dionisio : « para ser sabio hay que ser hijo incestuoso » (p. 189)
Chapitre 7			Climax
Séquence 1	p. 199-209	Lituma	Lituma, le « John Wayne » de Naccos (p. 202), défie inconscient l'esprit tutélaire de la montagne (« Apu ») et échappe de justesse à la mort. Description du huayco : « ese rodar montaña abajo » (p. 205). Le surnaturel en action.
Séquence 2	p. 209-215	Adriana 1ère personne singulier	Conte du pishtaco de Qenka et de la victoire de Timoteo Fajardo. Registre du merveilleux.
Séquence 3	p. 215-224	Tomás	Délinquance ou attentat à Lima : les menaces se multiplient contre Tomás et Mercedes dans le labyrinthe de la capitale.
Chapitre 8			Nouvelles pistes
Séquence 1	p. 225-240	Lituma	Ivresse de Lituma et vision du sacrifice de Casimiro Huarcaya (V,2). Réalisme magique. Passé et présent se rejoignent dans l'hallucination. « Él ya no siente ni se da cuenta de nada », dijo a su espalda alguien, como leyendo sus pensamientos. El cabo Lituma estaba nocaút » (p. 240)
Séquence 2	p. 240-249	Adriana 1ère personne singulier	Histoire de Dionisio. Mariage de Dionisio et Adriana à Muquiyauyo et pèlerinage au cimetière de Yanacoto. Merveilleux et grotesque.
Séquence 3	p. 249-256	Tomás	Tomás rencontre son parrain commandant et probable père. Corruption et immoralité au sommet de la hiérarchie militaire. Mercedes disparaît avec le magot de son sauveur.
Chapitre 9			Solutions
Séquence 1	p. 257-268	Lituma	Lituma à la recherche de la vérité. Vision du sacrifice de Pedrito Tinoco. Néo-indigénisme.
Séquence 2	p. 269-275	Adriana 1ère personne singulier	Le matriarcat archaïque. Histoire de Naccos de la prospérité à la décadence.
Séquence 3	p. 275-282	Tomás	Tomás réintègre la Garde Civile et est envoyé à Naccos : suspension du récit biographique et sortie du labyrinthe mémoriel (I, 3).

Chapitre 10			*Épilogue*
Séquence 1	p. 285-293	Lituma	Arrivée de Mercedes à Naccos. Scène de la reconnaissance. Dénouement heureux.
Séquence 2	p. 293-305	Lituma	Lituma poursuit son enquête au café. Rencontre avec le mystérieux villageois d'Andamarca : « el hombrecito enfardelado en su saco-prisión » (p. 304). Régression de la virilité («¿ Ha visto algo más horrible que esa pichulita color hollín ? », p. 304)
Séquence 3	p. 305-312	Lituma	La peur brise les tabous et engendre de nouveaux rites pour l'éloigner (« No sé quechua […] Nunca había oído esa palabra hasta ahora. ¿Apu ? » p. 309). Représentation de la scène d'émasculation. Sacrifice de Demetrio Chanca. Communion obscène (« cortándoles sus criadillas, tajándoselas y banqueteándose como si fueran un manjar » (p. 311). Dénouement tragique.

Lorsque l'écrivain pose la plume, il le fait à regret. Le roman n'est jamais achevé, mais le processus d'écriture doit être suspendu pour éviter une histoire sans fin:

> si un novelista, a la hora de contar una historia, no se impone ciertos límites (es decir, si no se resigna a esconder ciertos datos), la historia que cuenta no tendría principio ni fin, de alguna manera llegaría a conectarse con todas las historias, ser aquella quimérica totalidad, el infinito universo imaginario donde coexisten visceralmente emparentadas todas las ficciones[15].

3. Les enquêteurs

3.1. Lituma

Lituma est un personnage récurrent, un « vase communicant » suivant la théorisation de Vargas Llosa sur son œuvre. Apparu en 1959 dans une nouvelle, Lituma devient une figure fétiche à partir de *La casa verde* (1966), puis intervient dans *La Chunga* (1986), une pièce de théâtre à laquelle renvoie le roman[16]. Lituma est ensuite enquêteur dans ¿ *Quién mató a Palomino Molero ?* (1986). La saga de Lituma est erratique et anachronique entre les nombreux romans de la Comédie Péruvienne dans lesquels le personnage apparaît[17]. Lituma répond à un double archétype social et régional. C'est un garde civil, garant de l'ordre et

[15] *Carta a un joven novelista*, éd. cit. p. 85
[16] Le thème de *La Chunga* est le sort de la jeune Mercedes, enjeu d'une partie de dés dans un bar de Piura.
[17] Sur les réapparitions de Lituma on se reportera à l'article « La saga de Lituma en los Andes », *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1998, n° 2.

exceptionnellement honnête. Représentant de la morale dans un pays où les institutions sont déliquescentes, où tout se vend et tout s'achète, Lituma doit sa survie à son éthique :

> –Usted es un guardia civil buena gente – oyó afirmar a Dionisio–. Lo reconocen todos en el campamento. Nunca se aprovecha de su autoridad. No hay muchos así […] La prueba de que lo consideran es que usted y su adjunto están vivos. (p. 100)

L'innocence du personnage dans le contexte d'extrême violence est invraisemblable :

> ¿Es posible concebir a un militar en Ayacucho, como Lituma, nada consciente de las violaciones de los derechos humanos y muy poco aterrorizado no sólo por las acciones de Sendero Luminoso sino, además, por los mecanismos y las políticas de su propia institución[18] ?

Autre ambiguïté dans la construction de Lituma, la libido du personnage n'est pas exposée comme une forme de violence. C'est un trait qui conforte son identité masculine, une pulsion de vie par opposition à l'homosexualité, perçue en revanche comme anormalité.

Le lexique de Lituma se caractérise par le registre familier ou vulgaire. Originaire de Piura, « costeño », il incarne la Côte du Pérou. Le Nord, à la frontière de l'Equateur, est un espace idéalisé par le schème du tropicalisme, canicule et sensualité. Le personnage n'a pas de prénom, seulement un patronyme. Son apparence physique est secondaire, laissée à l'imagination du lecteur-auditeur des innombrables dialogues qui structurent le roman à la façon des scènes d'une pièce de théâtre.

