



Vargas Llosa et Garcia Marquez : “ les déicides ”

Marie-Madeleine Gladieu

► To cite this version:

Marie-Madeleine Gladieu. Vargas Llosa et Garcia Marquez : “ les déicides ”. Marie-Madeleine Gladieu; Alain Trouvé. Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire, 5, Éditions et Presses Universitaires de Reims, pp.29-36, 2011, Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 978-2-37496-192-7. 10.4000/books.epure.1133 . hal-04503002

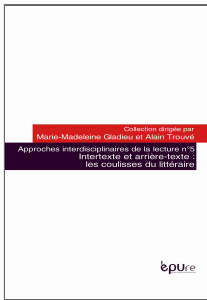
HAL Id: hal-04503002

<https://hal.science/hal-04503002>

Submitted on 13 Mar 2024

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.



Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dir.)

Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire

Éditions et Presses universitaires de Reims

Vargas Llosa et Garcia Marquez : « les déicides »

Marie-Madeleine Gladieu

DOI : 10.4000/books.epure.1133

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims

Lieu d'édition : Reims

Année d'édition : 2011

Date de mise en ligne : 11 septembre 2023

Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture

EAN électronique : 978-2-37496-192-7



<http://books.openedition.org>

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

GLADIEU, Marie-Madeleine. *Vargas Llosa et Garcia Marquez : « les déicides »* In : *Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2011 (généré le 13 mars 2024). Disponible sur Internet : <<https://books.openedition.org/epure/1133>>. ISBN : 978-2-37496-192-7. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1133>.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont sous Licence OpenEdition Books, sauf mention contraire.

Vargas Llosa et Garcia Marquez : « les déicides »

Marie-Madeleine Gladieu

- 1 Depuis l'époque où, encore étudiant, Mario Vargas Llosa écrit ses premiers récits et publie, dans le quotidien de Lima *El Comercio*, chaque semaine, un long article sur l'un des écrivains du continent américain, Gabriel García Márquez figure parmi les auteurs qu'il privilégie, pour l'originalité de son style et de cet univers romanesque qu'il élabore au fil de ses œuvres. Vargas Llosa consacre son mémoire (*Tesis de Bachillerato*) à Rubén Darío, fondateur nicaraguayen du Modernisme, mouvement littéraire qui généralement fuit les problèmes du monde réel : il y cherche, et trouve, le moment où le poète, après quelques incursions dans un réalisme qui se veut imité de Zola, décide d'orienter son œuvre vers le monde des légendes, de l'exotisme et de l'imaginaire pur. Le jeune écrivain engagé, alors fervent admirateur de Sartre, face à un artiste presque dépourvu de sens civique, qui participe aux fêtes organisées à Guatemala Ciudad en l'honneur de Minerve, et surtout du dictateur guatémaltèque Manuel Estrada Cabrera dont il fera l'éloge dans ses poèmes, affirmera que la servilité n'est pas tant le fait des prosateurs que des poètes. Il est vrai qu'un poète péruvien, José Santos Chocano, a suivi lui aussi la voie de son illustre confrère.
- 2 Le romancier colombien, en revanche, fait partie de ceux qui s'engagent dans leur vie et dans leurs écrits. Mais Vargas Llosa admire davantage chez lui la manière, œuvre après œuvre, de construire un univers de fiction cohérent, en tout point comparable à celui qui naît de la plume de Faulkner, le comté de Yoknapatawpha : Macondo. Le romancier, en conclut Vargas Llosa, est un créateur, un peu plus lent que le Dieu de la Genèse, certes, qui fait surgir de la matière brute et informe le monde réel comme un chaos difficile à interpréter, un monde dont les orientations sont rendues claires, où les failles d'un système sont mises en évidence. Choisisant ici-bas des éléments qui servent son dessein, nommant les personnages et, assez souvent, les lieux, reconstruisant à partir de ce qu'il sélectionne, ajoute et retranche, il élabore un univers plus aisément compréhensible, image relativement infidèle de la réalité. Enfance reconstruite, a dit la critique de son roman le plus célèbre, *Cent ans de solitude*.

Vargas Llosa consacre sa thèse de doctorat à cet aîné qu'il admire, et l'intitule : *Gabriel García Márquez : historia de un deicidio* ; elle sera publiée, en tant qu'essai, par Barral, à Barcelone, et sera considérée, à juste titre, comme l'une des études les plus pertinentes sur l'œuvre de cet auteur. Il réfléchit aussi à ce que peut ou doit être un roman, si bien qu'autant qu'un travail de thèse, cette étude se présente comme le point fait sur l'écriture et les techniques efficaces pour retenir l'attention du lecteur tout en montrant les défauts de la société face auxquels l'écrivain souhaite le sensibiliser. Cette lecture approfondie laisse des traces dans une œuvre, si bien que García Márquez, et tout particulièrement ses *Cent ans de solitude*, apparaît pour Vargas Llosa, de manière plus ou moins consciente, comme l'un des arrière-textes de son œuvre en général.