Lituma ne connaît pas les Andes[19], « la Sierra » comme on dit au Pérou. Le choix du titre (« dans les Andes ») induit un public international et non exclusivement péruvien. L'instance narrative qui raconte l'histoire est proche de Lituma, le héros dont le point de vue filtre la plupart des péripéties. Le roman va rapporter la découverte du Pérou intérieur. L'exploration se déroule à contre-cœur, initialement perception négative de tout, y compris de la beauté du vol des condors, esprits des montagnes décrits de façon dépréciative (« esos pájaros oscuros que habían aparecido en dirección de los nevados[20] », p. 105). Puis Lituma intériorise le monde andin ; les mythes et les rites sont transfigurés dans la deuxième partie du roman, la plus intéressante et novatrice dans l'œuvre même de Vargas Llosa. L'homme des basses terres (« Costa ») rencontre ceux des hautes terres (« Sierra ») avant de poursuivre sa pérégrination vers la troisième grande région du Pérou, l'Amazonie, « la Selva » où se trouve Santa Maria de Nieva. Après avoir survécu au cataclysme de l'éboulement (« le huayco »), un des moments forts de la deuxième partie, Lituma est métamorphosé et intégré comme

---

[18] Victor Vich, *El canibal es el otro : violencia y cultura,* éd. cit., p. 74

[19] En 1986, Oscar Colchado Lucio commence à publier les aventures d'un jeune garçon, paradigme des enfants de la Sierra, Cholito. Le premier de ses albums d'un nouveau genre s'intitule *Cholito en los Andes mágicos*.

[20] Confondre un vautour avec un condor, symboles de deux réalités naturelles contrastées, est invraisemblable du point de vue d'un « serrano ». La même confusion se retrouve dans *Abril rojo,* selon Federico Altamirano, professeur de l'Université San Cristobal de Huamanga.

« serrano » ; il cesse d'être un « gallinazo en puna[21] », selon l'expression populaire née des difficultés à supporter l'altitude des esclaves noirs (« Quiere decir que por fin me van a tratar como a serrano y no como a gallinazo en puna », p. 228).

Mario Vargas Llosa le définit comme « un personnage mineur » : « Es sobre todo quien vincula y enlaza las historias. No es un héroe en el sentido tradicional[22] ». Lituma gagne en densité dans la deuxième partie et le dénouement.

3.2. L'agent double

Tout au long du détachement à Naccos, le caporal Lituma est secondé par Tomás Carreño. Le nom de la jeune recrue est un clin d'œil humoristique qui réduit chaque fois la tension dramatique. Le patronyme de Carreño[23] est l'antonomase d'un manuel de savoir-vivre, édité et lu pendant des décennies par les collégiens (*Manual de Carreño, manuel de urbanidad y buenas costumbres para uso de la juventud de ambos sexos*). Le diminutif affectueux « Carreñito » fonctionne aussi et surtout comme un paronyme de « Cariñito ». Le personnage est prédestiné à la tendresse, dans un monde dominé par la violence et le chaos. Quant au prénom de Tomás, il renvoie à l'apôtre Thomas qui ne veut croire que ce qu'il voit (« –Ya le dije que, como van las cosas, estoy dispuesto a creer en lo que me pongan delante, mi cabo », p. 68).

Voir et croire, croire et ne pas voir, voir et ne pas croire, le dilemme entre ces actions surgit à plusieurs reprises. Le début du périple de Tomás vient de la confusion entre ce qu'il a cru et ce qu'il n'a pas vu : il a tué un narcotrafiquant qu'il était chargé de protéger en entendant des cris qui lui ont fait croire que le malfaiteur abusait d'une jeune femme. La violence verticale, du représentant de l'ordre protégeant la victime, est sur le point de se transformer en violence personnelle, geste de colère du garde qui est ridicule du fait de son quiproquo et de son ingénuité dans un pays où les « vivos[24] » sont légion :

> ¿Creíste que me daba una paliza por las palabrotas que soltaba y por mis ruegos y llantos. ¿No te diste cuenta que era para excitarse ? Que era para excitarlo ? ¡Qué inocente eres, Carreñito ! – Cállate o te bajo del camión – la cortó él, indignado. (p. 60)

---

[21] « un vautour sur les hauts plateaux »

[22] *ABCcultural*, «Vargas Llosa : el escritor peruano pone en órbita *Lituma en los Andes* », Madrid, 15 octobre 1993, p. 16

[23] Le personnage s'appelait Carrasco (p. 13), avant d'être dénommé Carreño de façon définitive dans les pages suivantes.

[24] Le « vivo » par définition piège un « tonto ». L'admiration pour le « vivo » et pour la « viveza criolla » l'emporte sur la pitié pour la victime, dans l'idiosyncrasie liménienne.

De façon implicite, du point de vue de l'instance narrative, la soumission de Mercedes, la call-girl, à tous les fantasmes du client est acceptable.

La tension dramatique sera nourrie tout au long de l'histoire par la croyance en un danger imminent et invisible, la menace terroriste qui plane sur les Andes. Finalement, Lituma verra dans une hallucination favorisée par l'ivresse, les sacrifices successifs de Casimiro Huarcaya et Pedrito Tinoco, et optera pour oublier la vérité entraperçue : «Me arrepiento de haberme entercado tanto en saber lo que les pasó a éstos » (p. 312).

Le parcours de Tomás est l'inverse de celui de Lituma, de la jungle de Puccalpa vers la jungle de la capitale. Carreño est « serrano », originaire de Sicuani, dans l'altiplano. Il incarne l'innocence et la jeunesse impulsive tandis que Lituma représente la maturité et l'expérience.

Le personnage secondaire, comme Schéhérazade dans les *Mille et une nuits,* entretient les soirées de son mentor en racontant l'histoire de la fuite à travers les Andes, pour éviter la mort. L'odyssée de Carreño est fragmentée à l'instar de la narration feuilletonesque, de sorte que le lecteur, piégé par cette routine, attend la suite des mésaventures et des amours du jeune homme. Ce fil conducteur sauve en même temps les deux gardes des dangers de la nuit, dans l'espace hostile de la montagne. Comme l'écrit Rebecca Thompson, « el cuento […] se convierte en una táctica de supervivencia hasta que puedan salir de Naccos y regresar a sus vidas de antes[25]». Tomás Carreño incarne l'acculturation du « serrano » entre deux mondes : il a quitté son espace originel de l'altiplano et n'a pu intégrer ni la Forêt ni la Côte. La civilité qu'il représente (« guardia civil ») est impuissante dans un monde dominé par la corruption et la violence. Le personnage est à l'image d'une société inégalitaire, où la possibilité d'ascension sociale implique la malhonnêteté et l'abus, incarnés par la figure du parrain. La honte imprègne ses origines : la mère de Carreño est une domestique indienne violée, et le père, le « parrain » officier a refusé de reconnaître sa paternité, stigmate d'une dégradation raciale : « Mi viejita nunca ha querido decirme quien la embarazó » (p. 251). La figure paternelle incarne le racisme, cette violence souterraine, systémique qui corrode toute la société péruvienne depuis le XVIe siècle. Dans l'imagerie populaire, le proverbe « Quién no tiene de inga tiene de mandinga » dénonce l'exclusion ethno-sociale.