- 3 Un exemple ponctuel confirme déjà cette affirmation. Dans *Cent ans de solitude*, l'une des bisaïeules d'Úrsula Iguarán, terrorisée par l'arrivée de Drake et de ses pirates sur la côte nord de la Colombie, s'assoit sur le réchaud et devient une « femme inutile ». Son mari l'emmène vivre chez les Indiens, loin de la côte, et construit pour elle une chambre sans fenêtre pour prévenir toute possible incursion des pirates. Chez Vargas Llosa, qui retient cette anecdote pleine à la fois de tendresse et d'humour, le lecteur peut observer une situation qui s'inspire de celle-ci dans *La Tante Julia et le scribouillard*, et plus précisément dans le quatrième chapitre, correspondant au second radio-feuilleton de Pedro Camacho. Mais l'anecdote est transfigurée : le garde civil Lituma, patrouillant dans le quartier difficile de Callao, voit un homme au comportement bizarre, déguisé en pirate, un couteau de cuisine à la main, qui entre dans une maison par une fenêtre ; celui-ci explique au garde stupéfait qu'il s'agit d'une fantaisie érotique de sa femme, qui exige qu'il joue au pirate et entre par la fenêtre pour accomplir son devoir conjugal. Ce qui rend impossible le rapport amoureux chez le Colombien, traité avec une compassion non dénuée d'humour, le pimente au contraire chez le Péruvien, étant traité d'une manière relativement grotesque de par l'intervention d'un élément extérieur qui vient troubler malgré lui cette mise en scène de l'intimité.
- 4 Plus importante dans l'arrière-texte vargas llosien est la notion de « déicide ». José Arcadio Buendía part avec sa femme, Úrsula Iguarán, loin de la petite ville de Ríoacha parce que, lors d'un combat de coqs, le propriétaire de l'animal vaincu a attenté à l'honneur de son adversaire, marié depuis plus d'un an et pas encore père, « homme inutile » en somme. José Arcadio tue son adversaire, et de retour chez lui, possède charnellement Úrsula et part avec elle et un groupe d'amis fonder une nouvelle ville, loin du Mal. Et effectivement, après des mois d'errance, José Arcadio s'arrête en un endroit où le lecteur averti trouve toutes les caractéristiques de ce lieu que la légende guarani nomme la Terre sans Mal : une terre fertile, qui permet de vivre sans presque cultiver le sol, située au-delà des montagnes (des Andes disent certaines versions de cette tradition), près d'une rivière aux eaux cristallines, où tout est fait pour que l'homme vive en chantant et en dansant, et où la mort n'existe pas. C'est ainsi que León Pinelo, au XVII^e siècle, décrivait ce qu'il nomme le Paradis du Nouveau Monde, introduisant la notion de divinité là où elle était absente, la Terre sans Mal étant un lieu réel où les hommes pouvaient accéder de leur vivant pour à jamais chanter et danser, banqueter et aimer. Devenu utopie parfaite grâce aux dispositions prises par José Arcadio, où rien n'est à corriger comme il l'affirme au *corregidor*, où personne n'a encore atteint l'âge de trente-trois ans et personne n'est mort, Macondo tient à la fois de l'utopie fourriériste et guarani. Toutes les habitations recevant le soleil le même nombre d'heures et étant également distantes de la rivière, rappellent les cités

imaginées par Fourier. Ce dernier imaginait un monde parfait entièrement construit et organisé par l'homme, refusant l'idée d'un ordre divin imposé sur cette terre. C'est ce que constate le lecteur dans le Macondo des origines, où la nature est harmonieusement utilisée par l'homme. Ce Paradis, pour reprendre le terme utilisé par Pinelo, est donc non seulement naturel, mais humain. C'est l'œuvre de José Arcadio et des fondateurs qui l'accompagnent, qui rend cette nature édénique. Et si les phénomènes d'intertextualité avec le livre de la Genèse sont fréquents, les événements bibliques sont souvent parodiés. Prenons pour exemple la cause de la fondation de Macondo : Úrsula est bien la cause de l'arrivée du mal, mais parce qu'elle porte une solide ceinture de chasteté, craignant d'engendrer un enfant à queue de cochon. Mario Vargas Llosa parodiera à son tour ce motif de la femme mariée défendant à tout prix sa virginité, par la création de l'un des personnages de radio-feuilleton attribué à Pedro Camacho, dans *La Tante Julia et le scribouillard* : le jeune mari inexpérimenté se trompe de côté pendant des mois, et sa jeune épouse, aussi peu expérimentée, s'étonne de ne pas avoir d'enfant.

- 5 Un monde dans lequel l'homme est seul responsable du paradis ou de l'enfer qu'il crée, où la relation à la divinité n'a aucun sens véritable (le premier prêtre de Macondo arrive tard et se livre à des tours dignes d'un spectacle de cirque pour attirer l'attention des fidèles, et les rites religieux ne sont guère que des coutumes sociales), tel est Macondo. José Arcadio, le fondateur, décide de l'orientation des maisons, de leur place dans le village, organise le monde et la vie sociale, et crée finalement l'utopie anarchiste, une Terre sans Mal et sans cimetière ni maison de soins, qui est aussi une Terre sans Dieu. Cet acte créateur, ainsi que la parodie constante de la Bible, renvoient effectivement à la notion de déicide proposée par Mario Vargas Llosa. Même Melquíades, qui traque Dieu dans les recoins les plus sombres de la maison des Buendía où il pourrait se cacher, l'œil rivé sur la lentille de son nouvel appareil photographique, persuadé que la science va tout expliquer et débusquer toutes les impostures en donnant l'image exacte de ce qui existe, ne le trouve pas.
- 6 Le monde que crée Mario Vargas Llosa, en particulier dans *Conversation à La Cathédrale*, quand il revoit sa thèse de doctorat pour l'éditer, est aussi celui où l'homme est seul responsable de son destin et de celui de son pays. Le jeune écrivain subit alors l'influence marquée de la théorie sartrienne de la responsabilité : l'homme est responsable de tout devant tous. La recherche des responsabilités, individuelles ou collectives, dans ce moment de perte des repères et des valeurs que connaît le Pérou sous la dictature du général Odría, dans ce moment de désarroi collectif où les autorités font abattre les chiens, responsables de la rage, et les « communistes » (étiquette collée sur l'identité de tous ceux qui ne se montrent pas favorables au dictateur, guerre froide oblige), responsables de l'agitation sociale et de la dégradation de l'économie, fait l'objet de la seule question non explicitée par le jeune journaliste Zavalita : quand et où la décadence du Pérou a-t-elle commencé ? demande-t-il. Mais toute la mise en œuvre de l'univers romanesque montre clairement que la véritable question est : qui a abdiqué de ses responsabilités pour abandonner le pouvoir à ceux qui mènent le Pérou à sa perte ? Si bien que le passage en revue du comportement social et individuel des nombreux personnages qui constituent l'univers de la fiction met en évidence le lieu et le moment, premières parties de l'interrogation, subsidiaires toutefois par rapport à la véritable interrogation, où chacun a démissionné de ses responsabilités. Car le Pérou, pour Vargas Llosa, n'est pas une entité abstraite, mais une nation concrète, comme la Colombie pour García Márquez dans ses *Cent ans de solitude*. Et si la citoyenneté s'exerce

pleinement du temps du patriarcat de José Arcadio, chacun exerçant son droit de parole et d'intervention, elle commence à ne plus pouvoir le faire au moment où arrive le *corregidor*, dont le premier décret confond uniformisation et harmonie sociale : toutes les maisons de Macondo doivent être peintes de la couleur du parti au pouvoir. Le lecteur, face à cette égalité de façade, ne peut que se souvenir de la véritable égalité entre citoyens instaurée par José Arcadio.