Les deux gardes civils ont une conduite exemplaire tout au long du roman. Les seuls excès qu'ils commettent sont des excès de langage, vulgarités et blasphèmes qui assurent un effet de réel. Le duo est l'exception qui confirme la règle. Les forces de l'ordre apparaissent

[25] Rebecca Thompson, «Lituma en los Andes : optimismo escondido », *A Journal of the Cefiro Graduate Student Organization*, Texas Tech University, Lubbock, vol. 9.1 et 9.2, 2009, p. 162

corrompues à tous les degrés de la hiérarchie. Trafic de cocaïne, règlements de compte entre mafias, prostitution, proxénétisme, vols, tortures, exécutions sommaires, népotisme, la somme des crimes et délits esquissés dans *Lituma en los Andes* ternit considérablement l'image de l'armée et de la garde civile. Le degré absolu de la férocité est atteint par le calvaire infligé au sourd-muet d'Abancay, Pedrito Tinoco (p. 69). Cette condamnation sans ambiguïté manifeste l'indépendance de l'auteur à l'égard du pouvoir militaire, un rejet sans faille de l'autoritarisme et de ses corrélats, depuis la représentation des violences entre les cadets du collège Leoncio Prado dans *La ciudad y los perros* (1963), ce qui valut au roman d'être brûlé en autodafé devant les futurs officiers.

4. La violence partisane

L'originalité de *Lituma en los Andes* dans l'œuvre déjà très diverse de Mario Vargas Llosa en 1993 se trouve, à première vue, dans la représentation du conflit interne qui avait embrasé la cordillère pendant dix ans. Une fois ce cauchemar terminé, l'écrivain pouvait enfin l'évoquer dans une fiction, depuis l'étranger et non pas sur place où le souvenir était inénarrable[26].

Cependant, le choix qui est fait par Vargas Llosa, c'est la généralisation, l'anonymat et l'allusion. D'un chapitre à l'autre, le lecteur découvre le terrorisme barbare des temps modernes. Le Sentier Lumineux (PCP-SL) n'est jamais nommé. L'instance narrative se refuse à l'explicitation, à la publicité de la fraction maoïste. En revanche, le discours parodié reprend l'argumentaire et la phraséologie des sentiéristes. Le doute est levé par les formules figées, récitées lors de la mascarade tragique de l'assemblée populaire d'Andamarca, sorte de carnaval à l'envers, foire de la délation publique. Les insurgés prétendent mener la guerre du peuple (« guerra popular »), au nom du « marxismo-leninismo-pensamiento guía del Presidente Gonzalo » (p. 76). Ils se battent contre « le régime génocide et anti-ouvrier » (p. 76), alors même que le Pérou a élu un gouvernement démocratique et que la gauche unie a remporté les élections municipales de Lima en 1983.

Aux tentatives de dialogue, aux demandes d'explication, les terroristes répondent par des rugissements, comme des bêtes féroces (p. 24, p. 55). Ils apparaissent dans la nuit, formant des pelotons de jeunes gens, de femmes et d'enfants aguerris. Ils sont armés de mitraillettes, de fusils, de couteaux, de garrots et de frondes. C'est une guerre des va-nu-pieds[27] guidés par

[26] De manière significative, la production romanesque de cette période est très différente entre les auteurs de la capitale, qui développent le thème de la drogue et de la violence urbaine, et les écrivains provinciaux qui racontent la guerre intérieure comme Félix Huamán Cabrera, auteur de *Candela quema luceros* (1989).

[27] Les paysans sont chaussés d' « ojotas », des sandales faites avec le caoutchouc des pneus.

la pauvreté et la colère. La focalisation du récit vargasllosien se confond avec le regard terrorisé des victimes[28] mais ne transcrit guère la misère quotidienne, la violence objective.

Dans *Lituma en los Andes*, les harangues subversives sont prononcées au nom de la morale, contre une société permissive qui admet l'adultère, l'homosexualité[29] et la prostitution: « debieron enfrentarse al tribunal –que era todo el pueblo– otros, acusados de robar, abusar de los débiles y de los pobres, ser adúlteros y practicar vicios individualistas » (p. 77). Ce moralisme est d'autant plus déplacé qu'il s'avèrera en décalage avec la vie privée du leader Abimael Guzmán. Les ennemis sont multiples, étrangers et éloignés (« el imperialismo norteamericano y el revisionismo soviético », p. 79) ou tout proches et s'adonnant aux vices anti-sociaux énoncés. Les personnages de Dionisio et Adriana n'ont cure des préjugés combattus par les rigoristes. La survie du couple libertin tient au contre-pouvoir qu'il exerce sur la population de Naccos, en incitant à la débauche et à la libération de toutes les pulsions.

Les formules des sentiéristes sont creuses et itératives, messe noire à laquelle sont contraints d'assister les villageois avant de devenir « l'arrière-garde de l'avant-garde », « une base d'appui » (p. 81) dans l'organisation systématique de l'épouvante et de la délation.

La propagande est complètement intériorisée et reprise telle quelle dans le récit. Tout est injonction, obligation, soumission : « Todos tenían una función que cumplir, un granito de arena que aportar. Debían […] añadir nuevos ojos y oídos, y piernas, brazos y cerebros al millón que tenía ya el Partido » (p. 81). Le nombre d'un million de partisans n'est pas énoncé de manière hyperbolique ; c'est un argument diffusé dans la presse partisane[30], et qui a contribué à l'escalade de la terreur dans les années 90.

La défiance est générale. Pour maintenir le village d'Andamarca dans le droit chemin, un comité de vigilance est créé avant le départ des intrus (p. 82). Mario Vargas Llosa se contente de transcrire dans la fiction la réalité vécue dans des centaines de villages andins, pris entre deux feux, d'abord terrorisés par les sentiéristes, puis à nouveau accusés, martyrisés et spoliés par les forces de l'ordre à la recherche des semeurs de troubles (p. 83-84).

Dans la logorrhée qui terrifie, les insultes sont fondamentales. Elles déshumanisent les présumés coupables comme « chiens des poubelles », « hyènes » (p. 77), « rats et scorpions » (p. 78) . La fiction intègre aussi les formules prophétiques, imagées et outrancières :

---

[28] Les sentiéristes ont publié une littérature différente depuis l'espace carcéral.

[29] Le discours homophobe du Sentier Lumineux rejoint les propos de Lituma, représentatif dans les faits de l'intolérance globale de la société.

[30] Le *Diario* devient l'organe du PCP-SL avant d'être interdit. Le million de partisans se réduit en fait à deux ou trois milliers. Le Sentier Lumineux sème la peur à la fin des années 80 en annonçant aussi que le coût de la révolution sera d'un million de morts.

> Ya no eran víctimas, comenzaban a ser libertadores […] También eso cambiaría. En el incendio purificador de la pradera que era la Revolución ardería el individualismo egoísta burgués y surgirían el espíritu colectivista y la solidaridad de clases. (p. 78-79)

Comment nommer dans la fiction les agents de la peur ? Le nom est un enjeu : terroristes, insurgés, militants, guérilleros ? L'écrivain esquive le positionnement anti-sentiériste pour des raisons pragmatiques. Le terme admis pendant et après le conflit a été « subversif », utilisé justement par le préfet de Huancavelica : « La zona es peligrosa, los subversivos la llaman 'territorio liberado'» (p. 111).

Quant aux protagonistes, au milieu de la conversation, Lituma comme Dionisio emploient le familier « terrucos », une façon populaire d'exorciser la peur plus qu'une expression de mépris : « terruco » rappelle à la fois « terrorista » et « tierra », d'où peuvent toujours surgir à l'improviste les sentiéristes, comme par un effet de génération spontanée.

Dans le roman, les victimes sont lapidées, qu'il s'agisse des jeunes Français Michèle et Albert, des habitants d'Andamarca ou d'Hortensia d'Harcourt, personnage inspiré d'une journaliste de *El Comercio*, Barbara d'Achille assassinée en mai 1989. La mort par lapidation est effroyable : c'est ce que la commission d'enquête d'Uchuraccay avait découvert après la tuerie des journalistes (janvier 1983)[31]. Ces mises à mort d'un autre âge sont justifiées par les commanditaires des crimes comme une nécessité pour économiser les munitions. Mais surtout, il s'agit de prolonger la souffrance, faire acte de cruauté, au sens étymologique du terme « cruor[32] » (la chair écorchée et sanglante), retourner à la bestialité, redevenir des bêtes féroces. En brisant le corps de l'ennemi avec des pierres, les bourreaux improvisés feront montre de la même férocité que leurs ancêtres. L'écrivain joue sur la paronymie de « chancar » : en quechua « chancay » signifie « broyer » et « chanca » « pierre », « rocher » , et c'est aussi le nom de l'ethnie des Chancas implantés avant la Conquête dans les Andes Centrales, farouches résistants aux Incas expansionnistes venus du Sud[33].

La violence du Sentier Lumineux répond à une logique interne. Elle n'est pas irrationnelle du point de vue des idéologues du mouvement. Le massacre des vigognes perpétré dans la réserve de Pampa Galeras en 1983 est une histoire interpolée dans *Lituma en los Andes*, articulée autour du personnage de l' « opa » Pedrito Tinoco. Les animaux sont abattus d'un coup de feu pour abréger une douleur non-humaine. La souffrance animale est non exemplaire

---

[31] La lecture du rapport de la Commission de la Vérité et de la Réconciliation (2004), contredisant le rapport Vargas Llosa (1983) est d'une grande utilité pour comprendre l'hyper-violence et la nature hétérogène du conflit.

[32] Michel Wieviorka, *La violence*, Paris, Hachette, 2006, p. 261

[33] Demetrio Chanca est l'anagramme et l'identité que se donne Medardo Llantac après la destruction du village d'Andamarca.

pour le mouvement terroriste. Il ne s'agit pas là d'instiller la peur par le mécanisme inconscient de l'identification ; en revanche, cette tuerie s'explique dans la mesure où les vigognes constituent une richesse nationale, offerte au regard étranger. La vigogne est une icône de l'État péruvien et figure sur le drapeau national pour représenter la gracilité et la richesse.

Loin d'être aveugle, la violence affreuse a été soigneusement programmée. *Lituma en los Andes* transfigure, par le biais de la fiction, l' « accumulation primitive du capital symbolique qui a permis la transformation du Sentier Lumineux en une communauté de discours et ses militants en un peuple du Livre[34] ».

5. L'écriture mythique de la violence

5.1. Les origines grecques

Le personnage d'Adriana déroule le fil d'une autre histoire. Son récit autobiographique est fractionné dans la deuxième partie du roman. Le prénom d'Adriana, anagramme d'Ariadna, inscrit la figure féminine dans une filiation, comme l'ont signalé de nombreux critiques suivant la piste donnée par l'auteur lui-même.

Ariane, fille du roi Minos, aida Thésée à vaincre le Minotaure qui exigeait le sacrifice rituel des jeunes Athéniens. Abandonnée ensuite sur l'île de Naxos, elle fut emmenée par Dionysos (« Dioniso », en espagnol), dieu de l'ivresse, fils de Sémélé foudroyée par Zeus qui avait engendré Dionysos. Tel est donc le canevas de la mythologie grecque. Comment Mario Vargas Llosa se l'approprie-t-il ? L'écrivain a expliqué en 2001 son choix :

> el [mito] de Dionisio no era tanto el mito sobre la embriaguez divina sino más bien un mito en torno a la violencia que surge en la vida y en la Historia cuando uno se entrega a la irracionalidad. Y me di cuenta de que eso era lo que estaba viviendo el Perú. Así surgió la idea de introducir en la novela el mito de Dionisio recreado en el ambiente andino, con personajes de la sierra peruana y dentro del contexto de la violencia terrorista. Descubrí que ciertos mitos tienen una verdad escondida que puede aplicarse miles de años después de donde nacieron[35].

Vargas Llosa ajoute : «Pero no creo que nadie piense que aparece un mito griego al leer la novela ». Au-delà de l'ingéniosité des interférences (« Naxos » qui devient «Naccos »), le lecteur doit s'attacher à l'originalité de l'histoire d'Adriana et Dionisio, les personnages mis en scène dans *Lituma en los Andes*.

---

[34] Carlos Iván Degregori, *Qué difícil es ser Dios*, Lima, IEP, 2010, p. 113
Degregori cite un discours d'Abimael Guzmán « Por la nueva bandera » de 1979 : « Muchos son los llamados y pocos los elegidos […] el Dios del Libro es la Materia que avanza de manera ineluctable hacia la luz, hacia el comunismo » (p. 256).

[35] *El Mundo*, 12 mars 2001, « Haré lo posible para ser también un escritor del siglo XXI », entretien avec Leandro Pérez Miguel

Un premier portrait d'Adriana est dressé par Lituma. Le personnage féminin est un monstre, habillé comme un épouvantail (« espantajo », p. 38). Son visage est caricaturé (« una cara redonda y avinagrada y una boca como una cicatriz », p. 38). La féminité est outrancière (« unas caderas ampulosas que columpiaba al andar », *ibid*). Cette évocation du corps rappelle les statuettes de la fertilité. Chez Adriana, maternité (« Su pecho grande, maternal, subía y bajaba armoniosamente », p. 39) et virilité sont associées[36].

La virago a une identité ethnique très définie. Lituma reconnaît une métisse morochuca dont l'apparence matérialise les qualités séculaires d'adaptation et de résistance :

> Sus rasgos eran aindiados pero su piel blanca y sus ojos muy claros, como los de esas mujeres morochucas […] en el interior de Ayacucho, galopando contra el viento en unos caballos bajitos y peludos. (p. 38)

Cette image d'Adriana est distincte de la première vision féminine si dépréciative qui ouvre le roman, lorsque Lituma a besoin d'un interprète pour comprendre une paysanne parlant quechua. L'incipit met en scène le conflit culturel. La non-communication a retenu l'attention de la critique et suscité une levée des boucliers contre la représentation raciste du monde andin. Misha Kokotovic assimile Mario Vargas Llosa à l'instance narrative :

> En lugar de un análisis del sangriento conflicto social peruano, Vargas Llosa ofrece el supuesto salvajismo indígena andino como causa del derramamiento de sangre. Al hacer eso, borra más de quinientos años de historia colonial y republicana y absuelve al Perú criollo oficial de la responsabilidad por las condiciones que han originado decenas de rebeliones indígenas en los últimos cinco siglos, incluyendo la guerra de Sendero Luminoso en los años 80 […] La tendencia de Vargas Llosa de atribuir los problemas nacionales al 'atraso' indígena, formulada tentativamente en el *Informe de Uchuraccay* de 1983, encuentra su culminación diez años más tarde en *Lituma en los Andes*, que prescinde de cualquier referencia a la violencia estructural de la pobreza o a la exclusión de los indígenas de la vida nacional. (p. 155-156)

La violence du discours de Lituma, discours typique d'un militaire au service de la classe dominante, qui ne voit que des « serruchos » et des « terrucos » autour de lui, est proprement insupportable et explique la stupeur et la réprobation qu'a suscitées le roman. Mais la représentation déterministe de personnages-masses (les mineurs, les femmes, les Indiens), d'un naturalisme à la Zola, sans individualisation à l'exception du grotesque Medardo Llantac, devient nuancée et complexe lorsque Adriana occupe le devant de la scène, dans la deuxième partie.

Adriana incarne non pas la violence ni la sauvagerie, mais la dignité, la sagesse et la ruse. La Sphinge entrevue par Lituma (« de ojos grandes, saltados y quemantes », p. 38), malpropre et grossière, raconte l'histoire de sa jeunesse. La narration enchâssée brouille les pistes et retarde l'enquête policière. Le récit analeptique s'apparente au conte populaire, transportant le

---

[36] En cela, Adriana ressemble au personnage épique de Felipa, la « chichera » qui s'oppose aux forces répressives dans *Los ríos profundos* de José María Arguedas.

lecteur–auditeur indiscret dans un espace-temps, antérieur au grand chaos de la fin du XXe siècle.

L'héroïne, sans nom de famille[37] et qui ignore son âge à force de voir passer les ans, est originaire de Qenka, dans la vallée de Parcasbamba. Les lieux sont utopiques et contribuent à la construction du personnage imaginaire. « Qenko » signifie « labyrinthe » en quechua et « parcasbamba » agglutine « pampa » et « parcas » qui renvoie à la fois au « reino de Parkos », ethnie d'Ayacucho qui résista à la conquête inca, et aussi aux Parques, les divinités romaines qui dévident et coupent le fil des destinées humaines.

5.2. Pishtaco et Muqui

Le lecteur adhère au pacte du réalisme magique car le réalisme magique côtoie la représentation hyperréaliste du quotidien, se confond avec cette représentation et insère dans la réalité ordinaire, des croyances qui font partie de la culture populaire. Vargas Llosa fusionne le mythe grec du Minotaure aux mythes andins du Pishtaco et du Muqui. La croyance dans l'existence de pishtacos a connu un regain dans les années 80 marquées par la crise économique et l'appauvrissement du pays dans l'incapacité de payer la dette extérieure. Un ouvrage récent de Gonzalo Portocarrero montre l'ancrage de cette croyance encore en 2012 et combien elle peut être exploitée, y compris par les forces de l'ordre, auprès de la population vulnérable[38]. Depuis l'époque coloniale, le pishtaco revêt l'apparence d'un étranger à la communauté qui séquestre ses victimes dans un endroit isolé et les dégraisse en quelque sorte pour lubrifier les cloches avec cette substance humaine.

À partir de la croyance populaire, l'écrivain invente le conte d'Adriana et le pishtaco Salcedo. Les ingrédients du merveilleux sont réunis : la beauté, la richesse et l'innocence de la jeune fille, le sacrifice de la sœur aînée devenue l'esclave du monstre (« chulilla », p. 212), la fragilité physique confrontée d'autre part à la démesure d'un ogre (« había crecido y engordado hasta volverse un gigantón », p. 210). Le merveilleux épouvante : c'est la barbarie du pishtaco au fond de la terre martyrisant le corps virginal (« perforándola con su desentornillador », p. 213), une version ultra-moderne du Minotaure qui exigeait le sacrifice des jeunes Athéniennes dans son antre inaccessible.

[37] L'absence de patronyme favorise la généralisation. Adriana et Dionisio sont des personnages génériques, au-dessus des identités particulières des trois victimes (Casimiro Huarcaya, Pedrito Tinoco, Demetrio Chanca).

[38] Gonzalo Portocarrero rapporte comment la nouvelle de l'arrestation de trois pisthacos a fait les titres de la presse en novembre 2009 et a été confirmée par le ministre de l'Intérieur (« La tradición colonial y la deshumanización del otro », *Profetas del odio*, Lima, IEP, 2012, p.21-58).

Un degré supplémentaire dans l'horreur est franchie car le pishtaco se nourrit de chair humaine et se délecte de la souffrance infligée à ses victimes (« Los trinchaba del ano a la boca y los ponía a asarse vivos, sobre unas pailas que recogían su sebo », p. 211). L'écrivain, qui trouve un malin plaisir dans cette fantaisie goyesque, emprunte à la mythologie andine, ainsi qu'aux contes européens comme « La Belle et la Bête » ou « Le petit Poucet ». L'instance narrative au second degré, Adriana raconte son histoire aux ouvriers ; elle adresse un clin d'œil à ses auditeurs et ironise : « ¿Hasta que en eso llegó el príncipe valiente ? No era ningún príncipe sino un morochuco amansador » (p. 213).

Le dénouement est carnavalesque : le rédempteur parvient jusqu'à la tanière du cannibale, le tue et en ressort grâce à la potion purgative préparée par Adriana. La farce scatologique a provoqué l'ire de lecteurs écœurés par le détournement du mythe populaire. Cependant, si une telle fin choque, elle fait partie de la tradition littéraire péruvienne : le conte récrit par José María Arguedas « El sueño del pongo » s'achève sur la vision du corps du serf couvert d'excréments et offert à la voracité abjecte du maître[39]. La fable inventée par Vargas Llosa rejoint les travaux des anthropologues, notamment les croyances des mineurs du département de Junín, dans les Andes Centrales, étudiées par Carmen Salazar-Soler. L'anthropologue décrit le culte que les mineurs rendaient au Muqui, le dieu de la mine, dans les années 80, lors de ses recherches de terrain. La mine, avec ses tunnels sans fin et son obscurité, est à l'image du labyrinthe au centre duquel réside le Muqui. Pour obtenir le minerai, les mineurs devaient conclure un pacte avec cet être fabuleux qui se nourrissait de chair humaine et punissait ceux qui ne respectaient pas le contrat :

> Aseguraban que existe en el mundo subterráneo un circuito de rutas por las cuales el Muqui, como cualquier arriero, transportaba el mineral […] Según otros, el Muqui conoce y controla todos los lugares en donde 'crece' el mineral y es desde ellos que lo transporta a lo largo de caminos subterráneos. Algunos testimonios señalaban que el Muqui ingiere las heces humanas y las transforma en su cuerpo en oro que luego va a defecar. Por eso es que cuando los mineros hallan una veta rica en mineral, defecan al lado de ella como ofrenda a la divinidad de la mina[40] .

Et l'anthropologue de rapporter le témoignage d'un mineur puni par l'ingénieur pour avoir remercié le Muki en lui offrant ses excréments après la découverte d'un filon d'or. L'invention littéraire rejoint ainsi le rite tellurique.

Finalement, l'horreur se trouve du côté de celui qui détient illégitimement ou accapare la source de la richesse. Le courage et la faculté d'adaptation sont les vertus qui ont permis à

---

[39] On se reportera à l'ouvrage de Gonzalo Portocarrero (*supra*) et à l' article de Sergio Ramirez Franco « El sueño del pongo : entre la abyección y el deseo », *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2007, n° 36.

[40] Carmen Salazar-Soler, *Supay-Muqui, dios del socavón*, Lima, Congreso del Perú, 2006, p. 136

Adriana et à Timoteo d'en finir avec le Mal incarné par le pishtaco Salcedo, le négociant venu de la Côte et qui avait désorganisé la vie locale en prenant la place des ancêtres, en occupant l'habitat préhispanique (« unas antiquísimas grutas […] que son como colmenas de avispas y tienen en las paredes pinturas de los antiguos », p. 211). Le pishtaco est l'étranger qui détourne et capte la vie d'autrui pour son seul bénéfice personnel, représenté par la taille disproportionnée. La paix n'est possible qu'après avoir utilisé des armes à sa mesure, répondre par la ruse, l'adaptation et la dégradation à la force et à l'avilissement de l'ennemi.

La critique de Misha Kokotovic, selon laquelle Vargas Llosa « neutraliza esta tradición anticolonialista[41] » du Pishtaco, est à nuancer. *Lituma en los Andes* complexifie le personnage mythique de sorte que seule une lecture rapide permet de prétendre que « el pishtaco deja de ser un explotador extranjero [y que] es un monstruo indígena ».

Ce qui pose problème, c'est le deuxième dénouement : le cannibalisme des mineurs comme ajouté à la fin du roman et qui ne répond pas à un impératif catégorique de l'intrigue. De sorte que Kokotovic a aussi raison lorsqu'il écrit : « lo que una vez fue una crítica indígena andina del colonialismo español y criollo se convierte en *Lituma en los Andes* en una crítica criolla de la barbarie andina[42] ».

5.3. Le pouvoir de la sagesse

La sorcière Adriana est en fait la voix de la raison. Aux aguets, elle écoute les messages de la Nature, du tréfonds de la terre (« Uku Pacha »), et des montagnes, par essence magiques (« apus ») dont dépend la survie des hommes. La violence rapportée, extérieure, ne présente pas le même degré de brutalité que la menace naturelle :

> Las peores desgracias vienen siempre de ánimas que no dan la cara. Ésas son las que piden lo que la gente no puede dar. Están ahí, hechas piedras con las piedras, esperando que a fuerza de desgracias, a los peones se les abra la mollera. (p. 184)

Aux mineurs atterrés après le « huayco », l'éboulement d'un pan de la montagne, la diseuse de bonne aventure montre les limites du malheur qui les frappe. La colère de la puissance terrestre a épargné les vies au lieu de tout emporter :

> Esto podría ser el apocalipsis, así que no lloren – replicó doña Adriana– podrían estar ahora sin piernas, sin manos, sin ojos, con todos los huesos rotos, condenados a vivir arrastrándose como gusanos. (p. 235)

---

[41] Misha Kokotovic, *op. cit.*, p. 253
[42] *Ibid.*

Puis, comme Schéhérazade, elle reprend le récit interrompu du fil de sa vie. Elle remémore la prospérité de la cité minière[43]. La décadence de Naccos a coïncidé avec la construction d'une route pour désenclaver la région repliée jusque-là sur elle-même (« Estas montañas están llenas de entierros antiquísimos. Sin esas presencias, no habitarían en esta comarca de los Andes tantos espíritus », p. 270).

Adriana raconte le passé mythique des Andes, la puissance des femmes et la soumission des hommes. Ce discours du matriarcat, qui coïncide avec le savoir des historiens[44], met en scène le pouvoir féminin. Le commandement masculin y est délégué par les femmes, limité dans le temps et consiste à organiser les fêtes cérémonielles dans l'intérêt du groupe aux dépens du salut personnel. L'autorité religieuse représentée par l'organisation des fêtes est transitoire et la paix garantie par le sacrifice annuel de celui qui a eu le pouvoir. Mario Vargas Llosa attribue à Adriana tout un savoir ethno-historique qui fait l'objet de débats et controverses, comme le signale Stirmsson, le chercheur danois :

> hubiera un complot internacional de historiadores para disimular el aporte peruano al arte de los sacrificios humanos […] cuántos habían oído de la pasión religiosa de los chancas y los huancas por las vísceras humanas (p. 170).

Quel intérêt poursuit l'auteur lorsqu'il insère ce pseudo-discours anthropologique ? Adriana représente l'ordre archaïque, brutal mais apportant la sécurité avec l'autoritarisme:

> La felicidad y la prosperidad se daba en Naccos, así la compraban. Lo sabían y nadie mariconeaba. Sólo la decadencia, como la de este tiempo, se da gratis. (p. 272)

La ruine est arrivée et seul le sacrifice d'un bouc émissaire peut rétablir l'ordre ancien, pour une durée déterminée, jusqu'au sacrifice suivant. La voix féminine est autoritaire et sans réplique. Comme les deux autres héroïnes, Asunta la sentiériste et Mercedes, l'amante, Adriana gouverne sans l'ostentation du pouvoir, dans un rapport de complémentarité avec Dionisio qui représente non pas le désordre et la corruption mais l'ordre naturel, à présent menacé.

---

[43] L'expression « campamento minero » doit être prise dans ce sens de « cité minière », et non pas comme campement improvisé. Carmen Salazar-Soler rappelle l'organisation économique et sociale autour de la mine, un travail physique très dur mais une relative aisance pour les populations locales, une vie satisfaisante jusqu'à l'irruption de la violence sentiériste et la destruction des moyens de production qui étaient les signes de modernité et profit capitaliste.

[44] Estela Cristina Salles et Héctor Omar Noejovich écrivent dans « La herencia femenina prehispánica y su transformación en la Colonia » : « Respecto de la mujer, en tanto género, su rol femenino, obviamente, era muy diferente al correspondiente a su contraparte occidental y europea. La mujer india jugó, sin lugar a dudas, un rol significativo en los mecanismos de poder, pero sin relación con los occidentales. ¿Fue una relación simétrica con el varón? No lo sabemos exactamente, pero indudablemente no fue una relación de "sometimiento". La mujer andina —también en la actualidad— en cuanto a labores, responsabilidades y demás, juega un rol muy activo en la "pareja "; su "sumisión aparente" no es sino solo parte de un juego "ritual"» (p. 50-51). *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, Lima, 2006, 35 (1), p. 37-53

5.4. Complexité de Dionisio

Le personnage de Dionisio amalgame plusieurs identités. Le nom renvoie sans ambiguïté au Dieu grec. Cette identité a été privilégiée, du fait de l'hégémonie de la critique occidentale. Chez les Grecs, Dionysos est le dieu de l'ivresse, la folie ou « mania ». À la fois masculin et féminin, il est l'étranger, l'Autre qui arrive dans une ville et fascine par sa différence. Il entraîne dans son sillage des femmes possédées par sa folie, les Ménades qui vivent dans un espace enchanté, en harmonie avec la nature animale et végétale, et dans la plus élémentaire simplicité. L'helléniste Jean-Pierre Vernant explique :

> C'est que ce dieu qui n'est pas comme les autres, qui a des facettes, qui est le dieu du délire, un délire qui peut plonger dans l'horreur, qui peut aussi vous révéler, dans un état mystique, le divin, par un contact personnel. Il est tout cela, est le dieu de l'ailleurs et veut être reconnu ici. Ce dieu qui est l'autre, on voit que lorsque dans une cité on croit pouvoir se passer de l'autre sous toutes ses formes, qu'on le repousse, que le féminin, l'étranger, l'Asiatique, le barbare, l'illusion d'une certaine façon, c'est le mal. À ce moment-là, celui qui représente l'identité, la sûreté devient l'autre, devient un monstre. Chasser l'autre complètement de soi et de la cité, c'est devenir soi-même la tête de la Gorgone[45].

Autrement dit, Dionysos incarne l'expérience de la liberté face à toutes les normes et contraintes, et jusqu'à l'outrance.

Dionisio invite constamment les ouvriers à boire. En transe, il se met à danser tout seul et son état suscite l'incompréhension et la brutalité des gardes civils (« Deja de hacerte el borracho, porque no lo estás tanto, lo reprendió Lituma », p. 142). Dionisio prêche une anti-morale et chaque fois, son action est censurée par le garant des bonnes mœurs (« según este rosquete, los sabios son hijos de hermano y hermana, o de padre e hija, salvajadas así – divagaba Lituma », p. 191). Son existence passée a été une vie libre, en harmonie avec la nature, sans interdit ni tabou aucun. Vargas Llosa retient différents éléments du mythe grec et les intègre au monde andin : la mère de Dionisio est morte foudroyée, comme Sémélé, mère de Dionysos (p. 205 ; 212). Cette naissance transgressive est libération des liens familiaux. Le personnage a grandi au milieu des plus farouches rebelles (« lo habían criado las mujeres de una comunidad de iquichanos[46] », p. 243). De façon répétée, Dionisio incite au retour à l'animalité (« visitaban a su animal », p. 244). Adriana raconte la sodomie, l'accouplement, la satyriasis du personnage. L'exaltation fictionnelle de la libido (*Elogio de la madrastra*, 1988) est un thème qui a coûté cher à l'écrivain dans la campagne électorale de 1990 et qui s'inscrit dans la tradition de la satire depuis Pétrone. Ses adversaires politiques ont brandi le spectre de

---

[45] Jean-Pierre Vernant, «*Les grands entretiens* », émission de France Culture du 25 mars 2002

[46] La mention des Indiens iquichas a suscité la polémique. Car le contact de Vargas Llosa avec les Iquichas remonte à la commission d'enquête sur le massacre des journalistes à Uchuraccay (1983). Cette allusion s'apparenterait à un tardif règlement de comptes de l'auteur dénigrant une communauté humaine. Iquichas et morochucos incarnent l'esprit de résistance et la robustesse dans l'imaginaire des habitants d'Ayacucho.

la pornographie, alors que le motif de l'hyper-sexualité a suscité bien des pages à García Marquez et, pour le Pérou, on pensera à Gregorio Martinez, auteur notamment de *La gloria del piturrín y otros embrujos del amo*r (1985), sans que les bien-pensants ne poussent alors des cris d'orfraie.

L'hommage au phallus transporté triomphalement dans le village de Muquiyauyo pour en finir avec la « pichulitis » est un épisode carnavalesque. La scène nécrophile sur la tombe du gardien de cimetière est tout aussi obscène. Le seul obstacle à la concupiscence incarnée par Dionisio, est la mort, une menace permanente que pourraient concrétiser les subversifs, à tout moment, en condamnant l'esprit de la fête.

Si Vargas Llosa s'inspire de la mythologie grecque, le personnage de Dionisio n'en est pas moins une allégorie andine, que les spécialistes de l'auteur n'ont pas signalée, confondus sans doute par l'omniprésence du prénom.

Dans l'œuvre du Nobel péruvien, Dionisio est original car il est l'incarnation du Muqui, le dieu de la mine. Il est proprement l'esprit des Andes, un esprit diabolique, un démon qui pousse au crime.

Le portrait du personnage l'apparente à un mineur. Le visage noirci, les yeux rougis par l'alcool, l'addiction à la boisson sont les traits qui définissent le protagoniste :

> la cara tiznada, como si se la restregara con carbones, gordito y fofo, de grasientos pelos crespos. Embutido en una chompa azul, que nunca se quitaba, tenía siempre los ojos enrojecidos y achispados por el trago. (p. 66)

Cette apparence physique coïncide avec l'image traditionnelle du Muqui, à l'exception des cornes du démon de la mine :

> Los mineros de Julcani dicen que el Muqui posee unos ojos de un rojo intenso que brillan en la oscuridad y está dotado de un muy agudo sentido de la vista. Frecuentemente se le describe con un aparato genital muy desarrollado[47].

Cet être fabuleux qui vit au fond de la mine et voit dans l'obscurité grâce à des yeux de feu, est souvent blanc et barbu. Dionisio a une mèche de cheveux blancs qui intrigue Lituma :

> siempre le había llamado la atención su mechón de canas. Incluso los viejitos, esos indios encogidos y achicados que parecían niños o enanos, conservaban sus pelos negros. Ni calvos, ni canosos (p. 99)

mais le garde civil n'est pas encore en mesure de percevoir cette réalité seconde. L'énigme des disparitions est résolue dès le chapitre 5 par Dionisio qui explique à demi-mots que les corps ont été livrés au Muqui :

---

[47] Carmen Salazar-Soler, *op. cit.*, p. 131-132

> Sí, ahí deben estar todavía en el laberinto, si no se los comió el muki. ¿Sabe quién es, no ? El diablito de las minas, el vengador de los cerros explotados por la codicia de los humanos. Mata solo a los mineros. (p. 102)

L'écrivain crée le merveilleux atroce, et en même temps, cette invention a un fondement anthropologique :

> Los mineros de Julcani decían que el Muqui se aparece a los trabajadores de la mina ofreciéndoles riquezas, bienestar y mineral a cambio por lo general de la vida de una persona en un plazo determinado[48].

La consommation d'alcool a un caractère rituel[49]. Et le libertinage même fait partie des cérémonies de fécondation avec la mine qui est le corps de la terre-mère. Le vocabulaire licencieux de Dionisio et la sarabande nocturne trouvent une raison d'être qu'il favorise, au-delà du pastiche dionysiaque, dans l'offrande à la terre pour l'ensemencer et pour que celle-ci libère de son corps le précieux minerai[50].

Avant de s'établir à Naccos, Dionisio se déguisait en « ukuku » : « iba de pueblo en pueblo, con una tropa de músicos y bailarines y él vestido de ukuko, es decir de oso » (p. 174). L'ukuku est un homme-animal, fils d'un ours et d'une jeune fille enlevée par la bête, dansant dans les fêtes villageoises et imposant, par sa force brutale, le maintien de l'ordre au moment où les réjouissances risquent de dégénérer.

Muki, ukuku et pishtaco sont des êtres hybrides repérés par les ethnohistoriens à partir de l'époque coloniale ou républicaine. Le métissage qui définit leurs traits fait qu'ils peuvent être interprétés comme des monstres ancestraux mais aussi comme des chimères contemporaines, car ils sont à la fois l'Un et l'Autre, l'animalité que Dionisio libère en chacun et l'étranger vampire, le pishtaco qu'Adriana détourne par la ruse.

La résistance par l'adaptation, la mobilisation de moyens informels et imaginatifs au lieu de la force brute, permettent de vaincre le chaos et de maintenir un ordre singulier dans un environnement hostile. Telles sont les leçons de vie que prodigue le couple, à qui veut bien les entendre.

***

[48] *Ibid*., p. 152. « Si peor aun, el minero olvida de cumplir su promesa de dar al Muqui una vida humana a cambio de riquezas, la divinidad se enfurece y puede causar la muerte del que no ha respetado su palabra », p. 137. La vitalité et réactivation des croyances populaires dans les situations de crise est confirmée à l'auteur du présent ouvrage lors de son séjour à Ayacucho, en août 2012.

[49] *Ibid*. p. 157, 160.

[50] Carmen Salazar-Soler rapporte les scènes qu'elle a observées en descendant dans la mine de Santa Rita : « dos mineros, uno de cada grupo, se abrazaron y se acostaron en el suelo, y empezaron a acariciarse entrelazados en el suelo y tocándose los órganos sexuales, frotándose el uno con el otro, visiblemente en un simulacro del acto sexual », *ibid*., p. 176

6. Conclusion

La violence aveugle et en même temps ouvre les yeux sur une autre réalité, un Dieu caché qui apparaît y compris aux esprits les plus rationnels. C'est dans ce contexte que Lituma, survivant de l'avalanche, épargné par la montagne, après avoir lui-même provoqué la colère divine par son blasphème inouï, entrevoit la réalité des forçats de la terre : un continuel recommencement, une route qui ne mène nulle part, mais qui permet la survie quotidienne. La violence engendre la violence dans une spirale infernale jusqu'à la régression à l'anthropophagie, seuil rituel qui communie-réunit les acteurs et les sauve aux dépens des boucs émissaires.

Pourquoi avoir ajouté cette vision hallucinatoire ? Les témoins sont horrifiés, tant l'enquêteur que l'ouvrier complice de l'expérience cannibale. La transgression du tabou abasourdit comme un point de non-retour dans l'animalité, la régression à la vie sauvage. L'homme est devenu un loup (« Homo homini lupus est ») en l'absence d'une instance suprême de pouvoir et d'ordre.

La communauté a sacralisé la violence pour trouver une issue symbolique à la crise. Clara Isabel Martínez Cantón écrit :

> Hay muchos factores que alientan el comportamiento insensato y atroz. Uno de ellos es la idea de comunidad, en la que se diluye el sentido de la responsabilidad. Los senderistas hacen apedrear a sus víctimas por sus propios vecinos […] Nadie mata individualmente, es un acto colectivo, una culpa colectiva […] La posterior 'comunión' con la carne del muerto es también una expresión de comunitarismo, de responsabilidad común[51].

Ceux qui sont sacrifiés sont considérés impurs (« impuro » ou « marcado ») par les victimaires. Les trois survivants de la violence sentiériste ont vu la mort en face ; ils appartiennent déjà à l'autre monde. Dans cette perspective religieuse, la communauté se purge du Mal, se libère de la mort par la mort et reste unie.

L'étranger, Lituma, après avoir protégé la route construite avec le sang des hommes (« with Human Blood, not Blood of Bulls and Goats[52] »), échappe à l'emprise collective en ressortant de la caverne-taverne. Mais il renonce aussi à assumer la violence d'État par la répression, en quittant la scène du crime.

Après l'échec électoral de Mario Vargas Llosa, *Lituma en los Andes*, écrit au cours de plusieurs années dans une étape initiale de ressentiment, porte les traces d'une modification de la vision de l'écrivain et présente, dans un deuxième temps, une nouvelle compréhension

---

[51] Clara Isabel Martínez Cantón, « El indigenismo en la obra de Mario Vargas Llosa », *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Madrid, UCM, 38, juin 2008, http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/vllindig.html

[52] L'épigraphe de William Blake est reprise du Guernica de Picasso.

du « Pérou profond » fondée sur l'écoute et la sensibilité, au lieu du rejet de l'Autre dans la barbarie séculaire.

Le réalisme atroce est équilibré par le réalisme merveilleux. La séquence exceptionnelle du sacrifice perçue de l'intérieur par Pedrito[53] est inspirée par l'écriture arguédienne et montre l'évolution vers « une littérature indigéniste post-colonialiste ». Vargas-Lituma explore la coexistence dans la pensée du passé et du présent, ce que Rebecca Thompson a baptisé « l'optimisme caché » de *Lituma en los Andes* [54]. Le roman s'achève sur la vision de la nature en majesté :

> Recibió un golpe de viento helado y pese a su aturdimiento, advirtió que la espléndida media luna y las estrellas iluminaban siempre con nitidez, desde un cielo sin nubes, las astilladas cumbres de los Andes (p. 312)

Cette image d'un espace grandiose et surhumain, réitérée dans le roman, laisse de côté néanmoins la perception d'un monde grouillant de vie, parlant un langage secret dans un échange continuel, comme celui transcrit par la plume de José María Arguedas. Dans *Lituma en los Andes*, la nature ne chante pas à l'oreille de l'homme ; elle est castratrice et déchaîne sa foudre contre l'intrus. Minérale, elle pétrifie ou réduit en poussière. Au terme du roman, Mario Vargas Llosa choisit de sauver ses personnages, c'est-à-dire de se sauver lui-même, en éloignant définitivement Lituma des Andes.

---

[53] Le magnifique récit de la mort de Pedro Tinoco (p. 266-267), comme « La Agonía de Rasu Ñiti », dans un espace-temps imaginaire, a pour hypotexte *Los ríos profundos* et rejoint la narration du sacrifice rituel dans *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos. Marie Madeleine Gladieu a opéré une confrontation partielle et indispensable du roman de José María Arguedas et *Lituma en los Andes*.

[54] Rebecca Thompson, art. cit., p. 163