- 7 *Conversation à La Cathédrale*, roman publié peu avant la thèse ou plutôt l'essai sur García Márquez, part de la situation inverse : l'inégalité entre citoyens s'est approfondie, les conditions d'emploi se sont dégradées, la dictature est bien installée, et les journalistes doivent se contenter d'articles sur les chiens écrasés. Le jeune journaliste Zavalita découvre, un jour où son chien a été emmené avec sa laisse à la fourrière pour que les employés aient leur quota de bêtes à abattre, que cette expression correspond en fait à une réalité : les chiens, mis dans des sacs, sont frappés à coups de bâton et finissent d'agoniser sur le terrain vague municipal. Dans le café sordide qui jouxte la fourrière, en compagnie de l'ancien chauffeur de son père, Ambrosio, devenu employé de la fourrière, payé à la tâche, c'est-à-dire au nombre de chiens tués, Zavalita fait le point sur les êtres écrasés par le système. Le nom pompeux du local ne correspond qu'à un café sale et malodorant, dont les clients (*parroquianos* en espagnol, terme qui désigne aussi les paroissiens) sont pour la plupart les employés de la fourrière. Ce type d'emploi est peu gratifiant et encore plus mal rétribué, mais il est le dernier rempart contre un chômage non indemnisé. Ambrosio affirme clairement qu'après cet emploi, seule la mort l'attend. Sa situation est comparable à celle de quelques chiens dont un journal de cette époque signale la présence sur une île du Rimac, la rivière qui traverse Lima et au bord de laquelle est située cette fourrière : ils ont échappé au martyre, mais ils restent isolés sur une île, se nourrissant des déchets jetés à l'eau, et attendant, en réalité, la mort qu'ils retardent de leur mieux.
- 8 Jusqu'à quel point *Cent ans de solitude* constitue-t-il l'un des arrière-textes de *Conversation à La Cathédrale* ? Les exemples qui précèdent montrent que Mario Vargas Llosa a pour habitude de transmuter ou d'inverser des éléments narratifs trouvés chez son collègue. À cette époque, plusieurs romanciers du « boom » latino-américain se lancent dans l'entreprise d'écriture du « roman total », celui qui proposera une synthèse de l'histoire de l'humanité en quelques centaines de pages. *Cent ans de solitude* répond assez bien à ce critère ; *Conversation à La Cathédrale*, également. Mais si le premier se termine sur la destruction de Macondo par un phénomène cyclonique, le second présente un pays détruit par l'action, et par l'inaction, de l'homme. La voix narratrice n'accuse pas les classes populaires, éternelles victimes du système ; mais elle souligne la responsabilité des intellectuels, plus soucieux de leur ego que du progrès et de la nation. Les deux jeunes militants communistes désertent un jour avec la caisse de leur cellule. L'aristocratie, incarnée par le personnage du père de Zavalita, se montre particulièrement servile à l'égard du régime, condition pour que ses entreprises puissent fonctionner ; et la presse est réduite à ne plus jouer son rôle de « quatrième pouvoir ». La véritable question que Zavalita ne formule pas est, par conséquent : qui a mené le Pérou au bord du gouffre ? Et c'est une question similaire qui se pose dans *Cent ans de solitude* : qui portera la responsabilité de donner le jour à l'enfant à queue de cochon, du monstre innocent par qui adviendra la destruction de Macondo ? Et celle qui se pose dans le roman de Vargas Llosa, touchant non la destruction physique mais la destruction morale d'une société entière, est donc bien : qui porte la responsabilité

d'avoir laissé naître un système monstrueux, nouveau Moloch qui sacrifie les innocents ?

- 9 Si, chez le romancier colombien, la démesure qui caractérise quelques personnages hauts en couleurs n'est pas, en soi, destructrice, il s'agit simplement de personnalités hors normes, de forces de la nature, chez Vargas Llosa, cette démesure aboutit toujours à la destruction et elle concerne surtout des sbires de la dictature (des policiers qui torturent longuement par plaisir les gardés à vue dans les commissariats de quartier, par exemple).
- 10 Seules les Indiennes du quartier populaire de La Victoria réagissent et manifestent, mais pour des raisons qui ne touchent pas les autres couches de la population : leur manifestation, bien que forte et décidée, ne fait l'objet d'aucun compte rendu dans la presse écrite, ni à la radio. Les syndicats ne sont pas assez puissants pour obtenir des victoires significatives ; les partis politiques, et même le populaire APRA, comptent peu de militants, et ont d'ailleurs été maintenus loin de toute relation avec le chef de l'État et les représentants du pouvoir.
- 11 Dans *Cent ans de solitude*, la prostitution garde un statut qui rappelle celui dont elle jouissait au Moyen Âge. Mais dans *Conversation à La Cathédrale*, elle a pour fonction essentiellement de mettre en évidence la perversité de tous ceux qui exercent le pouvoir ou sont en rapport étroit avec lui. Elle apporte quelques éléments de réponse à cette question informulée de Zavalita. Ce n'est donc aucun dieu qui sonde le cœur des hommes, mais plutôt les travailleuses du sexe, et ceci, chez les deux romanciers.
- 12 Même si Gabriel García Márquez et son œuvre ne détiennent pas l'exclusivité de l'arrière-texte pour Mario Vargas Llosa, une influence certaine peut être observée dans le cadre de ce que ce dernier a nommé le « déicide ». Les œuvres des deux romanciers sont essentiellement humaines, laissent à l'homme l'entière responsabilité de ce qui lui advient et évitent de reporter ce qui est du ressort de la responsabilité humaine sur une quelconque divinité. Mais quand des motifs particuliers, inspirés de son collègue colombien, apparaissent chez Vargas Llosa, ils sont traités avec humour, et souvent de manière inverse par rapport à leur modèle. Et la question de fond qui sous-tend le roman *Conversation à La Cathédrale* est en réalité la même que celle qui sous-tend *Cent ans de solitude*. Elle touche l'apparition de la monstruosité et la destruction d'un monde qui peut être défini comme totalement humain, comme œuvre d'un déicide.

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP