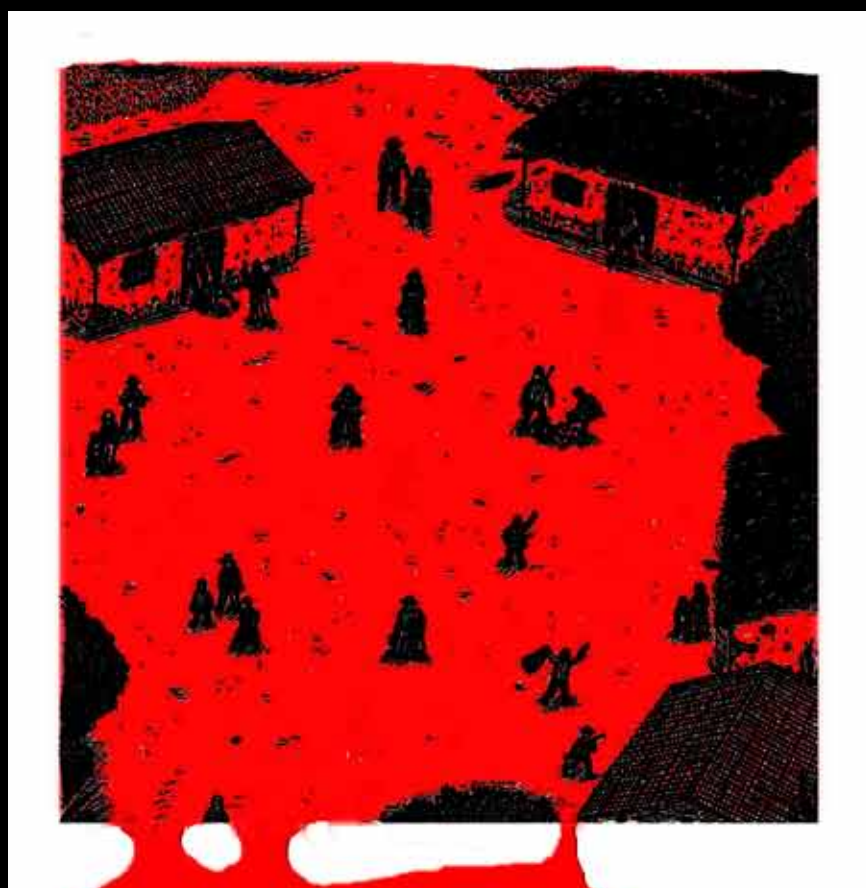


Pouvoir de la violence et violence du pouvoir



Sous la direction de
Françoise Aubès et
Eduardo Ramos-Izquierdo

SAL
Hors-série

Séminaire Amérique Latine

Pouvoir de la violence et violence du pouvoir

Sous la direction de
*Françoise Aubès et
Eduardo Ramos-Izquierdo*

SAL
Hors-série

Séminaire Amérique Latine

Couverture : Jesús Martín Cossío, *Barbarie, comics sobre la violencia política en el Perú. 1985-1990* (2010)

Maquette : Andrea Torres Perdigón

Mise en page: Coordination: Andrea Torres Perdigón. Jérôme Dulou et Mathilde Silveira.

Révision : ERI

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur.

Droits réservés

© 2013, Françoise Aubès et Eduardo Ramos-Izquierdo

ISSN : 2264-2943

Publication en ligne

Table des matières

Présentation	5
Stéphanie DECANTE <i>Violence et pouvoir dans le roman hispano-américain actuel. Quarante ans après, un état des lieux</i>	6
Marie-Madeleine GLADIEU <i>Quel pouvoir s'exerce donc à Naccos ?</i>	17
Juan Carlos MONDRAGÓN <i>Martillo de brujas: El capítulo Naccos</i>	23
Françoise AUBÈS <i>Abril rojo un avatar andin du genre thriller</i>	31
Sébastien RUTÉS <i>Trabajos del reino : un conte mexicain (essai de lecture mythique)</i>	37
Caroline LEPAGE <i>Récupérations et appropriations génériques dans Lituma en los Andes, Trabajos del reino et Abril rojo (ou l'art de construire et de légitimer le sens dans la douce violence de la rhétorique intertextuelle)</i>	44

Présentation

Ce volume réunit les textes présentés lors de la Journée d'études consacrée au sujet de l'agrégation externe d'espagnol : *Pouvoir de la violence et violence du pouvoir*, organisée de manière conjointe par le CRIIA (ED 138) UFR LLCE, Université Paris Ouest et par le SAL (CRIMIC, EA 2561), Université Paris-Sorbonne.

Il propose des approches plurielles pour traiter ce sujet dans les romans des péruviens Mario Vargas Llosa (*Lituma en los Andes*, 1993) et Santiago Roncagliolo (*Abril rojo*, 2006) ainsi que du mexicain Yuri Herrera (*Trabajos del reino*, 2004).

Les deux romans péruviens ont pour cadre la période de la « guerre populaire » menée par le Sentier Lumineux depuis le début des années quatre-vingt et reprennent des éléments du genre *thriller*, alors que le roman du mexicain privilégie l'expression de l'allégorie pour montrer les rapports de la violence et du pouvoir dans le cadre du Mexique actuel gangrené par le narcotrafic.

Après un premier article qui offre un panorama du sujet dans le roman hispano-américain contemporain, nous présentons diverses lectures qui s'interrogent sur des thèmes majeurs comme la violence, les forces surnaturelles ou l'amour ; sur des questions d'ordre générique (le *thriller* ou le conte) ; de même que sur des aspects mythiques et intertextuels. Ces articles permettent de montrer la richesse de l'écriture du pouvoir et de la violence dans la littérature de l'Amérique latine contemporaine et actuelle.

ERI

Violence et pouvoir dans le roman hispano-américain actuel. Quarante ans après, un état des lieux

Stéphanie Decante

Université Paris Ouest-Nanterre La Défense

Es importante darse cuenta de que la violencia-hambre, la violencia-miseria, la violencia-opresión, la violencia-subdesarrollo, la violencia-tortura, conducen a la violencia-secuestro, a la violencia-terrorismo, a la violencia-guerrilla; y que es importante comprender quién pone en práctica la violencia: si son los que provocan la miseria o los que luchan por ella¹.

Cette citation, pour le moins édifiante, provient du *Libro de Manuel*, roman où Julio Cortázar met en scène de façon critique les débats qui ont tirailé les intellectuels hispano-américains dans les années 1970. Elle est représentative de ce qu'a pu être la légitimation de la violence dite « d'en bas » dans certains romans à thèse de cette période. On a pu voir ces derniers comme le produit d'une prise de position à la fois éthique (la légitimation de la violence *guerrillera* par les militants de gauche, dans la lignée d'un Franz Fanon ou d'un Jean-Paul Sartre) et esthétique (le roman comme lieu d'un message explicitement cité, transmis par des personnages clefs voire par le narrateur, avec un militantisme et une « urgence » qui ne laissent pas beaucoup de place aux effets de la polyphonie et de l'ironie).

Le but de cet article est de poser des jalons pour appréhender les problématiques afférentes au traitement thématique et esthétique de la violence dans la littérature hispano-américaine. Je considérerai brièvement un arc qui va du début du XX^e au début du XXI^e siècle, et pour lequel les années 70 constituent un tournant. Pour cela, je procéderai en trois temps. Tout d'abord, je poserai des jalons pour aborder la conceptualisation de la violence et son traitement dans la littérature. Puis je reprendrai divers essais latino-américains à ce sujet : d'Ariel Dorfman, qui propose une périodisation éclairante à la fin des années 1960, mais aussi de critiques plus contemporains tels que Mabel Moraña, Beatriz Sarlo, Jesús Martín Barbero et Karl Kohut, entre autres. Enfin, je proposerai une typologie des tendances actuelles d'une écriture de la violence dans le roman hispano-américain.

Quelques pistes pour conceptualiser la notion de violence

Violence naturelle, politique ou sacrée ; violence physique, psychologique ou symbolique : la multiplicité des adjectifs qu'on a coutume d'adosser à la notion de violence —et j'en laisse, à dessein, plusieurs de côté— ne fait que révéler la difficulté que l'on a à la définir, et contribuer à cette difficulté. Une telle multiplicité crée l'illusion que ces violences sont corrélées ; ce qui n'est pas toujours faux, et équivalentes ; ce qui pose un certain nombre de problèmes méthodologiques, axiologiques et éthiques. Si les chercheurs contemporains insistent sur la continuité entre les diverses façons d'exercer la violence, ce n'est pas sans souligner les écueils d'un tel postulat. Ainsi, Jean-Claude Chesnais² compare-t-il les différentes formes de violence avec les cercles de l'Enfer de Dante, mais ne manque pas d'isoler radicalement la violence physique. Il critique en cela, et malgré leur grande puissance heuristique, les notions de « violence structurelle » et de

1. Julio CORTÁZAR, *Libro de Manuel*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973, p. 323. Pour une approche de ce roman: Jaume Peris BLANES, « *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar, entre la vanguardia estética y la revolución política », *Cuadernos de Investigación Filológica.*, n°31-32 (2005-2006), p. 143-161.

2. Jean-Claude CHESNAIS, *Histoire de la violence*, Paris, Robert Laffont, 1981, p. 12.

« violence symbolique » élaborées par Michel Foucault³. A ce débat, qui révèle la polarisation que peut susciter l'interprétation de la notion de violence, et qui est en partie explicable par des différences épistémologiques liées aux disciplines (approche sociologique, historique ou philosophique), s'en ajoutent d'autres, dont les origines, les implications et les enjeux sont non seulement disciplinaires mais aussi idéologiques. Ainsi, Dominique Fougeyrollas, Helena Hirata et Danièle Senotier dressent-elles, pour la France, l'état de l'art suivant :

Au carrefour des disciplines de sciences sociales et humaines, on a souvent souligné l'impossibilité d'une définition conceptuelle de la violence parce qu'elle touche des pans de réalité sociale très hétérogènes. Le propos sur la violence s'est néanmoins longtemps polarisé en France entre les perspectives marxistes des mouvements sociaux et des justes luttes de la révolte, d'un côté, et les approches fondées sur les analyses de Freud, d'affrontement irréductible des forces d'Eros et de Thanatos, de l'autre.⁴

C'est la première perspective citée dont je suivrai ici la trajectoire, à mon sens plus pertinente pour appréhender, en Amérique latine, la question des relations entre violence et représentation discursive.

En remontant à l'étymologie du terme, on pourra proposer une première définition de la violence comme un excès de force (c'est la notion d'*hybris*, de démesure, qui est à la base de la tragédie grecque), un abus de pouvoir qui nie l'humanité, physique ou morale, de la personne sur laquelle elle se porte⁵. Abus et excès renvoient à la notion de norme que l'on ne pourrait dépasser, induisant ainsi des problématiques d'éthique, de droit et de justice et faisant de la violence un enjeu central de la théorie politique, comme l'ont rappelé avec force Walter Benjamin (qui dans *Critique de la violence*⁶ se posait comme objectif d'explorer les relations entre violence, droit et justice) et Hannah Arendt (qui dans *Du mensonge à la violence*⁷, se proposait de dissiper les confusions entre autorité, pouvoir et violence). Si, au tournant du XX^e siècle, la violence comme fin a été unanimement condamnée, elle a en revanche donné lieu à de nombreux débats à l'heure de la légitimer comme moyen, notamment pour mettre un terme, endiguer ou répondre à une violence qualifiée de « première ». Un des penseurs qui illustre cette tendance, et dont on retrouve un net écho dans les essais de Franz Fanon⁸, est Georges Sorel qui, dans *Réflexion sur la violence*⁹, relativise la condamnation de la violence et la justifie, à condition qu'elle soit au service de la contestation d'un pouvoir « bourgeois autoritaire » : désobéissance civile, révolte des peuples opprimés, mouvements syndicaux, grève générale, etc. Bien que dans des contextes fort distincts (respectivement dans les années 1920 et 1960), Walter Benjamin et

3. Notamment dans : Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris Gallimard, 1975, p. 50-100.

4. Dominique FOUGEYROLLAS, Helena HIRATA, Danièle SENOTIER, *La violence, les mots, le corps, Cahiers du Genre*, n° 35, 2003, p. 5.

5. Hélène FRAPPAT envisage la violence comme « excès de certaines forces destructrices qui dépassent l'ordre et la mesure habituels ». Hélène FRAPPAT, *La violence*, Paris, Flammarion 2000, p. 29. L'anthropologue Françoise Héritier, quant à elle, propose la définition suivante : « Appelons violence toute contrainte de nature physique ou psychique susceptible d'entraîner la terreur, le déplacement, le malheur, la souffrance ou la mort d'un être animé ». Françoise HÉRITIER, « Réflexions pour nourrir la réflexion », *De la violence. Séminaire de Françoise Héritier*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 17.

6. Walter BENJAMIN, *Critique de la violence* (trad. Antonia Birnbaum), Paris, Payot, 2012.

7. Hannah ARENDT, *Du mensonge à la violence* (trad. Guy Durand), Paris, Calman Lévy, 1972. Pour cet article, nous citerons la version espagnole de cet ouvrage, où la sélection de textes originaux est plus complète : Hannah ARENDT, *Contra la violencia* (trad. Guillermo Solana), Madrid, Alianza, 2005.

8. FRANZ FANON, *Les damnés de la terre* (1961), Paris, La Découverte, 2002. Dès sa première publication en 1961, cet essai bénéficie d'une préface de Jean-Paul Sartre, qui lui donnera un rayonnement considérable au point de devenir une sorte de livre de chevet des mouvements contestataires étudiants, révolutionnaires, guérilleros et anticolonialistes, notamment en Amérique latine.

9. Georges SOREL, *Réflexions sur la violence*, Paris, Marcel Rivière, 1908.

Hannah Arendt dialoguent fermement avec ces théories. Cette dernière distingue avec soin pouvoir (aptitude des hommes à agir, et à agir de façon contestée), autorité (qui selon ces mêmes principes, repose sur le consentement du peuple) et violence (qui, selon la philosophe, redouble à mesure que l'autorité échoue, et qui s'en distingue, tout comme l'illégitimité de la légitimité). Arendt ironise alors contre les consignes de sacrifice et de fraternité face à la mort prononcées par Fanon ; elle dénonce cette glorification de la violence qui, selon elle, a un substrat de vitalisme nietzschéen, et ne manque pas de pointer du doigt les phénomènes de cercle vieux qui peuvent en découler, conduisant à une profonde crise du politique¹⁰.

Pour aller plus avant et dissiper en partie ces apories, je suivrai ici les pas d'Hélène Frappat qui propose d'opérer un renversement épistémologique en considérant la violence non plus comme une réalité homogène, mais comme un instrument politique, c'est-à-dire non seulement comme un outil de dissuasion pour inciter à l'obéissance civile, mais également comme un argument utilisé pour légitimer les rapports —et abus— de pouvoir¹¹. C'est d'ailleurs ce à quoi nous engage l'intitulé de la question du Concours de l'Agrégation qui nous occupe, tout comme le titre de cette journée d'étude.

A l'origine de la légitimation du Contrat Social (et de la fondation d'Etat Nation moderne), la violence, en tant qu'instrument et argument politique a été abondamment tergiversée. Aux tenants de la théorie hobbesienne d'une violence humaine consubstantielle dont tout système politique se doit de protéger les citoyens, se sont opposés ceux qui révélaient les soubassements violents des principes mêmes du Contrat Social. Ainsi Max Weber, a-t-il pu en venir à cette définition désabusée en 1959 :

Il faut concevoir l'Etat moderne comme une communauté humaine qui, dans les limites d'un territoire donné, revendique avec succès pour son propre compte le monopole de la violence physique légitime.¹²

Les récupérations et illustrations abusives de cet énoncé (qui révèlent à quel point en vertu de sa légitimation la violence peut être envisagée comme simple force) ont été nombreuses, notamment dans les situations de terrorisme d'Etat qui ont marqué les dictatures latino-américaines. Ainsi, dans la cadre de la Doctrine de Sécurité Nationale, le Général Pinochet a-t-il pu déclarer en 1978 : « No usamos la violencia sino la fuerza que está autorizada por la ley »¹³. On pourrait multiplier les exemples à l'envi : la légitimation de la violence a été la pierre angulaire des discours qui appelaient à l'intervention armée dans les années 1970 et, bien avant, des harangues en faveur de la « civilisation » contre « la barbarie » proférées au nom de la colonisation, structurant de façon durable les oppositions entre libéraux et conservateurs en Amérique Latine. J'insisterai plutôt ici sur l'enjeu crucial que recouvre, dans ce cadre, le type de représentation que l'on peut offrir de la violence. C'est d'ailleurs ce à quoi nous incite Michel Foucault, mettant en exergue ses liens avec une légitimation de la violence d'Etat :

Pour que la loi puisse valoir aisément dans sa violence secrète, pour que l'ordre puisse imposer ses

10. « Además, el peligro de la violencia, aunque se mueva conscientemente dentro de un marco no violento de objetivos a corto plazo, será siempre el de que los medios superen al fin. Si los fines no se obtienen rápidamente, el resultado no será sólo una derrota sino la introducción de la práctica de la violencia en todo el cuerpo político. La acción es irreversible y siempre resulta improbable en caso de derrota un retorno al *status quo*. La práctica de la violencia, como toda acción, cambia el mundo, pero el cambio más probable originará un mundo más violento. », Hannah ARENDT, *op. cit.*, p. 109-110. Pour les critiques de l'œuvre de Fanon, voir *ibid.*, p. 22-35.

11. Hélène FRAPPAT, *op. cit.*, p. 29-35.

12. Max WEBER, *Le savant et le politique* (trad. J. Freund), Paris, Plon, 1959, p. 101.

13. Augusto PINOCHET, « Discurso de seguridad nacional », Santiago, 1978, in José COMBLIN y Alberto METHOL FERRÉ, *Dos ensayos sobre Seguridad Nacional: septiembre '79*, Santiago, Talleres Gráficos Corporación, 1979.

contraintes, il faut qu'il y ait non pas aux frontières extérieures mais au cœur même du système, ces zones de « danger » qui sont silencieusement tolérées puis brusquement magnifiées par la presse, la littérature policière, le cinéma. Et il importe peu, finalement, que le criminel y soit présenté comme un héros de la révolte pure, ou comme un monstre humain à peine sorti des forêts, pourvu qu'il fasse peur¹⁴.

A ce titre, René Sitterlin¹⁵ et Olivier Mongin¹⁶ nous offrent des outils précieux. Depuis la philosophie ou l'analyse de l'image, ils ont mis en évidence deux écueils dans la façon d'envisager les modalités de représentation de la violence : banalisation et sacralisation. Si la banalisation peut conduire à une certaine indifférence face au phénomène de la violence, la sacralisation (qu'elle soit positive, en héroïsant les comportements violents, ou négative, en les stigmatisant et diabolisant, selon le principe du bouc émissaire¹⁷) de la violence engendre de fâcheux phénomènes de cercle vicieux, excitant la haine du spectateur et légitimant parfois de façon abusive le recours à la violence répressive.

La violence dans la littérature hispano-américaine : retour sur le XX^e siècle

L'essai que je vais exposer maintenant pose trois paradigmes : celui d'une violence ontologique, consubstantielle à l'être latino-américain, celui du devoir-être de l'écrivain engagé et celui de la littérature comme reflet de la réalité et instrument de prise de conscience de la violence subie par les opprimés.

Septembre 1968, Berkeley : Ariel Dorfman achève un essai qui a fait date (et qui date, aussi, quelque peu). Intitulé *La violencia en la novela hispanoamericana actual*, l'essai prétend offrir une vision panoramique, relativement homogène. S'y cristallisent plusieurs lieux communs au sujet des rapports entre violence, littérature et société :

Decir que la violencia es el problema fundamental de América latina es sólo constatar un hecho. Que la novela hispanoamericana refleja esa preocupación se advierte en cada página escrita en nuestro continente, esas páginas que son como la piel de nuestros pueblos, los testigos de una condición siempre presente.¹⁸

On relèvera, tout d'abord, une naturalisation de la violence, déclarée « consubstantielle à l'être latino-américain », qui serait inscrite depuis la nuit des temps et productrice d'une « cosmovision » particulière : celle des « vaincus ». Dans ce cadre, Dorfman assigne au roman le rôle de « documenter la violence » pour « éveiller chez le lecteur une conscience critique »¹⁹. Reprenant les schémas sociologiques en vogue à l'époque, il propose comme grille d'analyse la dichotomie commode qui distingue « violence verticale » (« la del poder autoritario y de los rebeldes sociales ») et « violence horizontale » (« la de los rebeldes existenciales »)²⁰, laissant à la première une nette prééminence. « Le » roman latino-américain devient alors sous sa plume le lieu privilégié d'une réflexion sur les affres de la « violencia desde arriba », mais aussi sur les dilemmes éthiques quant à la validité de la « violencia desde abajo », la primauté de la fin sur les moyens, l'urgent et indéfectible recours à la violence²¹.

14. Michel FOUCAULT, *op.cit.*, p. 94.

15. René SITTERLIN, *La violence*, Paris, Quintette, 1996.

16. Olivier MONGIN, *La violence des images ou comment s'en débarrasser*, Paris, Seuil, 1997.

17. Pour une analyse de ces phénomènes de psychologie sociale, voir : René GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1998.

18. Ariel DORFMAN, « La violencia en la novela hispanoamericana actual », *Imaginación y violencia en América Latina*, Santiago, Universitaria, 1970, p. 9.

19. *Ibid.*, p. 15-20

20. *Ibid.*, p. 23-29.

21. Les propos de Dorfman sont ici très catégoriques : « En Hispanoamérica, la violencia no es el segundo polo o

Ce schéma d'interprétation aura la vie longue, même s'il a reçu, depuis la fin des années 1980, une série de coups de boutoir. Un arc critique se dessine ainsi, de 1968 à 2005, qui dialogue avec cet essai, piétine, à certains égards, et s'enrichit. Si Rafael Humberto Moreno Durán²² reprend et prolonge la réflexion de Dorfman en l'appliquant à la « littérature de la violence » en Colombie, Karl Kohut²³ met l'accent sur la faiblesse heuristique, voire la caducité, du paradigme de « violence verticale », et l'urgence de penser la violence généralisée dans les sociétés dites démocratiques. A l'occasion d'un programme de recherche international sur la violence en Amérique latine, Mabel Moraña²⁴, quant à elle, constate la dissolution des frontières dorées de l'éthique et critique le fait que « l'intellectuel engagé » ait tendance à se maintenir dans une certaine extériorité par rapport aux phénomènes complexes de la violence contemporaine. Elle fait en cela écho aux travaux d'Etienne Balibar²⁵ qui, lors d'une décade à Cerisy-La-Salle, plaidait pour une réflexion auto-critique sur la violence de l'intellectuel. Beatriz Sarlo²⁶, enfin, oppose à ce pouvoir intellectuel en déclin celui, néfaste, des médias, dont certains effets pervers, bien que présents depuis des lustres, sont à la fois de plus en plus évidents et de plus en plus analysés : rapidité, immédiateté, sensationnalisme, apparente absence de crible, objectivité trompeuse et annulation de toute distance critique, conduisant à une perpétuation de la violence par sa représentation²⁷.

Ces travaux ont ainsi tendance à dégager deux nouvelles préoccupations à l'heure d'aborder la violence en Amérique latine : d'une part, ils invitent à penser la prolifération de phénomènes de violence horizontale, les effets du trafic de drogue, l'affaiblissement de la fonction régulatrice de la loi et le délitement des structures sociales et politiques, dans des sociétés où l'Etat est jugé « défaillant »²⁸ (et non plus seulement envisagé comme répressif) ; d'autre part, ils invitent à interroger les pouvoirs de la littérature, face au discours prégnant des médias, pour déjouer les stéréotypes qui entachent l'appréhension de la violence.

término de una dualidad, una alternativa frente a la cual uno pueda plantearse con cierta racionalidad y aparente indiferencia. Es la estructura misma en que me hallo: no entregarse a ella significa morir o perder la dignidad o rechazar el contacto con mis semejantes », *Ibid.*, p. 14.

22. Rafael Humberto MORENO DURÁN, *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988.

23. « Violencia, se supone, es siempre política, medio de opresión de la clase dominante ansiosa de mantener su poder a cualquier precio, y que sólo puede ser combatida por la contraviolencia desde abajo. En este sentido, Colombia sería país de violencia por antonomasia, y su literatura sería y debería ser, por consecuencia, de violencia (...) Pero ¿cómo definir la violencia generalizada ? Intereses económicos y políticos pues se mezclan en una masa insalubre cuya máxima expresión es el mundo de la droga. Esta disposición a utilizar la violencia para alcanzar cualquier objetivo, sea político, económico o personal, es mejor definida por la palabra barbarie. La violencia sería, pues, el signo exterior de la barbarie subyacente que muchos comparan con una enfermedad que corroe el cuerpo social del país. », Karl KOHUT, « Política, violencia y literatura », *Anuario de Estudios Americanos*, Tome LIX, 2002, p. 193-222.

24. Mabel MORAÑA (éd.), « Introducción », *Espacio urbano, comunicación y violencia en América latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002, p. 7-15.

25. Etienne BALIBAR, « La violence des intellectuels », Actes du colloque « Violence et politique », *Ligne*, n°25, 1995, p. 9-23.

26. Beatriz SARLO, « Violencia en las ciudades. Una reflexión sobre el caso argentino », in Mabel MORAÑA (éd.), *op. cit.*, p. 41-54. Voir également : Beatriz SARLO, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994. On pourra également évoquer les travaux de Jesús Martín BARBERO, *De los medios a las mediaciones*, Mexico, Gustavo Gili, 1999.

27. Cette thèse a cependant tendance à être remise en question par les sociologues des médias, qui dénoncent là un lieu commun contredit par les statistiques. A ce sujet voir : Monique DAGNAUD (éd.), *Médias et violence, l'état du débat*, n°886, Paris, La Documentation Française, 2003.

28. Voir à ce sujet : Karl KOHUT, art. cit., et Federico CAMPBELL, *Máscara negra, crimen y poder*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1995.

Dans son essai de 1968, Dorfman distingue deux périodes, grossièrement divisées en un avant et un après « Boom ». Selon lui, la littérature, jusqu'aux années 1940, obéissait aux canons réalistes qui assignent à la littérature une double fonction : représenter (« documentar ») le « réel » et édifier (« moralizar » ou « concientizar ») le lecteur, lui offrant un modèle de comportement qui contribuerait à humaniser la société. Est alors citée toute la littérature *criollista* (dans sa veine indigéniste, notamment avec la triade « cura, terrateniente, gamonal » face à l'indien, victime par antonomase) qui dénonce les abus de pouvoir politique et économique sur les dominés.

Las novelas americanas hasta 1940 se dedicaron a documentar la violencia hecha a nuestro continente, a fotografiar sus dimensiones sociales, a denunciar ante la opinión pública las condiciones brutales e inhumanas en que se debatían los pobladores de estas tierras. [...] La esencia de América para esta literatura se encuentra en el sufrimiento²⁹.

La seconde période envisagée correspond à l'essor des mouvements contestataires ; il s'agit d'une littérature dite « engagée » qui, selon l'essayiste, plus que de mettre en scène les dilemmes de l'homme révolutionnaire, mettent l'accent sur une violence première et généralisée, sur une dégradation de l'Etat de droit, qui justifie les actions violentes :

Frente a los novelistas naturalistas que mostraban la opresión, los contemporáneos enfatizan la rebelión en sus múltiples formas, buscando especialmente un cuadro explicativo de la psiquis colectiva que motiva y posibilita esta violencia³⁰.

Dorfman fait abondamment référence au « roman de la Dictature »³¹ qui dénonce la corruption du pouvoir et ses pratiques brutales. Il considère également la littérature dite « de la violence » qui a été produite en Colombie dans les années 1950.

Rares sont dans cet essai les considérations sur l'évolution des structures narratives (effacement de la fonction persuasive et didactique du narrateur, fragmentation de la voix narrative, polyphonie, flux de conscience, intertextualité, intrusion d'un discours ironique, recours à l'allégorie) qui ont marqué la littérature à partir des années 1950. Néanmoins, on pourra citer de l'auteur un commentaire lucide, une intuition, qui aurait mérité de plus amples développements et qui se vérifie, à mon sens, dans la littérature actuelle : « La violencia narrativa es la violencia contra las formas establecidas, los modos de ver tradicionales, la gran violación del juego social-literario »³².

Violence et littérature dans la prose contemporaine : quelques pistes pour une typologie des tendances actuelles

Pour finir, je proposerai ici une typologie du traitement de la violence dans la littérature contemporaine. J'évoquerai des romans qui, au cours de ces quinze dernières années, ont fait de la violence horizontale, généralisée et médiatisée leur matière même. On verra en quoi et dans quelle mesure, ils s'érigent, s'instituent, en lieu de réflexion valide —dans leur spécificité au regard d'autres types de discours— pour aborder et « creuser » la problématique de la violence dans nos sociétés contemporaines.

29. Ariel DORFMAN, *op. cit.*, p. 19.

30. *Ibid.*, p. 19.

31. Dorfman cite *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, *Cien años de soledad* et *La mala hora*, de Gabriel García Márquez, *El señor presidente*, de Miguel Angel Asturias, et *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos, entre autres.

32. *Ibid.*, p. 36.

Tout d'abord, on observe dans ces romans une place prépondérante offerte au métalittéraire, soit une réflexion poussée sur les formes et modalités de la représentation de la violence. On y trouve de nombreuses références au discours médiatique, aux théories sociologiques ou politiques, mais aussi aux préceptes de la littérature naturaliste. Ces discours sont également exploités comme nouvelles formes d'expression littéraire, et intégrées au texte par le biais de collages.

On y observe également une exploitation revisitée de formes narratives traditionnelles comme le mythe, le roman réaliste (hyperréalisme), le roman picaresque (*sicaresca*), la *telenovela* ou le roman policier (néo-polar).

On y observe, enfin, un renoncement, voire un rejet, de toute pensée dichotomique pour penser la violence. La notion de « violence verticale » y sert rarement de schéma, non seulement parce que sa validité en tant que grille d'analyse a montré ses limites, mais aussi parce nos sociétés contemporaines sont plus nettement marquées par une « violence horizontale » : États « défailants », désorganisation des structures sociales et politiques, essor du narcotrafic, ou de groupuscules maffieux.

Dans ce contexte, les auteurs montrent des prises de position idéologiques moins « engagées » (au sens sartrien du terme), allant de la quête de nouvelles formes d'engagement au « desengaño » (thème majeur de la littérature néo-policie³³) voire au renoncement ou à la dérive vers une pensée « aveuglée », apparemment réactionnaire.

Quelle violence de la littérature ?

On trouve certes dans ces romans une critique du rôle des médias dans la reconduction de clichés sur la violence et l'amplification de celle-ci. Mais le nœud du problème, leur « politique de la littérature » que je souhaite ici explorer, consisterait plutôt en une prise de position du discours littéraire face au lieu commun de la violence. Cette prise de position serait le lieu d'une navigation entre les écueils de sacralisation et de banalisation ; le lieu d'une navigation, aussi, entre le discours littéraire distant, pur, critique et rédempteur (de l'orateur), et l'immersion dans le « bruit des stéréotypes »³⁴, au risque de l'excès, du mauvais goût et du malentendu. Ma typologie va donc se structurer à partir des notions de distance —c'est-à-dire de limites et d'excès.

J'aborderai donc trois veines romanesques qui, à mon avis, se dessinent dans la prose contemporaine : celle de l'enquête qui tourne court, celle de la fiction violente hyperréaliste qui tourne à l'absurde et celle de la diatribe qui tourne à vide. J'y vois autant de mises en scène de l'ahurissement, de l'obnubilation, de l'aveuglement que suscite la violence. A n'en pas douter, dans cette littérature contemporaine, la violence aveugle et nous aveugle. On lit dans ces romans un désir de représentation qui, confrontée à ce phénomène complexe et polymorphe qu'est la violence, se confronte à ses propres limites... et à son impuissance. Entre fascination et horreur, révolte et résignation, désir de représentation et impuissance.

Je vous livre donc cette typologie provisoire³⁵.

Tout d'abord, citons l'écrasante majorité de ces romans qui ont recours au format de la littérature policière qui, depuis la fin des années 1980 et sous l'impulsion d'auteurs espagnols, français et latino-américains (mexicains, argentins et chiliens, essentiellement) utilise le prétexte d'une enquête policière pour révéler des cas de violence extrême (torture, disparition, meurtres en série) et dénoncer les abus de pouvoir et la corruption généralisée des sociétés

33. A ce sujet, voir : Ana María AMAR SÁNCHEZ, *Instrucciones para la derrota: narrativas éticas y políticas de perdedores*, Buenos Aires, Anthropos, 2010.

34. Jacques RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

35. Pour plus de clarté, les références complètes des romans cités figurent dans la bibliographie finale.

contemporaines. Dans ces romans, les héros sont « fatigués », usés, désillusionnés non seulement au regard des idéologies de gauche, mais aussi, de façon plus radicale, quant à la perspective même de révéler un jour la vérité et de faire justice. Ainsi, les enquêtes tournent à vide ou ne donnent pas lieu à une sanction ; elles ouvrent cependant à des vérités « autres » : familiales, identitaires, vocationnelles, etc. Les protagonistes y sont donc les spectateurs avisés, mais impuissants face aux rouages de la violence. Je pense à certains romans de Paco Ignacio Taibo II (*Sombra de la sombra*), de Santiago Roncagliolo (*Abril rojo*), de Daniel Alarcón (*Radio ciudad perdida*), de Jorge Franco (*Rosario Tijeras*), de Ricardo Piglia (*Plata quemada*), de Juan José Saer (*La pesquisa*), d'Antonio Ungar (*Tres ataúdes blancos*), de Rodrigo Rey Rosa (*Piedras encantadas*), de Roberto Bolaño (2666) ou encore d'Horacio Castellanos Moya (*Insensatez, Baile con serpientes, La diabla en el espejo*).

En second lieu, on pourrait considérer ces romans qui mettent en scène de façon hyperréaliste le spectacle d'une violence extrême, choquante et jubilatoire à la fois, aussi soudaine qu'absurde, dont le déchaînement provoque bien souvent une sorte d'aveuglement (explosion, incendie, déchaînement de la violence, etc.). Leurs protagonistes, héros ultra-violents et hors-la-loi, semblent évoluer hors de tout cadre moral, tandis que la structure narrative nous permet bien souvent une plongée dans l'inconscient inquiétant de ces personnages. J'y vois un jeu sur les codes figuratifs et moralisateurs du réalisme ; un jeu qui n'hésite pas à dériver vers un hyperréalisme type *pulp fiction* empruntant de nombreux référents au cinéma des années 1990. Je pense aux romans de César Aira (*La Prueba*), d'Elmer Mendoza (*El amante de Janis Joplin, Balas de plata*), de Mario Bellatin (*Perros héroes*), de Rodrigo Rey Rosa (*Caballeriza*), de Rafael Courtoisie (*Tajos*), de Yuri Herrera (*Trabajos del reino*), ou d'Horacio Castellanos Moya (*El arma en el hombre*). Le critique argentin Reinaldo Laddaga propose de considérer ces romans, dont bien souvent l'échafaudage intertextuel est dense, comme des fictions qui se posent en « spectacles de réalité »³⁶.

Enfin, plus minoritaires mais non moins significatifs, seraient ces romans qui ont recours au modèle discursif de la diatribe, réactivant cette vieille forme d'expression littéraire fondée sur la provocation aux valeurs et lieux communs de la patrie, sur l'art de la polémique souvent insolente, et sur le procédé de l'interpellation (le recours au monodialogue). Cette forme qui traditionnellement mettait la colère, l'indignation et la violence du discours au service de la dénonciation de la violence des valeurs nationalistes est ici reprise et poussée à des extrémités absurdes, nous plaçant face à la défaite de la pensée de l'énonciateur, un énonciateur hors de lui, obnubilé, dont l'impuissance se traduit par l'imprécation, voire la vocifération, et la digression incessante qui véhicule des propos haineux³⁷. Il ne s'agit plus là de représenter la violence, mais de représenter les effets de la violence sur la raison de celui qui la subit, directement ou indirectement. Ce serait ici le cas des romans de Fernando Vallejo (*La Virgen de los sicarios*, entre autres), Horacio Castellanos Moya (*El asco, Insensatez*) et Roberto Bolaño (*Nocturno de Chile*). Dotés de narrateurs (des intellectuels, écrivains ou critiques littéraires) qui soutiennent des propos intenable, ces romans exhibent et conduisent à penser le rôle de l'intellectuel dans la reconduction —ou non— de stéréotypes reproducteurs de violence. Ils reformulent dans leur provocation même, tout en s'exposant aux dérives du mauvais goût et du malentendu, la possible violence de la littérature et revendiquent un certain goût du risque, dans une nouvelle forme d'engagement littéraire. Ainsi, Bolaño déclarait-il dans une postface à la réédition de *El asco*, de Castellanos Moya :

36. Reinaldo LADDAGA, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

37. Pour une présentation de ces romans, voir : Josefina Ludmer, « Tonos antinacionales en América latina », *Aquí América latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 157-178.

Aquí reside una de las muchas virtudes de este libro: se hace insoportable para los nacionalistas (...) amenaza la estabilidad hormonal de los imbéciles, quienes, al leerlo sienten el irrefrenable deseo de colgar en la plaza pública al autor. La verdad, no concibo honor más alto para un escritor de verdad³⁸.

« Violente » est alors cette littérature, non pas tant du fait des représentations de scènes d'une violence insoutenable, mais parce que, donnant à lire une obnubilation de la pensée, elle égrène et nous livre en pâture une série de clichés au point de violenter nos cadres de pensée et peut-être surtout, finalement, de perturber nos attentes un peu trop habituées à la traditionnelle fonction —représentative et édifiante— de la littérature. En ce sens, quarante ans après, les propos de Dorfman résonnent avec force : « La violencia narrativa es la violencia contra las formas establecidas, los modos de ver tradicionales, la gran violación del juego social-literario »³⁹.

38. Roberto BOLAÑO, « Nota », in Horacio Castellanos Moya, *El asco* (1997), Barcelone, Tusquets, 2007, p. 129-133.

39. Ariel DORFMAN, *op. cit.*, p. 36.

Bibliographie

Essais

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María, *Instrucciones para la derrota: narrativas éticas y políticas de perdedores*, Buenos Aires, Anthropos, 2010.
- ARENDRT, Hannah, *Du mensonge à la violence* (trad. Guy Durand), Paris, Calman Lévy, 1972.
- BALIBAR, Etienne, « La violence des intellectuels », *Ligne*, n°25, 1995, p. 9-23.
- BENJAMIN, Walter, *Critique de la violence* (trad. Antonia Birnbaum), Paris, Payot, 2012.
- CAMPBELL, Federico, *Máscara negra, crimen y poder*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1995.
- CHESNAIS, Jean-Claude, *Histoire de la violence*, Paris, Robert Laffont, 1981.
- DAGNAUD, Monique (éd.), *Médias et violence, l'état du débat*, n°886, Paris, La Documentation Française, 2003.
- DORFMAN, Ariel, « La violencia en la novela hispanoamericana actual », *Imaginación y violencia en América Latina*, Santiago, Universitaria, 1970.
- FANON, Franz, *Les damnés de la terre* (1961), Paris, La Découverte, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris Gallimard, 1975.
- FOUGEYROLLAS, Dominique, Helena HIRATA, Danièle SENOTIER, *La violence, les mots, le corps, Cahiers du Genre*, n° 35, 2003.
- FRAPPAT, Hélène, *La violence*, Paris, Flammarion 2000.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1998.
- HÉRITIER, Françoise, « Réflexions pour nourrir la réflexion », *De la violence. Séminaire de Françoise Héritier*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- KOHUT, Karl, « Política, violencia y literatura », *Anuario de Estudios Americanos*, Tome LIX, 2002, p. 193-222.
- LADDAGA, Reinaldo, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- LUDMER, Josefina, « Tonos antinacionales en América latina », *Aquí América latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 157-178.
- MARTÍN BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, Mexico, Gustavo Gili, 1999.
- MONGIN, Olivier, *La violence des images ou comment s'en débarrasser*, Paris, Seuil, 1997.
- MORAÑA, Mabel (éd.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América latina*, Pittsburgh, Ed. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.
- MORENO DURÁN, Rafael Humberto, *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*, Bogota, Tercer Mundo Editores, 1988.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- SARLO, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994.
- SITTERLIN, René, *La violence*, Paris, Quintette, 1996.
- SOREL, Georges, *Réflexions sur la violence*, Paris, Marcel Rivière, 1908.
- WEBER, Max, *Le savant et le politique* (trad. J. Freund), Paris, Plon, 1959.

Œuvres citées dans la typologie

- AIRA, César, *La Prueba en Cómo me hice monja*, Barcelone, Mondadori, 1998.
- ALARCÓN, Daniel, *Radio ciudad perdida*, Lima, Alfaguara, 2007.
- BELLATIN, Mario, *Perros héroes*, Mexico, Alfaguara, 2003.
- BOLAÑO, Roberto, *Nocturno de Chile*, Barcelone, Anagrama, 2000.
- _____, *2666*, Barcelone, Anagrama, 2005.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio, *Baile con serpientes* (1996), Barcelone, Tusquets, 2002.
- _____, *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1997), Barcelone, Tusquets, 2007.

- _____, *La diabla en el espejo*, Barcelone, Tusquets, 2000
- _____, *El arma en el hombre*, Barcelone, Tusquets, 2001
- _____, *Insensatez*, Barcelone, Tusquets, 2004.
- COURTOISIE, Rafael, *Tajos*, Madrid, Lengua de Trapo, 2000.
- FRANCO, Jorge, *Rosario Tijeras*, Barcelone, Mondadori, 2000.
- HERRERA, Yuri, *Trabajos del reino*, Cáceres, Periférica, 2004.
- MENDOZA, Elmer, *El amante de Janis Joplin*, Barcelone, Tusquets, 2003.
- _____, *Balas de plata*, Barcelone, Tusquets, 2008.
- PIGLIA, Ricardo, *Plata quemada*, Barcelone, Anagrama, 2001.
- REY ROSA, Rodrigo, *Piedras encantadas*, Barcelone, Seix Barral, 2001.
- _____, *Caballeriza*, Barcelone, Seix Barral, 2006.
- RONCAGLIOLO, Santiago, *Abril rojo*, Lima, Alfaguara, 2006.
- SAER, Juan José, *La pesquisa*, Barcelone, Mario Muchnik, 1994.
- TAIBO II, Paco Ignacio, *Sombra de la sombra*, Mexico, Colihue, 1997.
- UNGAR, Antonio, *Tres ataúdes blancos*, Barcelone, Anagrama, 2010.
- VALLEJO, Fernando, *La Virgen de los sicarios* (1994), Madrid, Suma de Letras, 2002.

Quel pouvoir s'exerce donc à Naccos ?

Marie-Madeleine Gladieu

Université de Reims Champagne Ardenne

Mario Vargas Llosa publie *Lituma en los Andes* en Espagne, trois ans après avoir été distancé au second tour des élections présidentielles par Alberto Fujimori qui en 1989, en guise de programme de gouvernement, lisait devant les médias des passages du dernier roman de son adversaire, *Elogio de la madrastra*, et ajoutait qu'il ne comprenait pas comment on pourrait voter pour un homme écrivant de telles choses. Fujimori avait d'abord pris pour Ministre des Finances Hernando de Soto, qui devait occuper le même poste si Vargas Llosa était élu. Devant l'aggravation de la crise profonde que connaissait le Pérou, Fujimori avait ostensiblement participé à un pèlerinage à Nuestra Señora de la Legua, lieu de culte populaire. Cela étant insuffisant pour résorber la crise, il avait eu recours à un subterfuge inconnu jusqu'alors, l'*autogolpe*, coup d'Etat du Président élu contre son propre gouvernement, avec arrestation brutale des élus qui n'étaient pas ses partisans. Telle n'était pas l'idée que Mario Vargas Llosa se faisait de l'exercice du pouvoir. Dans les circonstances particulièrement difficiles qui caractérisaient la période de la campagne électorale de 1989-90, il s'interrogeait sur ce qu'impliquait la prise en main du destin d'une Nation, sur la manière de restaurer l'autorité de l'Etat dans un pays en proie à la guerre populaire, à une crise sans précédent, touchant l'économie et les valeurs humaines, où la terreur et la violence étaient le lot du quotidien dans une large partie des Andes, où la délinquance touchait essentiellement les quartiers anciens de la capitale, où les coupures d'eau et de courant durant parfois plus d'une semaine, avec en prime une inflation exponentielle. Dans ces circonstances, la confiance en l'Etat et en les partis politiques traditionnels avait atteint son niveau le plus bas ; il était donc essentiel, pour Vargas Llosa, de rétablir d'abord une démocratie véritable, tout en mettant un terme à la guerre populaire et en restaurant la confiance dans les institutions d'une République. L'instauration du libéralisme sur le modèle nord-américain devait, à son avis, être le meilleur remède pour résorber la crise sans précédent que connaissait alors le Pérou.

Dans son essai *La nature du pouvoir*¹, Luciano Canfora rappelle que tout Etat est fondé sur la force, et que Machiavel, dans *Le Prince*, affirmait que « tous les prophètes armés ont vaincu et les prophètes désarmés ont couru à la ruine » (53), car dès que le peuple ne croit plus en eux, ces derniers restent seuls et leur pouvoir s'effondre. La conséquence, ajoute Machiavel, est que dès qu'ils sentent le moindre doute chez leurs adeptes, ils ont recours à la force. « Tout Etat est une dictature », disait Gramsci dans son essai sur Lénine ; « tout Etat se fonde sur la violence », renchérisait Trotski à Brest-Litovsk. Les démocraties organisées sur le modèle occidental assurent leur indépendance et leur sécurité face à l'extérieur en s'appuyant sur des forces armées ; la police, la gendarmerie ou la garde civile font régner l'ordre à l'intérieur des frontières. Un débat démocratique faussé ou inexistant conduit l'opposition à ne pas considérer le pouvoir comme légitime, et dans les cas extrêmes, peut être à l'origine du surgissement de mouvements dits terroristes, obligeant l'Etat à faire usage de la force afin de vaincre ce contre-pouvoir et donnant ainsi raison à Lénine.

La guerre populaire de Sentier Lumineux — mais il conviendrait aussi de citer le mouvement de « Récupération » des terres par des communautés de la région de Cusco, et plus précisément de la province de La Convención, menée par Hugo Blanco — naît en partie de la frustration de ne voir aucun leader de gauche entreprendre la Révolution par laquelle le peuple s'empare du pouvoir ressenti comme aristocratique et trop éloigné des problèmes du quotidien des masses

1. Luciano CANFORA, *La nature du pouvoir*, Paris, Les belles lettres, 2010. [*La Natura del Potere*, 2009]

populaires. En réalité, dans le courant des années soixante, c'est la « pensée guide » d'Abimaël Guzmán, alias Presidente Gonzalo depuis le début des années quatre-vingts, pensée unique que nul ne doit remettre en cause, qui dicte la juste interprétation des écrits de Mariátegui, condamnant les leaders de la Révolution cubaine que toute la gauche mondiale révère à cette époque. La démocratie populaire que voulait instaurer Sentier Lumineux se révèle donc une autre forme de dictature, avec un chef tout puissant régnant sans partage sur les esprits et surveillant les mœurs des militants et des habitants des zones « libérées ».

Dans *Lituma en los Andes*, ceux qui sont censés détenir le pouvoir restent cachés aux yeux du lecteur. Le pouvoir de l'Etat n'apparaît représenté que par deux gardes civils, un caporal et un non gradé, c'est-à-dire les moins gradés de la hiérarchie. Ce détail n'a rien d'anodin. Naccos est un hameau isolé au milieu des montagnes, loin de toute route carrossable, et à en croire la manière dont sont exprimés les déplacements des personnages, sans le moindre sentier pour le relier à une voie de transit. La route en construction symbolise la volonté de faire parvenir l'autorité de l'Etat sur l'ensemble du territoire à une époque où, historiquement, il est question de mettre sur pied la régionalisation afin de favoriser le développement du pays. La volonté de désenclaver les régions reculées est une réalité de l'époque où est censée se dérouler l'action romanesque, la seconde partie des années quatre-vingts. La configuration des lieux renseigne le lecteur sur les rapports entre les occupants du hameau, des baraquements des ouvriers du chantier et du commissariat. Le commissariat est isolé du reste du hameau de Naccos ; le toit du bâtiment s'effondrait (détail important, car le toit protège, comme l'Etat doit protéger les citoyens), Tomasito l'a réparé de son mieux (les moyens d'entretenir la présence d'une représentation de l'Etat manquent) ; pour se défendre en ces temps d'insécurité, les deux gardes ne disposent que de quelques armes, cachées dans l'armoire rustique de la seule pièce, lieu de travail et dortoir, divisée par un rideau ; à l'extérieur, un muret de terre et de pierres est censé protéger d'une probable attaque. Les symboles de la patrie semblent manquer ; au mur, une affiche publicitaire d'Inca Cola, *de sabor nacional* disait-on alors (la fabrique de ce soda n'avait pas encore été rachetée par le Chili), sur laquelle figure un Sacré Cœur, apparaissent dans ce commissariat comme les piliers de la péruanité. L'absence du drapeau national et du portrait du chef de l'Etat est significative. De plus, à l'ère de l'ordinateur, quand l'informatique est accessible pécuniairement à une large majorité de citoyens, les gardes n'ont qu'un crayon à papier dont il ne faut pas casser la mine et qu'il ne faut pas user trop vite, pas même une machine à écrire mécanique comme celle des écrivains publics sur les trottoirs de la capitale. Cet ensemble de détails va de pair avec le grade des gardes civils mutés dans ce lieu inhospitalier, où les nuits sont aussi glaciales que les relations humaines. Historiquement, depuis 1983, quand les attentats et les meurtres deviennent fréquents, les forces de l'ordre ont reçu l'ordre de répondre au terrorisme par le terrorisme, afin d'intimider les sentiéristes ; de leur côté, le chef, Abimaël Guzmán, qui n'apparaît pas non plus dans le roman en qualité de personnage (qui cependant prête ses traits à Dionisio), insiste de plus en plus sur le quota de sang qu'il faudra verser pour la victoire. Mais quelle réponse Lituma et Tomasito pourraient-ils apporter à un commando aux ordres de Sentier Lumineux ?

Sur le versant d'en face, les quelques maisons bien précaires du village indien restent invisibles pour les deux gardes, cachées derrière un rideau d'eucalyptus. Cet arbre, très courant dans les Andes (bien que l'arbre le plus souvent nommé dans les œuvres littéraires soit le *molle*), a un nom d'origine grecque signifiant « qui cache bien ». Un monde de fiction romanesque se construit au moyen de ces éléments, renvoyant à une Grèce antique des débuts de la civilisation. Naccos, hameau presque invisible : telle est effectivement la vision des Indiens proposée par la littérature indigéniste d'avant Arguedas, un peuple qui se cache, qui reste une énigme². A côté,

2. Un bel exemple de l'Indien, invisible dans la société blanche péruvienne, se trouve dans le roman de Manuel

à peine moins cachées, les baraques où sont logés les ouvriers du chantier, et au milieu, non l'église du village traditionnel, mais le café tenu par Dionisio et Adriana. Le culte du *pisco* et des divinités antiques, grecques (comme le veulent les noms du village et de sa végétation) et andines (divinités inférieures dans ce cas), prouvent que le culte catholique apporté par les Espagnols n'est pas non plus parvenu dans ces montagnes. La civilisation occidentale moderne ne semble jamais avoir pénétré cette contrée. En revanche, il est intéressant de constater la transformation du personnage du *proveedor* Salcedo, qui grandit et grossit d'une façon monstrueuse, dont les yeux s'animent au point de sembler sortir de leur orbite, et devient *pishtaco*. Adriana connaît une transformation similaire : modèle de beauté dans sa jeunesse, elle forçait, le souffle (d'origine divine selon la tradition, et qui, dans les romans vargasllosiens, altéré, donne un être monstrueux qui n'hésite pas à sacrifier les autres à son utopie) commence à lui manquer, et après avoir aidé à tuer le *pishtaco*, de même que dans le conte de Varguitas dans *La tía Julia y el escribidor*, devient elle-même monstre et sacrifie des êtres humains. Et, comme l'ogre du conte en vers de Victor Hugo, elle avoue à mots couverts, avec une certaine ingénuité, qu'elle a tué les disparus sur lesquels Lituma enquête. Il est donc tentant de considérer ce personnage comme *nakak*, et de suggérer un rapport entre ce *nakak* féminin et le hameau de Naccos. Dans ce roman, Vargas Llosa propose une assimilation des rites les plus barbares du monde grec (les êtres sacrifiés, déchirés et dévorés par les Erynnyies à la fin des fêtes dionysiaques), aux légendes locales ; la civilisation chrétienne occidentale semble totalement inconnue en ce lieu, contrairement à ce qui peut être observé dans la plupart des villages andins où le métissage culturel est la règle. Naccos, dont le paysage et l'isolement rappellent singulièrement Uchuraccay, où l'écrivain avait été envoyé pour enquêter sur l'assassinat d'un groupe de journalistes par quelques paysans andins sur le qui-vive (quelques jours plus tôt, dans le village voisin, un commando de Sentier Lumineux avait été exécuté par les villageois exaspérés de devoir laisser partir les jeunes gens pour la guerre populaire et ravitailler les rebelles avec le peu de réserves qu'ils gardaient ; l'armée avait armé ces villageois en leur disant que les « amis » arrivaient par les airs, tandis que les terroristes arrivaient par la montagne ; or, les journalistes étaient arrivés par la montagne), est aussi un lieu d'où ont disparu plusieurs hommes, et où, par conséquent, une enquête va être menée. Comme l'écrivain envoyé par le gouvernement de Belaunde pour mener une enquête à Uchuraccay, où les habitants parlent quechua et très peu espagnol, dans le roman, Lituma, le Piuran (souvenons-nous que Mario Vargas Llosa a été fait citoyen d'honneur de Piura, et qu'il a déclaré qu'il aurait aimé y naître), ignore le quechua et ne peut que manifester sa pitié à la femme venue dénoncer la disparition de la troisième victime ; il n'entend que des sons étranges, sans signification pour lui : Tomasito, né à Sicuani où le quechua est un peu différent, ne comprend pas absolument tout le discours de la femme. Le garde, qui a été complice, voire acteur, de la torture infligée, au commissariat où il avait été précédemment envoyé, à Pedrito Tinoco, l'*opa* muet, afin de le faire parler, a dédommagé de son mieux le handicapé en lui donnant un emploi à la caserne. Le lecteur remarque donc que, si l'écrivain n'élude pas la cruauté et la torture infligée aux Andins les plus incapables de se défendre, il ne fait pas du personnage de Tomasito un monstre : il n'a été cruel inutilement qu'en obéissant aux ordres de ses supérieurs hiérarchiques. Et quand il entend le Chanco frapper Meche, ignorant apparemment ce qu'est une relation sadomasochiste, son cœur se brise et il tue le bourreau de la belle. Tomasito est ainsi le personnage idéaliste et naïf qui se trompe chaque fois qu'il veut faire régner l'ordre et rétablir la bonne marche des choses de la vie. C'est pendant ses retrouvailles avec Meche que Lituma, sorti seul au café ce soir-là pour laisser les amoureux se retrouver, entendra le discours

amphigourique de l'ivrogne et comprendra ce qu'il est advenu des trois disparus. Mais l'ordre de mutation des deux gardes est arrivé, et l'affaire n'aura aucune suite.

Par conséquent, l'Etat et son autorité sont presque absents de Naccos, le type de civilisation qu'ils incarnent semblant ignoré. Naccos est un monde de mythe et de légende, et n'est pas encore entré dans l'histoire dans le sens occidental de cette expression. Dans les deux mondes, bien séparés, qui y cohabitent, la décoration des bâtiments et les boissons vont de pair avec les caractéristiques attribuées à chacun : au commissariat, une image pieuse du père symbolique de la nation, une image décolorée, comme si cette paternité ne signifiait plus une protection, et la boisson populaire nationale de l'époque, de couleur jaune ; dans le café de Dionisio et d'Adriana, des filles nues, de la bière et du *pisco*. Nous remarquons l'absence de vin, symbole de civilisation pour l'écrivain, et utilisé dans le rite chrétien. La volonté de désenclaver ce hameau et de s'y implanter n'est pas suivie d'effet : un glissement de terrain interrompt les travaux de la route, et les deux gardes civils sont mutés, l'un pour l'Amazonie, l'autre pour la capitale. Personne ne semble devoir leur succéder : l'enquête est terminée, aucun sentier de chèvres ne permet à Sentier Lumineux de « libérer » Naccos, et d'autre part, de qui, de quoi Naccos pourrait-il être libéré ? Les mythes sont immortels...

Les commandos de Sentier Lumineux mènent une guerre populaire dans le but de « libérer » le pays et de prendre le pouvoir pour le rendre au peuple. Historiquement, à l'époque où se situe l'action, le Pérou s'attend soit à un coup d'Etat militaire, soit à la prise du pouvoir par Sentier Lumineux. Pour celui qui est désormais appelé Presidente Gonzalo, le pouvoir n'est conquis et exercé que par la violence, en imposant une parole ; une minorité doit être capable de guider une majorité et de la gouverner en lui montrant la voie à suivre, grâce à la « pensée guide » ; c'est ce qui advient à Andamarca³, où répétant la manière dont l'Amaru anime la terre de la vie qu'elle va porter, les membres du commando sentiériste soufflent aux villageois les paroles des nouveaux hymnes à la gloire du Parti, de la guerre populaire et du Président Gonzalo. Dans ce cas encore, le mythe ancien est instrumentalisé par une force qui souhaite s'emparer du pouvoir. La pierre servant aux jeux où les villageois montrent leur force est cette fois utilisée pour détruire celui que le tribunal populaire, fortement inspiré par les injonctions sentiéristes, considère comme un ennemi du peuple et de l'ordre nouveau et juste ; gouverner revient à imposer sa loi par la force et par la violence surtout, sans établir de séparation entre la sphère privée et la sphère publique, ce qui tend à démontrer que la vie personnelle est elle aussi sous le regard scrutateur des innombrables yeux du Parti. Pour donner à ressentir ce qu'est une dictature, Miguel Angel Asturias signalait dans *El Señor Presidente* les mille yeux qui épient, jour et nuit, le voisinage afin de dénoncer de manière anonyme les paroles, gestes et actes suspects des autres. A Andamarca aussi, le pouvoir du « libérateur » prend appui sur l'espionnage et la dénonciation du voisin.

Selon la philosophie grecque antique, détenir le pouvoir va de pair avec une connaissance approfondie de la rhétorique. Le pouvoir se manifeste par la parole prononcée en public, qui force ce dernier à se rallier aux arguments de l'orateur. Le Président Gonzalo l'a bien compris, lui qui s'inspire de Mao Zedong et de l'*Apocalypse* pour composer ses discours, et qui ne supporte pas de voix contradictoire. Ses mots sont portés par ses adeptes et diffusés oralement à un peuple habitué à la transmission orale de la culture. Mais si le peuple est habitué aux paraboles et aux raisonnements par assimilation, il l'est moins au rigorisme de Sentier Lumineux. Pour dominer, la parole doit être belle et exemplaire ; les mises en accusation par les tribunaux populaires organisées par les sentiéristes manquent de ces qualités et par conséquent

3. Une localité de ce nom se trouve dans la province de Junín, où dans le dernier roman dans lequel apparaissait le personnage de Lituma (*¿Quién mató a Palomino Molero?*), celui-ci était envoyé ; mais il existe un autre Andamarca dans la province de Huamanga.

ne fascinent pas spontanément ; le peuple tarde à répondre, les frustrations s'expriment avec une banalité absolue ; le commando répond d'une manière similaire. La parole n'est plus sacralisée ; le peuple obéit aux ordres non par adhésion enthousiaste, mais par terreur. Sentier Lumineux ne pourra donc dominer qu'un temps le territoire, et les forces de l'ordre, dont le discours n'est ni plus beau ni plus exemplaire, ne s'y substitueront que pour un temps. Apparemment, Sentier Lumineux domine Andamarca, et la garde civile, Naccos. Mais il ne s'agit bien que d'une apparence. Le mutisme et la méfiance des populations face à ces représentants constituent une prise de distance avec ceux qui se veulent maîtres du pays. Le vrai pouvoir appartiendrait-il à Adriana et à Dionisio ?

Dionisio, qui a introduit le *pisco* (alcool de raisin) sur un territoire où la boisson alcoolisée traditionnelle est la *chicha*, fait à partir de maïs fermenté, invite ses clients à « visiter leur animal », celui qui sommeille en eux. Il s'agit d'une incitation non à la connaissance réelle de soi, mais à la régression vers la primitivité. Ajoutons que le *pisco* titre au moins 40° d'alcool, tandis que la *chicha* reste en dessous de 10° ; le vin, que les Anciens font correspondre aux débuts de la civilisation, semble inconnu. Si le dieu Dionysos présidait aux excès et aux débordements en tous genres, Dionisio l'incarne en partie dans la première moitié de son parcours de personnage, quand il anime les fêtes de village et que des jeunes filles, possédées par la musique et la danse, le suivaient à travers la montagne ; mais à l'époque où se déroule l'enquête, il s'est sédentarisé au milieu d'une série de baraquements. Le cadre boisé et verdoyant des fêtes dionysiaques présente bien peu de caractéristiques communes avec Naccos ; le dieu n'aurait su souffrir ni de l'excès d'alcool, ni des années, contrairement au personnage de Dionisio, qui ne dansant probablement plus, s'est empâté, et les Erynnies ne sont plus que des photos de femmes nues fichées aux murs du café. Dionisio trône donc au milieu d'un monde décadent, et participe lui-même de cette décadence. Décrit sous les traits d'Abimaël Guzmán, le personnage ne peut que rappeler la vidéo *La fiesta griega* saisie par la police dans une cache d'un des lieutenants du Presidente Gonzalo, où ce dernier, le regard trop brillant, un verre à la main, semble célébrer à l'avance sa victoire : arrêté quelques semaines plus tard, le dieu de la guerre populaire sera mis en cage comme l'ogre du film *Le silence des agneaux*, mise en scène voulue par le Président Fujimori pour donner de l'éclat à sa victoire... ou à sa chance, car le dieu du sentiérisme est arrêté par pur hasard. Est-il, dès lors, permis de parler d'un quelconque pouvoir de Dionisio ? Il en a eu dans le passé, certes, en qualité de médiateur entre des forces naturelles ou surnaturelles et les Andins, mais celui du présent est bien peu de chose, et se limite à faire passer dans son tiroir caisse le salaire des ouvriers du chantier, ce qui n'a rien de particulièrement glorieux.

Adriana, au contraire, semble détenir une certaine forme de pouvoir : elle interprète la volonté des divinités andines, ou du moins elle le prétend, et surtout, elle sait lire l'avenir de diverses manières, andines et occidentales. Cette capacité divinatoire, en temps de crise et d'insécurité, renforce son prestige auprès des hommes du chantier et des quelques villageois. Sa parole est prise au sérieux, c'est pourquoi elle peut choisir les victimes propitiatoires et les sacrifier aux divinités. Seul Lituma, qui ne partage ni ses croyances, ni son mode d'expression, ne comprend pas qu'elle lui avoue ses crimes et la raison pour laquelle elle les a commis dès leur première entrevue ; Lituma, le représentant de l'Etat moderne, reste alors imperméable à ce monde nouveau pour lui, qu'il juge absurde, et par conséquent à la parole d'Adriana. Elle annonce à Tomasito la fin heureuse de son attente amoureuse. Bien que maintenant peu attrayante, mal vêtue, peu soignée de sa personne, elle est le seul personnage féminin visible et audible de Naccos. Cependant sa parole ne traduit généralement pas une initiative personnelle, mais l'obéissance à des forces qu'elle ressent comme supérieures ; elle reste toujours l'intermédiaire, la médiatrice, et non une véritable force de parole créatrice. C'est toujours son compagnon qui lui révèle ses talents, et même si elle est ressentie comme la véritable force animant les fêtes

dionysiaques dans leur version andine, elle se limite toujours au rôle de médiatrice, d'exécutrice des ordres d'un plus puissant. Le pouvoir est ailleurs qu'en elle-même.

Qui détient donc le pouvoir à Naccos ? Certainement les forces indomptables de la nature, qui provoquent assez fréquemment des glissements de terrain et autres catastrophes naturelles, traduites dans le langage mythico-religieux par la présence de l'Amaru, serpent mythique qui féconde la terre, la Pachamama. Le pouvoir des commandos de Sentier Lumineux, comme celui de l'Etat et de ses représentants, apparaît comme grotesque et tragique à la fois, donc incapable de s'exercer durablement en ces parages isolés dont les habitants ne parlent pas la principale langue nationale, et manquent ainsi de possibilité de se défendre face aux abus de pseudo libérateurs, religieux ou politiques. La situation est à la fois tragique et absurde pour les Andins subissant l'une ou l'autre des formes de tyrannie meurtrière. La prise de parole d'une victime, forcée à participer à des rites barbares et d'anthropophagie qu'elle n'aurait jamais imaginés, met fin, pour un temps du moins, aux agissements du couple monstrueux des tenanciers du café. Nous pourrions en conclure que le véritable pouvoir réside en la parole libérée, celle qui ne craint plus ; mais ici, l'ouvrier qui, ivre, révèle la vérité, ne s'exprime que sous l'effet de l'alcool, aveu qui, normalement, reste à confirmer et à prouver. Or, les deux gardes civils repartent vers une autre destination. Définitivement, Naccos n'entrera pas dans l'histoire du Pérou.

Martillo de brujas: El capítulo Naccos

Juan Carlos Mondragón

Université Lille III

Nuestra propuesta se focaliza en la confrontación entre los cantineros de Naccos y el cabo Lituma, con doña Adriana para confesar toda la verdad. Intenta explicar asimismo la persistencia de ciertas imágenes que el descubrimiento de *Lituma en los Andes* nos produjo, hace de ello casi veinte años, cuando fue la novedad del Premio Planeta. La experiencia aquella y la memoria incidiendo en lecturas recientes nos llevaron a tres conclusiones subjetivas que se vuelven hipótesis de la comunicación. 1) *Lituma en los Andes* puede ser considerada una novela un tanto romántica. 2) admitir la intuición de que esa convergencia de historias comenzaba en libros anteriores del autor. 3) en la estrategia sumergida, la novela ahonda el conflicto entre dos personajes instalados en el dominio de lo innombrable y la obsesión.

Tres pistas escarpadas porque la novela se organiza a partir de la forma terceto o tríptico, como un icono abierto a veces y que se pliega llegado el momento, ocultando secretos. Cada dominio textual presenta un desarrollo que podemos seguir con cortes de la linealidad, suspenso y recuperaciones con efecto. En paralelo, se dispone una trama de interacciones, provocadas por la necesidad y el azar, la coincidencia de territorio y personajes; pensemos en la duda de Lituma sobre si Mercedes era Meche, la muchacha que Josefino alquiló una noche a la Chunga. En don Menardo Llantac, oculto en la tumba de Florisel Aucatoma y que será Demetrio Chanca, tercer desaparecido de Naccos y primero en la serie del relato.

Se les puede llamar versiones, variaciones, circulación de punto de vista narrativo probando la complejidad de la pasión amorosa, el curso sangriento de la historia en tiempos de Sendero Luminoso, y de intercambios temerarios con potencias agazapadas. Tres mujeres, tres operativos senderistas con víctimas humanas, tres desaparecidos y la cosecha roja puede comenzar.

Referiremos a varios de esos aspectos, pero desde el título se advierte la orientación privilegiada que huele a azufre y carne quemada por las llamas infernales. Todo colabora para una zona central, decidida por interés e intuición, imágenes archivadas y pertinencia poética. En tanto pactamos que, como filón de un mineral raro que sólo existe en los Andes, algo maléfico recorre el texto, impregna los procedimientos técnicos y se instala en el proyecto novelístico. Nos referimos a doña Adriana y su cruce desafiante con el cabo Lituma. Ellos construyen en la relación directa y en diálogo por ausencia el pacto inconveniente que condensa e ilumina. Célula narrativa desde la cual se expanden las nociones de poder y violencia dadas ciertas condiciones: cuando los perímetros se precisan y circunscriben a la cantina. Decorada con imágenes de mujeres desnudas para exacerbar la libido reorientándola y boleros como audio de fondo, donde corre el anisado casero volando barreras de todo tipo, en el campamento de Naccos, y en el horizonte andino, que contemplan cada día los personajes, límite del mundo; asistidos por la crónica de los atentados sabidos, y por los cuentos de las mil y una noches de amor del guardia Tomás Carreño.

Tendiendo al equilibrio con el objeto proponemos tres partes a considerar. En la primera expondremos la violencia doméstica de la relación amorosa. Luego, tres puntos de apoyo previos en otros textos de Vargas Llosa, sabiendo que pueden ser varias las pistas referenciales internas. Finalmente, privilegiamos la novela de aprendizaje de la muchachita de Quenka, quien como el Ivan de Vladimir Propp sale al campo y se encuentra no una sino dos maravillas.

Dos gardenias para ti

Una novela donde se evoca al trío Los Panchos cantando “Rayito de luna” y a Agustín Lara, compositor de “Noche de ronda”, perdido por la belleza de María Félix, dispone de anticuerpos

sentimentales suficientes para aceptar el tratamiento de la violencia sin caer en excesos. Amor y violencia son vivencias colindantes que se vinculan por fundido encadenado. Eros y Tánatos circulan del principio al fin de la novela y hasta podría suponerse que *Lituma en los Andes* es una novela con tendencia romántica. Allí se evoca el encuentro tenso de tres parejas inverosímiles y asistimos a flechazos fulminantes; al folletín meloso de adversidades superadas por los amantes, con traiciones y enemigos, la apoteosis pasional, el deseo erótico de arduo pasaje al acto –recordemos la postergada noche de bodas de Adriana y Dionisio– y el final diverso de seis personajes en busca de una novela.

El perfume de mujer y el olor a pólvora quemada rondan en cada capítulo. Sabremos de los amores de doña Adriana y Dionisio, de la piurana Mercedes con Tomás Carreño, que mata por ella la segunda vez que la cruza, de Asunta y Casimiro Huarcaya conociéndose en la fiesta de Gabriel Arcángel, en una única y última noche que pasaron juntos, que quisieron olvidarla pero no han podido. Mantienen tres vínculos con el paisaje andino que afectan lo sagrado, la geografía itinerante y la escena del final feliz para una atracción fatal, que se comenzó a escribir en Tingo María y a puro balazo. Carreño abraza la apoteosis de su pasión en las mismas horas del Epílogo, cuando el cabo Lituma le sonsaca al barrenero la verdad de lo sucedido con los tres infelices.

Tres relatos dentro del relato e imprescindibles en la interpretación conjunta de la novela. Funcionan por interacción y contraste a la violencia más espectacular, al asesinato de los extranjeros cuya única culpa fue tener un amor sin condiciones por el Perú. Tampoco es casual que las primeras víctimas de Sendero Luminoso sean aquí la parejita de enamorados franceses. Michèle y Albert, oriundos de Cognac, que van a Cuzco por carretera, llevados por la fascinación andina, tal vez por alguna lectura de *Los ríos profundos* preparando el Capes. Ejemplo que ilustra la confrontación de amor y violencia. Los senderistas de la ruta no suprimen una sociedad para cambiarla, según la tesis de la novela, sino que violentan a la comunidad más íntima del ser humano. Si bien abren la novela social, luego del tercer desaparecido denunciado, es un episodio orbital al imán narrativo de Naccos. Los muchachos masacrados tienen aquí, como la señora d'Harcourt en el capítulo IV, una función de enjuiciamiento político, y esgrimido como prueba del horror más que de situación argumental que se modifica. Recordemos que se trata de la primera novela del autor después de la campaña por la presidencia del Perú; publicada el mismo año de las memorias sobre ese episodio político bajo el título *El pez en el agua*.

Esas parejas son el espejo donde se refleja la violencia en sus diferentes declinaciones. La visión indirecta de Perseo en el escudo pulido, que le permite observar y derrotar la monstruosidad de la Medusa sin sucumbir a la confrontación directa que petrifica. La trama amorosa, además de alternar con escenas crueles tiene finalidades estructurantes de forma y sentido. Proporcionan la respiración de la pasión próxima frente al asesinato y dejan a Lituma en libertad espiritual para cumplir la misión de hacer inteligible el caos desatado.

La novela juega con pasiones turbulentas que se expanden a procesos sociales de la comunidad. Carreño mató por amor. Mercedes viene al fin del mundo por amor. Asunta evoluciona por una pena de amor y Adriana es por amor que abandona el hogar de la infancia. Ellas ilustran las modalidades de violencia que propone la novela. La ancestral, los crímenes de pasión y la guerra que sacude la región andina. Además de la interioridad de cada historia de emoción, deseo y traición consiguen en el entrecruzamiento efectos causa–consecuencia que son el anisado de la narración. Cada caso es una novela rosa con matices. Asunta y el albino Huarcaya oriundo de Yauli, que se fugó siguiendo a don Pericles Chalhuanca, proponen una historia de seducción y abandono, paternidad discutible y vergüenza familiar, de inesperado reencuentro y venganza en dos tiempos. Asunta, integrada a Sendero no suprime a Casimiro cuando lo encuentra en una de esas vueltas de la vida. Lo orienta para una deriva de víctima: se las daba de pishtaco en el mal momento, en el peor lugar para esa bravata y ante la audiencia menos receptiva.

Carreño fue tocado por la pasión inmediata, escuchó las súplicas de la sirena sin poder soportarlo y la vida le cambió. Cuando al comienzo de la novela dice, “- No le entendí bien, mi cabo.” ya es un asesino que mató por celos, responsable de un crimen pasional, justificado acaso e impune. Con 23 años está en el infierno con vida y como el Paolo del Canto V, lo único que hace es contar una y otra vez las penas sentimentales que lo llevaron a la melancolía, por el amor de una mujer diría Julio Iglesias.

La historia de Carreño señala un contraste con los tonos oscuros de la crónica de los desaparecidos. El muchacho recuerda su pareja improbable si nos atenemos a la escena del crimen, el pasado de los enamorados, las circunstancias rocambolescas de las primeras horas, los personajes secundarios, las pruebas entre adrenalina y el absurdo que viven, el viaje en fuga que no desgasta la pasión intacta, los desgarrones de la separación y el regreso con final feliz. Hay allí la tentación de culebrón a lo Pedro Camacho antes de que lo cubriera el poncho boliviano de la locura. Si el Chanco, que Tomasito conoció en Pucallpa, hubiera sido argentino la historia rondaría la perfección. Mercedes, llegando por el camino, tiene algo de tango de Gardel, acaso “Volver” escuchado en el Rincón de los Recuerdos.

Y están ellos. No los podemos perturbar demasiado, pues si estamos aquí sabemos quiénes son y de lo que son capaces. Los conocemos por el aura que les atribuimos a los seres que tememos y nos fascinan. Dos fuerzas de la naturaleza potenciando una sinergia que arrastra, como un huayco inducido a las otras historias de la novela. Resultan dos sublimes de mala voluntad movidos por la epifanía de las tinieblas, endurecidos por pactos inconfesables, pasajeros habituales del mundo de los muertos, lectores de signos cósmicos, concedores de debilidades humanas y cobardías, promotores de la danza sensual por decirlo de alguna manera, escanciadores de anisado, descubridores del animal interno, incitando con la certeza de quienes se consideran inmortales: yo no sé si tendrá amor la eternidad, pero allá tal como aquí en la boca llevarás sabor a mí.

Los seis personajes forman un elenco subsidiario de vidas coexistiendo en Naccos. Considerada como novela sentimental, variante del policial o testimonio de un período de la historia peruana, son lo improbable y lo posible, rotan en la alternancia de ser víctimas y verdugos. Participan de su historia de amor y de violencia. Mercedes es pasión proyectada como telenovela por entregas acompañando el presente del relato. Asunta un episodio concreto, drama común de la región, donde el horror repetido de las expediciones punitivas, las que ella lidera, tiene una falla de emoción cuando se encuentra con el albino que la embarazó. Adriana es presencia invasora que se apodera de anécdotas, transfigurándose en pishtaco textual que desgrasa otras anécdotas. Las tres mujeres tienen relación con Lituma. Asunta es la muerte que se espera cada día, los terrucos que pueden sacrificarlos con dinamita. Mercedes está en la juventud agitada del cabo, cuando frecuentaba la noche hasta el final cerca del estadio de Piura. Adriana, la fuerza provocadora que lo considera el enemigo a suprimir.

El amor nunca está fuera de tema. Desde la *Iliada* pasión y violencia se implican en asuntos de poder; por pasión Aquiles se retira del combate, y el poder como se escucha al comienzo de Macbeth necesita de las brujas para recordar que lo bello es feo y que lo feo es bello.

Los protocolos previos

Si tal es la educación sentimental de la novela, los usos amorosos en la montaña, importa la forma en que esas historias se vinculan en el texto. Los destinos cruzados forman la espiral del sonido y la furia que unifica; entre crónicas y novelas ejemplares, incluso considerando las desapariciones que abren las hostilidades, *Lituma en los Andes* comienza antes de las palabras en quechua de la mujer de Demetrio.

Decidirse por Lituma desde el título, utilizar el personaje recurrente inventado en la juventud eran tender un puente hacia el pasado. La novela acepta antecedentes como si hubiera otros

comienzos aclarando ese estar ahí del cabo Lituma. Con esos procedimientos, recuperar a Lituma, los amores intensos y los desaparecidos, la novela da la ilusión de comenzar antes, ser actualización de asuntos ocurridos con anterioridad. El cabo llega con los archivos de su pasado agitado en *La casa verde* y sobre el que existe información abundante; también pueden proponerse con provecho otros nexos que sostienen el recurso del personaje recurrente.

Uno se encuentra en *¿Quién mató a Palomino Molero?*, la novela de 1986. En ella es transparente la adecuación de los artificios de la novela policial en un juego de pistas eficaz; el aprendizaje en crímenes rebuscados, coartadas desafiantes, amenazas repetidas, pesquisas oblicuas, sospechosos evidentes y confesiones inducidas. Lituma lo aprende dentro de una novela policial modélica. Texto consciente de los traslados de géneros y ambientes, que tiene por escenario la Base Aérea de Talara, allá por el año 1954, es un antecedente implicando al personaje.

Dos aspectos pertinentes al asunto Naccos retienen la atención en esa novela. Podemos considerar por ejemplo el nombre de Adriana; para un autor de capacidad inventiva de nombres propios, la duplicidad de Adriana en posadera y objeto del deseo es significativa, repite el laberinto clonando el mantra sonoro y la capacidad femenina para rondar lo inquietante. Lo segundo es el recuerdo del teniente Silva; mentor y astuto pesquisa a la antigua, que inicia al joven recluta en el arte del interrogatorio en espiral, el encadenamiento inexorable de preguntas, la técnica hablador de sacar de mentira verdad y atajos de retórica para sustraer la versión definitiva. Ambos logran el resultado con subalternos y fracasan en la confrontación con las Adrianas respectivas.

“Se las sabe todas”, pensó Lituma. “Es capaz de hacer hablar a un mudo¹”. Y así es la manera de hablar del Teniente Silva: “Pero, aunque algunos detalles estén todavía oscuros, creo que las tres preguntas claves están resueltas. Quiénes lo mataron. Cómo lo mataron. Por qué lo mataron²”.

Lituma retomará ese espíritu indagador y pragmático de sus años de juventud, entenderá con la madurez que en cuestiones del Mal, si las preguntas pueden ser las mismas las respuestas serán otras.

Ahora bien, si nos interesamos en la figura del narrador, aceptamos la actividad de fuerzas ambiguas en el mundo novelesco autosuficiente, si admitimos por unas horas la existencia de las brujas, *Lituma en los Andes* se insinúa al final del capítulo IV de *Historia de Mayta*. Esa novela de 1984, indaga sobre los protagonistas de la célula inicial de la violencia revolucionaria en el Perú moderno. Grado cero de una interpretación marxista y réplica armada de la sociedad peruana, privilegiando la zona de los Andes, por razones históricas y estratégicas, de la cual el episodio Sendero sería su avatar más espectacular.

Historia de Mayta se articula en dos instancias de metarelato, donde se cuenta una novela en progreso, la preparación del proyecto. En el final del capítulo IV y a manera de alto en el camino de la investigación, el autor narrador se detiene una tarde en el museo de la Inquisición. Con efecto impresionista estupendo, fusionando reacción del narrador y personaje que viene construyendo, el texto resultante será una escritura en colaboración. Hay allí otra respuesta a la famosa pregunta al inicio de *Conversación en La Catedral*.

Desde esta sala de audiencias, tras esta robusta mesa cuyo tablero es de una pieza y tiene monstruos marinos en vez de patas, los inquisidores de blancos hábitos y un ejército de licenciados, notarios, tinterillos, carceleros y verdugos, combatieron esforzadamente la hechicería, el satanismo, el judaísmo, la blasfemia, la poligamia, el protestantismo, las perversiones. ‘Todas las heterodoxias

1. MARIO VARGAS LLOSA, *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Buenos Aires, Biblioteca Seix Barral. Sudamericana-Planeta, 1986, p. 131.

2. *Idem*, p. 153.

y los cismas', pensó. Era un trabajo arduo, riguroso, legalístico, maniático, el de los señores inquisidores, entre quienes figuraron (y con quienes colaboraron) los más ilustres intelectuales de la época: abogados, teólogos, catedráticos, oradores sagrados, verificadores, prosistas³.

Unas líneas más adelante leemos: "Pensó: 'Es un museo que vale la pena'. Instructivo, fascinante. Condensada en unas cuantas imágenes y objetos efectistas, hay en él un ingrediente esencial, invariable de este país, desde sus tiempos más remotos: la violencia"⁴.

Y al salir del museo: "La violencia detrás mío y delante el hambre. Aquí, en estas gradas, resumido mi país. Aquí, tocándose, las dos caras de la historia peruana. Y entiendo por qué Mayta me ha acompañado obsesivamente en el recorrido del Museo"⁵.

Un entrenamiento forzando en novela policial, la violencia ancestral unida a la inquisición cazadora de brujas y pishtacos, y la experiencia final de tentar la lucha por el poder. Personaje primero, narrador desdoblado luego, y finalmente el mismísimo autor.

La próxima cita no será de novela, sino de algo vivido por el Vargas Llosa candidato en 1990. Un encuentro que en las memorias, redactadas con ironía a veces, sin olvidar los ajustes de cuentas, entrevistas con personajes de todo tipo, la verdadera comedia humana del Perú, alteraciones de la intimidad y distancia crítica, llama la atención por la asperidad del testimonio. Incidente ocurrido en el interior de Piura, la región sublimada de su personaje fetiche.

Mi más ominoso recuerdo de esos días es mi llegada, una mañana candente, a una pequeña localidad entre Ignacio Escudero y Cruceta, en el valle del Chira. Armada de palos y piedras y todo tipo de armas contundentes, me salió al encuentro una horda enfurecida de hombres y mujeres, las caras descompuestas por el odio, que parecían venidos del fondo de los tiempos, una prehistoria en la que el ser humano y el animal se confundían, pues para ambos la vida era una ciega lucha por sobrevivir. Semidesnudos, con unos pelos y uñas languisimas, por los que no había pasado jamás una tijera, rodeados de niños esqueléticos y de grandes barrigas, rugiendo y vociferando para darse ánimos, se lanzaron contra la caravana como quien lucha por salvar la vida o busca inmortalarse, con una temeridad y un salvajismo que lo decían todo sobre los casi inconcebibles niveles de deterioro a que había descendido la vida para millones de peruanos. ¿Qué atacaban? ¿De qué se defendían⁶?

La violencia y el hambre, brujas con iniciativa y memoria activa de la inquisición, un personaje en exilio preparado para crímenes escabrosos y de pasión se dan cita en Naccos por algunas semanas para decidir la suerte incierta de la carretera.

La muchacha de Quenka

Decíamos que en la memoria personal Adriana vencía a la obsolescencia y el olvido; quizá porque la insinuación de bruja está asociado a miedos pretéritos masculinos y a una tradición de poder e ignorancia en todas las culturas. Si tuviéramos que argumentar sobre las causas de la persistencia algunas se imponen: la manera como ella se apodera del texto desde que asoma, su orgullo desmedido que la lleva al desafío y la pérdida, la importancia que desde el horror le restituye a la muerte.

Considerando las citas anteriores, la violencia se vuelve tautológica y está en cada capítulo de la novela. Si Mercedes atempera con el amor y Asunta con la doctrina revolucionaria, Adriana aporta el misterio haciendo que la novela escape de un maniqueísmo posible. Otro tanto sucede

3. Mario VARGAS LLOSA, *Historia de Mayta*, Buenos Aires, Biblioteca Seix Barral. Sudamericana-Planeta, 1984, p. 120.

4. *Idem*, p. 123.

5. *Idem*, p. 124

6. Mario VARGAS LLOSA, *El pez en el agua*, Barcelona, Seix Barral. Biblioteca Breve, 1993, p. 520.

con el poder; que aquí puede resistir el análisis del amplio espectro en que se puede especular. Desde el poder del amor hasta el supremo de ser presidente del Perú. Todos son pertinentes; pero hay un poder que no se comparte. Es el poder sobre el texto, y ese lo conquista doña Adriana. Ella decide sobre vida y muerte; además de descifrar el lenguaje de la naturaleza, acepta vivir una noche de bodas poco convencional y desafiar a los varones que se le cruzan en el relato. Luego, en los capítulos de la segunda parte, sus relatos y escenas de vida ocupan los segmentos que en la primera correspondían a Sendero. Finalmente, altera el orden del capítulo final, reordena el dispositivo para quedarse con la última versión, demostrando que el asunto medular era la forma en que ella forzó los acontecimientos.

Adriana, siempre tan perseguida, es el desafío perpetuo y altera los términos de crimen y castigo. Con ella cada paso delictivo es distinto siendo otro el sistema de creencias cuando opera su poder. Al crimen industrializado en las representaciones actuales, le opone el misterio de la desaparición, lo transforma en sacrificio ritual, diluye la culpa en la colectividad en una suerte de Fuenteovejuna de ángeles caídos y agrega la antropofagia llevando la muerte a regiones que creíamos enterradas.

Para el primer sacrificio ataca frontalmente el símbolo del poder estatal que es obstáculo. Si en apariencia las desapariciones responden a un azar aleatorio, la elección de Pedrito Tinoco es un gesto de crueldad premeditada y soberbia. Puesta en marcha de las otras procesiones para conjurar, es prueba –en impunidad cómplice– de que la vía está abierta. En estas situaciones se sabe cuál es el primer muerto y se ignora quién será el último. Adriana demuestra conocer el enemigo; si el futuro no tiene secretos, la población de Naccos, sorprendida en sus íntimas miserias es para ella asunto sencillo de diagnosticar. Hay que golpear a Lituma porque se retira temprano de la cantina, es el impedimento a sus designios ceremoniales nocturnos y por ello lo provoca. Esa primera muerte es ejemplar por la designación de la víctima y la truculencia de comenzar con los pobres de espíritu, a quienes les estaba prometido el reino de los cielos. Matando al mudo se asegura el silencio de los comparsas; si el primer sacrificio es contra el más simple entre todos, nada puede impedir el segundo y los que sean necesarios. Es un escándalo sagrado porque era un sobreviviente; de la miseria social, de Sendero en la masacre de las vicuñas y de la tortura de los militares al mando del teniente Poncorvo. Fue a la cantina a buscar una cerveza en la circunstancia equivocada, Pedrito Tinoco es el Kaspar Hauser de los Andes. Con su muerte Adriana reta a la autoridad y hiere al cariño que tenía Lituma por el muchacho. Es el error mayor de Adriana, que agrediendo los afectos implantó en Lituma la obsesión; es un hombre castigado y lo único que le interesa en esta peripecia, no es la justicia de sentencia sino conocer las circunstancias de la muerte del mudo.

Nosotros, que sabemos, releemos el capítulo II en un estado alucinado superponiendo el prisma de la resolución final. Adriana le entrega a la autoridad la verdad de lo ocurrido, en el segundo desafío frente a frente. A la manera de Poe en “La carta robada” ella dispone el misterio a los ojos de todos, porque nadie cree en lo evidente. Lo hostiga concertando con Dionisio la entrevista en la que, prometiendo datos a cambio de dinero, lo que pretenden es conocer la información de que dispone el cabo y su estado de espíritu para continuar con la búsqueda o dejar el caso por el camino.

A medida que el círculo se reduce la novela gana en intensidad. Los temas de violencia y poder se potencian al funcionar en ese microclima social. Una sociedad de obra y falansterio, de cantina y círculo infernal; sin otra mujer que una bruja, mujer que hechiza a extraños y enamora a Dionisio, suprime un pishtaco y desvela a Lituma. Trastoca el romance de Mercedes y Tomás en un final que ya no se estila. Mientras las acciones de Sendero aparecen en crónicas periodísticas, ella hace del sacrificio de un perjuro, un mudo y un albino una carnicería que moverá las montañas: ella se apropia de la ficción. La inquietud proviene de Adriana, le interesa la muerte humana. Ella valora la vida porque sublima la excepcionalidad de la muerte

dándole finalidades sagradas; le restituye a la muerte el miedo, la incluye en la argamasa de una colectividad, relacionándola con la supervivencia de fuerzas ocultas que están en todas partes. Frecuentó lo monstruoso y acompañó a Dionisio al Hades; les demuestra a esos hombres simples que la muerte no es el límite final y que la carne puede tener otra función de comunión.

Ella extrae fuerzas de sus enamorados. Forma con Dionisio una complicidad entre carnavalesca y mitológica devaluada de los modelos originales. Acepta mandatos más poderosos que las prohibiciones y el tabú, que el crimen y el pecado. Oficia y sacrifica, seduce para utilizar. Con el cantinero –proveedor del anisado que lleva a la locura– acelera un círculo orgiástico, una modesta noche de Walpurgis que rememora los aquelarres de la península ibérica. A los operarios los cotejan al animal que llevan dentro y les abren las puertas del infierno, regresándolos a creer temiendo en divinidades que la historia moderna despreció y a vivir experiencias de horda que la civilización supone aplacadas. Servicio y beneficio, conducción y camino de perfección, vivificando una recóndita desarmonía olvidada con la naturaleza. Adriana es la sacerdotisa que regresa a los dioses del exilio; con ella las nociones de violencia y poder se vuelven secretas, vinculándose a los medios íntimos, circulando en la proximidad. Adriana es huidiza en la verdad y la palabra; cultiva la confusión sobre sus orígenes y su presente. De ella ni se sabe lo que hace en la cantina cuando la autoridad se retira. A pesar de su aspecto lerdo y desaliñado conserva esa ambigüedad de sexo y adivinación, seducción que pierde y misterio intacto; esa suma de ignorancias masculinas condensadas en la palabra bruja, lo que nos abre otra puerta de la adivinación. Con ella las supersticiones se encarnan, la muerte es un rito social necesario y transforma la mina abandonada de Naccos en pozo de tránsito a un territorio tercero; donde las palabras pierden contornos y obligan a ajustar definiciones de las nociones elementales.

Adriana es lo que no cambia y permanece, persistiendo por debajo de los acontecimientos de la historia. En sus creencias actualiza aspectos supersticiosos y arcaicos, sublima la percepción, vivifica creencias elementales, recuerda los súcubos entre los hombres y trafica con muertos, destraba la costra de civilización por la danza, el alcohol y lo orgiástico; hace evidente que lo negado por el modelo racional forma parte de la realidad. La elección de la historia de Adriana tiene algo a la vez de arbitrario; pero que conduce las asociaciones al viaducto que transita la literatura. Entre la vida y la muerte, la verdad y la superstición, resulta personaje de frontera: es novelesca, oscilando entre verdad y mentira. Adriana parece salir airoso porque su designio original de detener la construcción de la carretera se cumple, pero es derrotada porque Lituma, salvado del alud por milagro, accede a su estrategia y su secreto es descubierto. Lituma corta la serie. De cierta manera los dioses de la naturaleza están de su parte porque lo salvan en la avalancha. En esa experiencia de muerte y transfiguración es que el cabo alcanza la iluminación, accede al conocimiento depurado de dudas. Lituma se reconcilia con la montaña; halla la parada pertinente, se quita de encima la obsesión por la muerte del mudito y fractura el círculo del silencio, tan necesario en el poder de la bruja. El personaje cumple la misión.

Ella, siendo bruja que mata, requiere una pesquisa de otras dimensiones. Para mujeres como ella la Iglesia dispuso de instituciones implacables, y en la tradición del hispanismo de martillos poderosos que golpearon sobre el yunque de las creencias populares. Como, por ejemplo, en esta visión de las heterodoxias en España:

Por igual razón el culto diabólico, la brujería, expresión vulgar del maniqueísmo o residuo de la adoración pagana a las divinidades infernales, aunque vive y se mantiene oculto en la Península como en el resto de Europa, del modo que los testifican los herejes de Ambato, las narraciones de *El Crotalón*, el *Auto de Fe de Logroño*, los libros demonológicos de Benito Pererio y Martín del Río, la *Reprobación de hechicerías* de Pedro Ciruelo, el *Discurso* de Pedro de Valencia, *Acerca de las brujas y cosas tocantes a magia*, el *Coloquio de los perros* de Cervantes... y mil autoridades más que pudieran citarse, ni llega a tomar el incremento que en otros países, ni el refrenado

con tan horribles castigos como en Alemania, ni tomado tan en serio por sus impugnadores, que muchas veces lo consideran, más que práctica supersticiosa, capa para ocultar torpezas y maleficios de la gente de mal vivir que concurría a esos conciliábulos. Y es cierto, asimismo, que el carácter de brujas y hechiceras aparece en nuestros novelistas como inseparable del de zurcidoras de voluntades o *celestinas*⁷.

Ella altera la tonalidad de los relatos y para llegar a visualizar la escena del crimen, el retrato robot de la sospechosa, el *storyboard* de las escenas claves si pensáramos en un telefilm, debemos recurrir a otros especialistas gráficos. La novela rosa de Carreño, los rojos sangre de Sendero, se transforman en brumas de la retina cuando de ella se trata; en el sentido goyesco de las pinturas negras, que preceden a las novelas del mismo color. Es la ambigüedad del grabado, la tinta, la prensa, el papel, y esto tiene consecuencias: la fiesta del toro se vuelve una tauromaquia con cóndor; los sueños de la razón producen monstruos en el virreinato del Pacífico; las incursiones de terrucos y militares revitalizan los desastres de la guerra; con la corte de bufones, violaciones, bobalicones y viejas desdentadas, de fusilamientos, ejecuciones brutales, masacres y cadáveres mutilados. La sombra ya evocada de la inquisición y Dionisio, que parece bailar entre las llamas como un oso de gitano, porque está condenado, acusado de concupiscencia reiterada. En el todo, si consideramos el conjunto peruano incluyendo *Abril rojo*, hay una nación Saturno que devora a sus hijos sin distinción. Sólo necesitaríamos, para completar la analogía en imágenes, que alguien firme un documento un 3 de mayo, lo que sería demasiada casualidad.

En tiempos en los cuales estamos tentados de cuerpo y alma por suponer que el misterio de la muerte está en los DVD, donde el talentoso Anthony Hopkins encarna al doctor Hannibal Lecter, especialista en Dante que cocina a sus víctimas según las recetas de Alexandre Dumas, mientras escucha las Variaciones Goldberg en la versión Glenn Gould, parecería cosa de museo limeño eso de creer en brujas. Al menos que... como diría doña Adriana.

7. Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Buenos Aires, Emecé Editores, Tomo I, 1945, p. 96.

***Abril rojo* un avatar andin du genre thriller**

Françoise Aubès

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

On a l'habitude de désigner sous le nom de *thriller* et le roman de Vargas Llosa et le roman de Roncagliolo. Le *thriller* est un genre populaire divertissant qui frise la paralittérature tant ses effets peuvent parfois être excessivement sensationnels et spectaculaires.

Dans quelle mesure ce genre peut-il rendre compte d'une situation aussi grave que celle qu'un pays comme le Pérou a connue pendant dix ans ? Il ne s'agit pas de faire un procès d'intention à Vargas Llosa ou à Roncagliolo mais d'aborder la littérature dans une perspective sociologique et de comprendre, comme Bourdieu l'a démontré dans ses travaux sur le marché des biens symboliques, que la littérature et en l'occurrence le roman sont des « réalités à double face, marchandises et significations »¹. Le choix donc d'un tel genre qui utilise comme « toile de fond » des événements tragiques n'est pas innocent

A propos de Dashiell Hammett, Chandler écrira : « il a sorti le crime du vase vénitien où il était pour le flanquer dans le ruisseau² ». Ainsi commence la carrière d'un genre qui ne cessera de grandir, de se métamorphoser, de connaître des avatars c'est ce que nous montrerons dans le cas du thriller de Roncagliolo, qui empruntera ambiance, intrigue et personnages, au roman noir: crime, société corrompue, assassin psychopathe, car si le roman noir est comme le signalait Chandler indissociable de la violence urbaine, il connaît avec le thriller une dérive plus spectaculaire et moins politique au profit d'assassin pervers qui font régner la peur sur la ville, en dépeçant leur victimes; Roncagliolo utilise donc ce genre souple, capable de rendre compte de l'histoire violente du microcosme Ayacucho, un genre qui contrairement au néo polar, n'a pas pour objectif premier de dénoncer le fonctionnement scandaleusement injuste de la société qu'il met en scène; le thriller comme l'étymologie du mot l'indique, doit donner le frisson, provoquer des émotions fortes, un certain plaisir malsain proche du voyeurisme par l'accumulation de meurtres particulièrement sanglants et pervers comme c'est le cas dans *Abril rojo*. Roncagliolo, amateur de séries télévisées, de films d'horreur, a donc su amplement réutiliser ces modalités pour une histoire dramatique comme il s'en explique; le *serial killer* lui semblait être un personnage particulièrement représentatif de la situation latino-américaine:

La sociedad peruana de la que quería hablar —y la colombiana, y la argentina y muchas otras en distintos momentos de su historia —era una sociedad de psicópatas: un mundo en que todos se habían convertido en asesinos en serie y matar era la única manera de vivir. Así que decidí escribir una historia de asesinatos en serie. Tenía el escenario perfecto para un thriller. Ayacucho, epicentro de la violencia durante los años ochenta, ha sido el centro de muchas revoluciones desde Tupac Amaru hasta la actualidad. Un crimen cada día de la semana santa y la estructura de la novela quedaba resuelta³.

Ses déclarations sur les recettes de fabrication sont intéressantes, car elles démontrent qu'aujourd'hui les jeunes écrivains conçoivent la littérature comme un véritable métier dont il faut bien connaître le fonctionnement. La gestation fut facile et le roman écrit en trois mois fut couronné par le prix Alfaguara de même que quelques années plus tôt, un autre *thriller* andin,

1. Pierre BOURDIEU, «Le marché des biens symboliques», in *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 234.

2. Cf. Francis LACASSIN, *Mythologie du roman policier*, Paris, U.G.E., 1974, T. II, p. 14.

3. «Un abril sin primavera. A propósito de *Abril rojo* por Santiago Roncagliolo », Piedepágina Bogotá 39, n°12 agosto 2007 http://piedepagina.com/numero12/html/santiago_roncagliolo.html

Lituma en los Andes, avait reçu le prix Planeta. Les grandes multinationales de l'édition ne se sont pas trompées en élisant de bons produits selon les règles du *marchandising*, car n'oublions pas, comme nous l'avons suggéré plus haut en évoquant «le marché des biens symboliques», qu'un roman se formate, se lance, et doit correspondre à l'horizon d'attente d'un certain public.

On ne reviendra pas sur l'accumulation de crimes, sur le personnage qui fait office de détective, sur le rôle du médecin légiste, sur les amours malheureuses du héros avec la gentille serveuse Edith etc., soit sur tout ce qui ferait partie du monde codifié du thriller; on s'attachera davantage à examiner certains aspects de ce thriller andin.

1- L'espace : le roman noir introduit la modernité et tout particulièrement en révélant une véritable poétique de la grande ville. Pour Roger Caillois, le roman policier est avant tout la transfiguration de la vie moderne et il est vrai qu'on associe en général le roman noir à la grande ville, espace violent, inquiétant; or Roncagliolo situe son *thriller* dans une ville certes, mais qui en fait n'a rien à voir avec la « jungle d'asphalte »⁴. La coordonnée spatiale est Ayacucho et contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, compte tenu de la charge sémantique et historique de ce « coin des morts », Ayacucho n'est qu'une toute petite ville de province, qui ne devient animée que le temps de la Semaine sainte. D'ailleurs Roncagliolo n'est pas le premier à situer son roman dans cette ville; rappelons que dès la fin des années quatre-vingt des auteurs dits provinciaux pour la plupart, ont écrit sur Sentier Lumineux et la ville d'Ayacucho est l'espace de plusieurs nouvelles de Luis Nieto Degregori dans *Con los ojos para siempre abiertos*, recueil de nouvelles publié en 90, plusieurs d'entre elles se situent à Ayacucho (« Semana santa », « Harta cerveza y harta bala », « Visperas »). La Semaine sainte d'Ayacucho qui attire chaque année de nombreux touristes, offre donc des possibilités d'intrigues narratives que des auteurs avant Roncagliolo ont su exploiter. Dans ces nouvelles, Ayacucho est une ville de couvre-feu, de maisons coloniales en ruines, sous contrôle des troupes de choc, les Sinchis, qui font la loi dans la ville, se vantant de leurs exploits et de leur entraînement brutal (on pense au personnage du *Perro Cáceres*) : égorger des chiens, se badigeonner de leur sang, manger leurs viscères. L'université reste un foyer narratif important et tout particulièrement dans « Visperas » où Amadeo, jeune professeur d'anglais muté à Huamanga, se lie d'amitié avec un collègue, écrivain provincial de seconde catégorie, arrêté pour terrorisme et qui disparaîtra, laissant une œuvre « Los desposeídos », évident clin d'œil à « Los ilegítimos » de Hidelbrando Pérez Huaranca, l'écrivain sentiériste. Dans *Abril rojo*, Chacaltana qui vient de Lima, apprécie le calme d'Ayacucho, « Ayacucho era una ciudad que se podía pasear entera a pie, eso le gustaba »⁵.

Et comme le signale aussi Alain Lacombe dans *Le roman noir américain* : « la ville n'est pas obligatoirement la grande agglomération. Par ce vocable, le roman noir entend la quasi-totalité des lieux, qui rassemblent la moindre structure de vie organisée. De l'archétype de la grande cité : New York, jusqu'à la petite bourgade du Texas ou de la Floride, tous ces microcosme ont de l'importance »⁶; en effet le microcosme Ayacucho a une grande résonance historique, dans un passé lointain proche. Roncagliolo utilise l'espace de façon fonctionnelle et non descriptive, pas de paysage urbain chez lui; seule compte de façon utilitaire la narrativité de quelques lieux; lesquels sauf quand on s'éloigne pour aller à Quinua et Yawarmayo, sont les lieux de l'enfermement. Car dans l'espace Ayacucho, s'emboîtent d'autres espaces clos dans lesquels évolue le personnage principal Chacaltana: la chambre sanctuaire, la caserne, le petit café d'Edith, la cellule du prisonnier, autant de lieux propices à la réflexion, à l'écriture, à l'enquête, au recueillement et qui correspondent au personnage de « détective-substitut » qui n'est pas un aventurier, mais un homme d'ordre, introverti, travaillé par de douloureux souvenirs.

4. Cf. Allusion au roman paradigme du genre noir de W.R Burnett, *The asphalt jungle* (1949) traduit et publié dans la Série noire sous le titre de *Quand la ville dort* (1951).

5. Santiago RONCAGLILOLO, *Abril rojo*, Lima, Santillana S. A., 2006, p. 120.

6. Alain LACOMBE, *Le roman noir américain*, Paris, U.G.E, 1975, p. 89.

2- Le temps : plusieurs temporalités se superposent. L'intrigue se passe en 2000, mais renvoie constamment à la période des années Sentier lumineux et à d'autres temps historiques plus anciens. Mais le temps fort est la période qui correspond à celle de la Semaine sainte; dramaturgie et liturgie vont de pair car les meurtres en série ponctuent les différents moments de la semaine sainte; de façon théâtrale voire grand-guignolesque s'établit un lien entre la passion du Christ et les morts violentes (crucifixion du camarade Alonso, corps vidés de leur sang, ce sang purificateur qui rachète tous les péchés du monde, les sept coups de poignard comme ceux de la Vierge des douleurs portés sur le corps de Justino, le père Quiroz est retrouvé mort les bras en croix); Roncagliolo comme au cinéma utilise ce que l'on pourrait appeler des « effets spéciaux » pour relever la sauce du suspense. Et comme dans *Lituma en los Andes*, crime et sacrifice étayent l'intrigue. « La religión y la violencia política son los elementos elegidos para construir una narrativa de suspenso que calce bien con los imaginarios hegemónicos sobre la realidad latinoamericanas »⁷ précise Víctor Vích dénonçant comment ce genre de roman réduit l'Amérique latine à une seule et unique image de violence macabre.

3- Folklorisation : Roncagliolo s'est largement inspiré de la culture andine dans ce qu'elle peut avoir de « sauvage » et de « mystérieux », comme le fait Vargas Llosa dans une sorte de folklorisation qui installe d'emblée la dichotomie Pérou officiel /Pérou moderne et l'autre Pérou, celui des Indiens. La culture indigène est toujours vue du dehors, *desde afuera*,. Chacaltana, faux liménien, semble tout ignorer du monde dont il vient et le père Quiroz rejoignant le rôle du prêtre intercesseur et évangéliste, lui explique certaines pratiques indiennes, lesquelles s'avèrent définitivement primitives, païennes, violentes. On retrouve à peu près les mêmes stéréotypes que dans *Lituma en los Andes* (les Indiens de Yawarmayo apeurés, mutiques, face à l'étranger Chacaltana, lequel ressent le même malaise que ressent Lituma). On retrouve des clichés que l'on eut pu croire dépassés. Comme si José María Arguedas et le courant néoindigéniste n'avaient jamais existé. Or comme dans le cas de *Lituma en los Andes*, les allusions directes ou indirectes à José María Arguedas sont bien présentes, comme la référence à la nouvelle « El sueño del pongo » qui reprise et réinterprétée par les Sentiéristes, annonce le grand *Pachacuti* que doit être la Révolution.

On assiste aussi à une sorte d'andinisation du tueur en série, dans un mixte entre le *serial killer* américain qui découpe les femmes en morceaux et le mythe d'Inkarrí comme l'explique Carrión, comme l'explique le curé. Roncagliolo dit s'être inspiré de Jacques l'Eventreur tout en le recontextualisant; ce Frankenstein péruvien, on le trouve déjà dans la nouvelle de Julio Ortega « Adiós, Ayacucho » (1986) où Alfonso Cánepa, narrateur posthume, mort vivant massacré par les Sinchis, veut réunir les membres épars de son corps, comme une sorte de Tupac Amaru moderne et parodique; il voyage jusqu'à Lima pour rencontrer le Président Beláunde Terry et lui demander: « ¡Devúelveme mi cuerpo! ¿Dónde han escondido mis huesitos? »⁸. Cánepa est perçu de façon grotesque comme un « E.T serrano »⁹ ou encore « el Abominable Hombre de las Nieves peruanas »¹⁰!

Ces détournements exotiques, cette folklorisation de la culture andine, laissent penser que ce roman comme celui de Vargas Llosa est aussi et avant tout destiné à l'usage des lecteurs européens ce que bien des critiques péruviens ont signalé :

7. Víctor VÍCH, « La novela de la violencia ante las demandas del mercado » in Juan Carlos UBILLUZ, Alexandra HIBBET, Víctor VÍCH, *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*, Lima, IEP, 2009, p. 258.

8. Julio ORTEGA, « Adiós, Ayacucho », in Gustavo FAVERÓN PATRIAU, *Toda la sangre. Antología de cuentos sobre la violencia política*, Lima, Grupo editorial Matalamanga, 2006, p. 69.

9. *Ibid.*, p. 83.

10. *Ibid.*, p. 110.

la novela es la respuesta a la demanda de un mercado literario mundial que busca exotismo y que se encuentra exigiendo la representación de «otredades» mágicas y violentas. De ahí su compromiso con el *bestseller* y de ahí también la manera excesivamente tradicional con la que las identidades andinas son representadas en sus páginas; se trata de retratos esencialistas que se articulan desde el discurso antropológico más tradicional o desde los imperativos exotizantes del mercado contemporáneo¹¹.

Mais ne peut-on pas voir aussi dans ce *thriller* un questionnement sur la violence?

4- La filiation : Car si le roman s'élabore à partir de plusieurs modèles fictionnels, il est aussi le fruit de l'expérience de terrain de son auteur. (Roncagliolo publiera en 2007 *La cuarta espada. La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*); Roncagliolo a raconté comment il avait découvert l'univers carcéral des prisonniers sentiéristes dont on ne parle jamais, comment il a recueilli les témoignages des survivants des massacres. La scène où Chacaltana rend visite au *camarada* Alonso, Hernán Durango González, est la réécriture de la visite que fait Roncagliolo aux prisonniers du pavillon 2 de la prison de Chiclayo, la «Tierra de nadie». La rencontre à Ayacucho de doña Angélica, paysanne quechua monolingue, inspirera le personnage de *mater dolorosa* andine cherchant inlassablement la dépouille de son fils assassiné par les forces antisubversives¹² : «Enloquecida por la desesperación doña Angélica empezó a conocer las quebradas donde echaban los muertos (...) Algunas estaban vigiladas (...) Nerviosos los soldados la empujaban, la sacaban de las quebradas, ella los insultaba de vuelta y se disputaba los cadáveres con los perros y los cerdos »¹³. On sait que les corps démembrés, coupés en morceaux, dynamités, finissent dans la fosse commune. *Abril rojo* dans son suspense, réutilise le topos de l'horreur de ces « botaderos de cadáveres » comme celui qui est décrit dans le roman:

Eran miembros, brazos, piernas algunos semipulverizados por el tiempo de enterramiento, otros con los huesos claramente perfilados y rodeados de tela y cartón, cabezas negras y terrosas una sobre otra, formando un montón de desperdicios humanos de varios metros de profundidad¹⁴.

Peut-être peut-on lire là, non plus un procédé *gore* pour faire frissonner le lecteur mais quelque chose de plus grave, une façon d'aborder la thématique de la filiation ou plutôt de la rupture de la filiation qui est inhérente à toute situation de guerre. Ces corps broyés, défigurés, brûlés, découpés, répondent à la volonté de rendre invisible, de ne pas laisser de trace, de nier toute identité :

Las masacres no producen muertos sino cadáveres. La condición de muerto supone la definición del estatus de una persona con identidad (...). Aquel que ha desaparecido del mundo de los vivos define a través del ritual (funerario) su nueva identidad, aquella con la que su recuerdo será inscrito en la memoria de los vivos. Pero las masacres producen fallecidos sin identidad¹⁵.

Abril rojo raconte des histoires de filiations rompues tant au niveau privé qu'au niveau collectif, celle de Chacaltana, qui dialogue avec sa mère morte depuis longtemps, recréant dans le sanctuaire de la chambre de la défunte l'atmosphère angoissante du film d'Hitchcock *Psychose* (1960)¹⁶, celle d'Edith dont les parents sont morts de mort violente. L'univers diégétique d'*Abril*

11. Victor VÍCH, «La novela de la violencia ante las demandas del mercado », *op. cit.*, p. 253-254.

12. Cf. Santiago RONCAGLIOLO, «Los perros de Deng Xiao Ping », *Ius et veritas*, n°35, 2007.

13. *Ibid.*, p. 402.

14. Santiago RONCAGLIOLO, *Abril rojo*, *op. cit.*, p. 164.

15. Cf. Nelson MANRIQUE, «Memoria y violencia. La Nación y el silencio» (2003) cité dans Luis Fernando CHUECA, «Desentierros, Des-identificaciones, desapariciones. Apuntes sobre las representaciones de la violencia política en tres poemas peruanos recientes», *Ajos y zafiros*, n°8/9, 2007. p. 72.

16. Dans *Psychose*, le héros Norman Bates tient un motel, vit avec une mère possessive, or celle-ci est morte

Rojo prend pour coordonnée temporelle l'après-Sentier Lumineux, néanmoins la situation n'a guère changé. Si la violence a pu se déchaîner de part et d'autre, c'est le fait d'un Etat impuissant et vulnérable qui ne se manifeste que de façon caricaturale au moment des élections présidentielles. L'armée toute puissante continue de contrôler la région avec la complicité d'un autre pilier du pouvoir en Amérique latine, l'Eglise; Ayacucho est une zone de non droit où le citoyen est livré à l'arbitraire des représentants de l'ordre ou à la violence sectaire d'un groupe politique. Le lien avec l'état est rompu, comme est rompue une sorte de filiation symbolique.

Les personnages sont caricaturaux pour Félix Huamán Cabrera, auteur de *Candela quemada*; l'écrivain andin est très critique sur cette littérature écrite par des écrivains liméniens, cosmopolites : « En *Abril rojo* todos son una tira de anormales, claro eso llama la atención porque ellos siempre nos vieron así »¹⁷ Mais ces personnages si dérangés ne sont-ils pas les victimes de la violence, orphelins d'un Etat absent qui n'a pas su assurer leur sécurité? Le roman s'apparente alors à un véritable récit de filiation, celui d'un héritage douloureux, métaphore d'un Pérou dont l'histoire peut se lire comme une histoire de rupture et de violence.

5- La métafiction : reste à analyser un autre aspect, celui de la métafiction ou comment la fiction s'interroge sur elle-même : «El Horror es un reto difícil para un narrador, precisamente porque comienza donde terminan las palabras »¹⁸ constate Roncagliolo. Le roman offre une grande diversité discursive (rapports administratifs, voix mystérieuses, récit, etc.). Le personnage de Chacaltana, le bureaucrate, le scribe, celui qui rédige des rapports circonstanciés dans un espagnol correct, fonctionne comme une mise en abyme de l'auteur écrivain. Dès le début du roman, on le voit rédiger scrupuleusement son premier rapport, le corriger, le polir : «El Fiscal Chacaltana puso el punto final con una mueca de duda en los labios. Volvió a leerlo, borró una tilde y agregó una coma con tinta negra. Ahora sí. Era un buen informe »¹⁹. Les mots ont un sens; or au fil du roman, Chacaltana mettra en doute la capacité des mots à raconter la violence; les notes incohérentes et mal orthographiées intercalées entre les différents chapitres viendront perturber l'agencement rationnel du récit ; ces mots qui semblent prononcés par une voix prophétique, annonçant une sorte d'apocalypse, de millénarisme, sont peut-être la seule alternative pour dire la violence.

Chacaltana había vivido toda su vida entre palabras ordenadas, entre poemas de Chocano y códigos legales, oraciones numeradas u ordenadas en versos. Ahora no sabía qué hacer con un montón de palabras arrojadas al azar sobre la realidad. El mundo no podía seguir la lógica de esas palabras. O quizá todo lo contrario, quizá simplemente la realidad era así y todo lo demás eran historias bonitas, como cuentos de colores, diseñadas para distraer y fingir que las cosas tienen algún significado²⁰.

Chacaltana se posera peu à peu la question du bien-fondé de son écriture si raisonnable pour décrire l'horreur. D'ailleurs, Carrión ne l'avait-il pas prévenu ? : «la literatura dice demasiadas cosas bonitas, señor fiscal ²¹». Coquetterie d'auteur ou constat pessimiste sur l'impuissance et l'inutilité de la littérature ?

Notons aussi que derrière les divers narrateurs-auteurs (Chacaltana, Carrión), se profile l'ombre d'un auteur implicite à la fin du roman sous la forme d'un « nous » pour commenter la mort de Carrión: « El comandante Carrión no había estado tratando de matarlo en ese duelo

depuis longtemps, son corps étant empaillé.

17. « Entrevista a Felix Huamán Cabrera por Niko Velita » <http://litteraturayguerra.blogspot.fr/2009/06/entrevista-felix-huaman-cabrera.html>.

18. «Un abril sin primavera. A propósito de *Abril rojo* », *op. cit.*

19. *Abril rojo*, *op. cit.*, p. 16.

20. *Abril rojo*, *op. cit.*, p. 315.

21. *Ibid.*, p. 171.

final. Sólo había caminado hacia su muerte, igual que todos los demás, igual que hacemos todos »²²: étrange intromission de l'auteur, comme est tout aussi étrange le choix des épigraphes qui ouvrent le livre. C'est toute l'ambiguïté idéologique de ce roman.

En folklorisant la violence, Roncagliolo la banalise, et lui fait perdre presque parfois toute historicité. C'est son droit; auteur de romans appartenant à divers registres (romans d'aventures, romans intimistes, littérature enfantine), il s'est essayé à saisir, en empruntant à un genre à sensation, un moment de l'histoire de son pays. Mais sans réussir à faire de son «thriller» ce que Jean-Patrick Manchette, l'inventeur du néo polar à la française, appelait un « roman d'intervention sociale»²³. On pourrait dire la même chose de *Lituma en los Andes*. A quand le grand roman sur cette période violente de l'histoire du Pérou ?

22. *Ibid.*, p. 322.

23. Cf. Jean-Patrick MANCHETTE (1942-1995), *Le magazine littéraire*, 1973.

Trabajos del reino : un conte mexicain (essai de lecture mythique)

Sébastien Rutés

Université de Lorraine

C'est avec *Le héros aux mille et un visages* (1949) que le mythologue américain Joseph Campbell a imposé sa théorie du « monomythe ».

S'appuyant sur la psychanalyse freudienne, Campbell y suggère que les traumatismes liés au développement de la psyché, particulièrement dans l'enfance, se manifesteraient en images suscitées par l'inconscient dans les rêves, images destinées à dépasser les névroses provoquées par ces traumatismes. La fonction des mythes serait d'actualiser ces images en symboles pour, à travers les rites qui les répètent selon Mircea Eliade¹, aider l'esprit humain à franchir les étapes de son développement, c'est-à-dire que les mythes illustreraient et guideraient les métamorphoses du moi.

Etant une mise en forme des « images archétypes » (Campbell cite Jung²), ces « images éternelles » (p. 16) suscitées par l'inconscient dans les rêves, les mythes tendraient à l'universalité, par-delà les cultures et les individus : « le rêve est mythe personnalisé ; le mythe est rêve dépersonnalisé » (p. 49).

Parce qu'ils ont pour fonction de favoriser le franchissement par l'esprit des étapes de son développement, les mythes, sous leur diversité apparente, prendraient généralement la forme d'un voyage initiatique qui se déroulerait selon les mêmes étapes. C'est cette structure commune que Campbell appelle le monomythe : « l'aventure mythologique du héros suit un itinéraire type qui est une amplification de la formule exprimée dans les rites de passage : séparation-initiation-retour, formule qui pourrait se définir comme l'unité nucléaire du mythe » (p. 37).

La structure du voyage du héros telle que Campbell la détaille dans *Le héros aux mille et un visages* a fait florès, notamment au cinéma après que Georges Lucas a déclaré s'en être inspiré pour la saga *Star Wars*, quoique souvent réduite à un simple schéma archétypal de séquences, un « guide pratique » du scénariste pour reprendre le titre du célèbre article que Christopher Vogler³ tira de sa lecture de Campbell.

Néanmoins, en les reliant à la vie de l'inconscient et au rêve, Campbell va au-delà de la simple étude narratologique du récit mythique : l'archétype du rite de passage étant propre à la dynamique du moi, il structure non seulement les récits mythiques et religieux mais aussi les autres récits populaires, tout particulièrement le conte de fée comme l'a montré Bettelheim⁴, et dans une moindre mesure la littérature.

Or, nonobstant l'universalité de cet archétype inhérent à la dynamique de l'esprit humain, il est frappant de constater combien *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera, suit étape par étape le monomythe isolé par Campbell. Rien de bien étonnant, si l'on tient compte d'une double spécificité du roman : d'une part, l'inspiration qu'il puise dans les légendes médiévales de la matière de Bretagne, tout particulièrement le Cycle arthurien ; d'autre part, son aspiration à un propos universel qui dépasse le contexte local des rivalités entre cartels mexicains, comme en atteste la stratégie de dé-référentialisation (rejet des toponymes, des noms propres, des

1. Voir notamment : *Le mythe de l'éternel retour* (1949) et *Le sacré et le profane* (1956).

2. Joseph CAMPBELL, *Le héros aux mille et un visages*, Paris, Oxus, 2010 [1949], p. 26 (les numéros de page figureront désormais après les citations).

3. Analyste pour des studios hollywoodiens (Disney entre autres), Vogler en a tiré un célèbre *Guide du scénariste : The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers* (publié dans une première version en 1992, puis remanié en 1998).

4. Dans *Psychanalyse du conte de fées* (1976).

références historiques...)⁵. A en croire Herrera, “el asunto es sólo materia anecdótica para plantear conflictos que trascienden las anécdotas del momento”⁶ : par conflit, plus que guerres ou batailles, il faut entendre l'éternel conflit intérieur de l'esprit humain pour résoudre les périodiques crises du moi que représente chacune des étapes de son développement. Ce sont ces conflits et leur dépassement qu'incarne dans le récit mythique l'aventure initiatique du héros, que Campbell décrit ainsi :

Le héros s'aventure hors du monde de la vie habituelle et pénètre dans un lieu de merveilles surnaturelles ; il y affronte des forces fabuleuses et remporte une victoire décisive ; le héros revient de cette aventure mystérieuse doté du pouvoir de dispenser des bienfaits (p. 37).

Cette structure du monomythe en trois étapes (et les dix-sept subdivisions que propose Campbell), cette communication s'attachera à la retrouver dans *Trabajos del reino* en montrant comment à chacune d'entre elles l'itinéraire de Lobo se construit à partir de modèles intertextuels tirés des contes populaires traditionnels⁷, ce qui justifie une lecture psychanalytique de ce roman qui en réactive les archétypes et les schèmes, en même temps qu'il propose une lecture mythique originale de la réalité mexicaine du narcotrafic.

Le départ

Selon Campbell, le voyage du héros mythologique répond à un « appel de l'aventure » [1]⁸, qui est pris de conscience de la nécessité de dépasser un état présent généralement marqué par une insatisfaction qui symbolise une crise du moi. « [Le héros] et/ou le monde dans lequel il se trouve souffrent de déficience symbolique » (p. 43), dit Campbell. Parfois, cette déficience prend la forme de l'absence du père ou de la mère ; particulièrement dans les contes populaires qui traitent des traumatismes de l'enfance.

L'abandon de Lobo par ses parents, immigrés aux Etats-Unis, s'apparente à celui de ces héros de conte que leurs parents perdent dans la forêt : Hansel et Gretel, le petit Poucet. Or, ces parents étant eux-mêmes “una pareja perdida en un mismo rincón”⁹, Lobo ne s'en perd que plus profondément dans ce “territorio hostil [...] cuyas reglas no comprendía” (p. 15) : la ville devient cette forêt du conte où erre le héros et qui symbolise ses doutes identitaires, les crises de son moi mais aussi, dans le cas de Lobo, les incertitudes de l'ensemble de la société mexicaine en proie à la perte de repères provoquée par la dissolution de ses valeurs traditionnelles dans la violence. Pas de « refus de l'appel » [2] pour Lobo, le cadre familial n'étant pas pour lui un refuge : au contraire, la “casa endeble donde nadie cruzaba palabras” (p. 15) n'est pas marquée que par la précarité mais aussi et surtout par un silence qui est incapacité de la communication. Dans cette famille « sin nada que decirse » (p. 15), cet échec du dire est l'héritage de Lobo, matérialisé par la myopie non diagnostiquée qui l'empêche de voir au tableau à l'école et donc d'apprendre correctement à écrire, ce qui l'isole d'autant plus : “para él los trazos en el pizarrón eran borrosos, el profesor lo tenía por bestia y se confinó a la soledad del cuaderno” (p. 15).

5. Voir Françoise AUBES, Marie-Madeleine GLADIEU, Sébastien RUTÉS, *Pouvoir et violence en Amérique latine*, Rennes, PUR, 2012, p. 154.

6. Patricio ZUNINI, “Escrito en la frontera, entrevista al escritor Yuri Herrera”, in *Eterna Cadencia*, 19 décembre 2012 (<http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=14235>, dernière consultation le 18/12/2013).

7. Face à la profusion des intertextes, j'ai décidé de laisser de côté les mythes pour m'en tenir aux contes traditionnels, tels que rapportés notamment par Jacob et Wilhelm Grimm, Charles Perrault et Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, fort de ce qu'Herrera, dans une correspondance privée, m'ait indiqué s'en être inspiré.

8. J'indique entre crochets, à chacune des trois étapes, l'ordre des subdivisions proposées par Campbell.

9. Yuri HERRERA, *Trabajos del reino*, Madrid, Periférica, 2010 [2004], p. 15 (les numéros de page figureront désormais après les citations).

Néanmoins, il ne faut pas oublier l'autre héritage du père, à l'opposé de l'aphasie : l'accordéon que son père lui met entre les mains et dont il lui apprend à jouer "como la indicación para destrabar una puerta" (p. 16). Dans les contes, qui mettent en scène « l'éveil du moi » de l'enfant selon Campbell (p. 55), l'objet transmis par le père ouvre la porte à l'émancipation de la puberté¹⁰. Ici, la musique permet à Lobo de gagner sa vie, de prendre son indépendance et, surtout, est à l'origine de « l'appel de l'aventure » qui se produit dans la *cantina* puisque c'est grâce à la musique qu'il entrera en contact avec le Roi : c'est donc le père naturel, qui l'a abandonné, qui permet à Lobo de se trouver une figure paternelle de substitution.

Il n'est pas anodin que le bar soit comparé à "un puerto como cualquier otro, con montón de gente de paso" (p. 116) : il est une frontière qui représente le seuil que Lobo est sur le point de franchir au moment d'abandonner ce que Campbell nomme le « monde de la vie quotidienne » (p. 20), le « milieu habituel » (p. 59), pour la « zone inconnue » (p. 59). L'ivrogne qui refuse de payer est le « héraut » du mythologue américain, cet « agent du destin, bienveillant ou hostile » (p. 59) qui fait prendre conscience du caractère insatisfaisant de la condition présente. Face à l'ivrogne, Lobo prend conscience de sa vulnérabilité, de la précarité de son existence et de son absurdité. Alors que dans les contes « l'appel de l'aventure » relève généralement d'un hasard apparent qui cache en réalité des forces incomprises par le héros, Lobo a immédiatement conscience qu'un destin préside à sa rencontre avec le Roi : la sensation d'avoir déjà vécu cette scène, puis la certitude d'avoir connu le Palais "en otra vida" (p. 27) font écho à la vertu du Roi de donner du sens au chaos, d'ordonner la réalité. C'est cette « aide surnaturelle » [3] qui permet au héros de conte de s'orienter dans la forêt où il s'est perdu et le guide jusqu'au lieu où doit se produire son initiation, en évitant les embûches et les mauvaises rencontres : guide, maître et protecteur, c'est encore une fois une figure paternelle de substitution sur l'exemple duquel l'enfant du conte règle son comportement pour franchir les seuils de l'adolescence. Imiter le père pour trouver son indépendance, tel est le mécanisme proposé par les contes populaires. Lobo, comme le Mexique, s'éveille à la nécessité du dépassement de soi et de la condition propre : pour ne plus être soumis au joug paternel symbolique — ici, le narco, *parrain* s'il en est, allégorie de la violence organisée qui maintient le pays sous le boisseau —, il faut imiter le père, devenir comme lui. C'est-à-dire accepter la violence pour lutter contre la violence, avant de pénétrer dans « les régions de l'inconnu » où règnent, selon Campbell, « la *libido* incestueuse et la *destrudo* parricide » (p. 77).

Toujours est-il que dans ce premier des trois moments du voyage du héros, c'est l'apparition du Roi qui fait prendre conscience à Lobo de l'incomplétude du monde dont il s'est satisfait jusqu'à présent sans le remettre en question. Le Roi va faire « cuadrar la vida » (p. 10) et définir pour Lobo "su lugar en el mundo" (p. 13). Campbell résume : « l'horizon de la vie s'élargit, les vieux concepts, idées, schémas émotionnels ne conviennent plus ; le moment de franchir le seuil est proche » (p. 55). Le « passage du premier seuil » [4] justement, la quatrième étape définie dans *Le héros aux mille et un visages*, se produit avec l'entrée dans le Palais, dont les « gardiens du seuil » (p. 76) sont les gardes du corps du Roi. Il n'est pas anodin que ce soit la musique qui lui en ouvre les portes, précisément cet héritage que son père lui a légué comme moyen de "destrabar una puerta". Et comme toujours, sur le seuil des lieux d'initiation où l'on peut aussi bien se perdre que renaître, l'avertissement : "Aquí, el que la riega la chinga" (p. 21), cette mexicanisation du « Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate » qui orne le frontispice des Enfers, au troisième chant de *L'Enfer* de Dante.

10. Voir par exemple « Les trois héritiers chanceux », des frères Grimm : à la mort de leur père, trois frères héritent d'un coq, d'une faux et d'un chat, grâce auxquels ils font fortune. De même, dans « Le fuseau, la navette et l'aiguille », la pauvre marraine lègue à sa filleule orpheline les trois instruments du titre : « ils te serviront à gagner ton pain », prévient-elle, comme le père de Lobo : « este es su pan » (p. 16).

Désormais, Lobo a pénétré dans cette « zone inconnue » (p. 59) que Campbell nomme « Le ventre de la baleine » [5].

L'initiation

Campbell la décrit ainsi : « cette région fatidique, pleine de trésors et de dangers, peut-être représentée de bien des façons : comme un pays lointain, une forêt, un royaume souterrain, sous-marin ou céleste, une île secrète, une haute cime ou un état de rêve profond ; mais c'est toujours un endroit où se meuvent des êtres polymorphes et étrangement fluides, un lieu de tourments inimaginables, d'exploits surhumains et d'impossibles délices » (p. 59). Cette description correspond parfaitement à la première expérience que Lobo fait du Palais en fête : les “hombres de guerra gigantescos condecorados de cicatrices en el rostro” (p. 19) pour les tourments, les “mujeres que andaban como leopardos” (p. 19) pour les délices, même le nain des contes ne manque pas. Le Palais est à la fois le lieu du merveilleux et de l'effroi, comme la maison de pain d'épices aux fenêtres de sucre dans « Hansel et Gretel » ou le Palais de la volupté, dans « Le Prince chéri », dont tout ce qui sort est empoisonné. C'est dans ce lieu incertain qu'aura lieu pour Lobo « le chemin des épreuves » [1], qui permettra, selon Campbell, la métamorphose du moi.

Pour traverser ces épreuves, Lobo bénéficiera de l'aide de plusieurs guides, comme ces vieillards des contes qui conseillent le héros et le protègent de leur magie. C'est d'abord la Niña, qui lui permet de s'orienter dans le labyrinthe du Palais, le prend littéralement par la main — “el Artista aceptó la mano delicada de la Niña y se dejó conducir fuera del salón” (p. 26) — et l'initie aux coutumes du Palais, notamment en le mettant en garde contre ses dangers, comme l'avaient fait avant elle le garde de l'entrée, le Joaillier — “no hay que hacer chismes. Aquí la cosa es llevarse bien con todos, y le va bien” (p. 23) — et le Gérant — “cuidadito con meterte donde no debes” (p. 25) —, ces gardiens des seuils. Cette bonne fée, par ailleurs, lui offre le miroir de poche à l'aide duquel Lobo, capable désormais de voir sans être vu, découvre les secrets du Palais. Le miroir n'est sans rappeler celui que la Bête offre à la Belle dans le conte de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, et qui lui permet d'observer la vie de sa famille, à des lieues de là. Plus généralement, c'est une de ces « amulettes » (p. 91), pour reprendre le terme de Campbell, dont les « puissances bienveillantes » (p. 91) dotent le héros pour qu'il arrive au bout de son voyage : la baguette que la Fée des Lilas donne à Peau d'âne ou le peigne, la flûte et le rouet d'or que la vieille femme donne à l'épouse dans « L'Ondine de l'étang », des frères Grimm...

L'autre « amulette » qui permet à Lobo de ressortir sain et sauf du Palais s'apparente au miroir : c'est la paire de lunettes du Docteur, qui lui permet enfin de voir la réalité telle qu'elle est, et non pas déformée par une myopie qui représente symboliquement l'erreur dans laquelle vivait Lobo en idéalisant le Roi et son Palais. Ce « monde aux formes étrangement fluides et ambigües » (p. 91) que décrit Campbell et qui correspond au trouble psychologique du moi dans le conte, représente ici la confusion morale dans laquelle se trouve Lobo au début du roman, incapable qu'il est de différencier le bien du mal du fait de la perte de repères causée par l'abandon. En l'absence de règles imposées par les parents (c'est-à-dire, symboliquement, en l'absence d'un Etat qui ferait respecter les lois au Mexique), Lobo s'en est inventé de personnelles. Toute sa morale, apprise sur le tas, se résume à deux “verdades” primaires : “las cosas son como son” et “apártate del hombre que está a punto de vomitar” (p. 16). Se cherchant alors un père de substitution, c'est vers le Roi et sa “ternura paterna” (p. 91) qu'il se tourne. Or, les valeurs qu'il prône et que Lobo va adopter momentanément vont à l'encontre de la morale

traditionnelle : la confusion morale de Lobo va faire place à une inversion des valeurs de bien et de mal, persuadé qu'il est d'avoir choisi le camp de "los buenos"¹¹ (le mot apparaît plusieurs fois dans la bouche du Pocho, du Roi et même de Lobo).

Or, ce sont les objets magiques dont le pourvoient ses guides et protecteurs qui vont permettre à Lobo de changer de regard sur la réalité, de rétablir la hiérarchie des valeurs et finalement de voir le Roi — c'est-à-dire le père — tel qu'il est.

Comme les contes populaires, *Trabajos del reino* met en scène la rivalité d'un fils et de son père. Pour devenir adulte, le fils doit se libérer de l'emprise du père, l'affronter symboliquement et remettre en cause son pouvoir. Selon Campbell, le père est l'ogre des contes, qui dévore les enfants et parfois les siens propres, comme dans « Le petit Poucet ». Ici, la rivalité ne peut être plus claire : Lobo, non content de provoquer la chute du Roi par son *corrido*, finit par lui subtiliser la Cualquiera, sa promise. La supériorité de la ruse sur la force brute est un thème habituel des contes populaires (le meilleur exemple en est « Le valeureux petit tailleur » qui vient à bout des deux géants), qu'il faut rapporter ici au contexte mexicain : il existe un pouvoir supérieur au pouvoir de la violence, dans l'art, les mots, la beauté. De même, la représentation de la crise œdipienne de l'enfant est traditionnelle. Ce sont « la *libido* incestueuse et la *destrudo* parricide » de Campbell : dans le Palais qui symbolise la maison du père, se produit « la rencontre avec la déesse » [2], c'est-à-dire la rencontre interdite avec la femme qui représente la mère : ici, la Sorcière, qui est à la fois la mère (par son lien au Roi) et la belle-mère (la mère de la Cualquiera). D'abord, mauvaise mère par excellence, qui offre sa fille à l'ogre en échange du pouvoir, elle devient bonne mère lorsqu'elle accepte de laisser sa fille vivre sa vie — "allá ella, a ver si encuentra un camino más fácil" (p. 113) — et permet la fuite de Lobo, entérinant par-là la chute du Roi.

Le lieu de la rencontre entre Lobo et la Sorcière n'est pas anodin : c'est la chambre interdite¹² où, dans les contes, se cache la libido refoulée (symbolisée ici par l'enfouissement de la cave). Dans « Le fidèle Jean », c'est la chambre où est caché le portrait de la princesse du Dôme d'or, que le Roi mourant demande au fidèle Jean de ne jamais montrer au prince de peur que celui-ci ressente un « amour irrésistible qui lui fera courir les plus grands dangers » ; dans « La Barbe bleue », c'est le cabinet où sont gardés les cadavres des premières épouses de l'ogre. Dans les deux cas, c'est le lieu d'une sexualité prohibée parce que démesurée et, pour « La Barbe bleue », criminelle. Néanmoins, c'est en outrepassant l'interdit paternel, en pénétrant dans la chambre du père pour y retrouver en cachette sa femme symbolique, la belle-mère, que Lobo va passer l'épreuve de « la réunion au père » [4] qui l'amènera à découvrir en lui un pouvoir comparable — voire même supérieur — à celui du Roi. C'est « l'apothéose » [5] et le « le don suprême » [6], les dernières étapes de l'initiation, selon Campbell : c'est grâce à l'aide magique d'un « personnage féminin secourable » (p. 119) que le héros passe les « épreuves initiatiques qu'il lui faut subir pour qu'en lui le père soit détruit » (p. 119). Il en remporte le prix, « la femme tentatrice » [3] qui symbolise son accès à la maturité sexuelle et donc à l'âge adulte¹³, mais en tire aussi une leçon : il est en définitive semblable au père, celui-ci n'était qu'un « reflet de l'ego propre » (p. 116), des pulsions personnelles inavouées, c'est pourquoi il provoquait une telle peur. Le pouvoir de Lobo l'assimile finalement au Roi, le héros s'aperçoit qu'il était « fait pour

11. On retrouve le mot dans la bouche du Pocho : "estaba con los buenos" (p. 34), du Roi : "péguese aquí con los buenos" (p. 25) et de Lobo : "los de acá, los buenos" (p. 63).

12. "Luego observó con paciencia felina la puerta por donde habían desaparecido el Rey y la Bruja. Nada se oía. Se acercó, trató de ver sombras en la luz que escurría bajo la puerta, pegó el oído. Nada. *Sabía* que no debía meterse ahí, mas el arrebato le ganó al temor y palpitando a fuelle, se acercó a abrir la puerta, pero detuvo su mano antes de tocar la perilla y luego la retiró como si fuera a quemarse" (p. 37).

13. D'autant que se pose la question de l'enfantement, Lobo ne sachant pas si la Cualquiera est enceinte de lui ou pas : au cas où elle se serait, l'enfant serait définitivement devenu père.

être roi » (p. 156), comme ces orphelins des contes qui découvrent qu'ils sont en réalité de sang royal.

La sortie du Palais, dès lors, s'apparente à une « deuxième naissance » (p. 128).

Le retour

Selon Campbell, le héros revient de son voyage porteur d'un message, d'un savoir ou d'un pouvoir qui sont un bienfait pour la communauté. Il s'agit de ramener « la princesse endormie au royaume des hommes, où le don obtenu pourra contribuer à la renaissance de la collectivité »¹⁴ : c'est précisément ce que fait Lobo en ramenant avec lui la Cualquiera en ville.

Ayant remporté son « trophée » (p. 173) contre le Roi, il reste à Lobo à fuir sa colère. « La fuite magique » [2] est un passage important des contes populaires (pensons à celle du Petit Poucet et ses frères, poursuivis par l'Ogre et ses bottes de sept lieues) : Lobo, poursuivi par le garde qui a pour ordre de le tuer, s'acquitte de cette dernière épreuve en s'enfonçant dans les profondeurs du Palais jusqu'au laboratoire où la Sorcière prépare pour le Roi ses filtres de fertilité, c'est-à-dire qu'il accepte finalement d'aller au-devant de ses propres pulsions sexuelles¹⁵. Il se produit ici une intéressante inversion par rapport aux contes où le héros doit s'aventurer dans un château dont les habitants ont été transformés en pierre ou endormis (« La reine des abeilles » ou « La belle au bois dormant ») : alors que l'intervention du héros a normalement pour effet de désenchanter le château et de ramener ses habitants à la vie, celle de Lobo au contraire plonge le Palais dans la mort : « el Palacio estaba desierto. Magnífico y helado como un sepulcro real » (p. 114). Il ne lui reste donc qu'à quitter ce territoire de la mort pour revenir vers la vie, sans qu'un « refus de retour » [1] soit possible : l'équilibre des choses s'en trouve rétabli, le Palais cessant d'être paradoxalement pour Lobo le refuge contre la violence qu'il croyait l'apanage des rues de la ville. Le monde des narcos apparaît alors tel qu'il est, comme le palais dans « Le pauvre pêcheur » redevient finalement la cahute qu'il était (ou, plus communément, comme le carrosse de Cendrillon redevient citrouille après minuit) : Lobo découvre son erreur, il s'est laissé prendre à un mirage.

C'est, selon Campbell, une des leçons que tire le héros de son aventure après « le passage du seuil retour » [3] : « en réalité, cependant — et c'est là une des clés majeures pour comprendre le mythe et le symbole —, les deux royaumes n'en forment qu'un » (p. 194). Cette dimension est suggérée tôt dans le roman, bien que Lobo se laisse prendre à l'opposition d'une réalité de « lustré » et d'une autre de « desdicha » (p. 20) : la ville comme le Palais sont reliés à l'ordure, Lobo se souvenant que dans son enfance les lieux où le Palais a été construit « en ese entonces era un basural, una trampa de infección y de desperdicios » (p. 20) tandis que la Sorcière disqualifie ainsi la ville : « ¿Qué hay allá ? Basura » (p. 76). L'ordure est partout, mais après son initiation dans le Palais maléfique, Lobo revient en ville avec le pouvoir de transfigurer cette réalité sordide.

Si les deux zones ne font qu'une, c'est parce le territoire inconnu est en réalité « une dimension oubliée du monde que nous connaissons » (p. 194), oubliée parce que refoulée, c'est une zone intérieure, le moi. Désormais « maître des deux mondes » [5], Lobo peut revenir à son point de départ, qui est aussi point d'arrivée et port d'attache : le bar, qualifié désormais de « Puerto » (p. 122), avec majuscule, comme le Palais (la structure de *Trabajos del reino* est, comme celle des contes, cyclique). La description de ce qu'il y trouve rappelle celle de la première fête au Palais et les histoires banales qu'il y entend lui semblent — cette fois — aussi dignes d'être chantées que les exploits de la « Corte ». La Cualquiera n'est pas étrangère à ce changement

14. La « princesse endormie », la « Toison d'or » ou les « urnes de sagesse » sont les exemples que donne Campbell : je choisis le premier, qui correspond à la situation du roman d'Herrera.

15. Au passage, la réflexion de la Sorcière — « quién iba a pensar que tan pequeña cosa jodiera tanto » — rappelle le conte « Tom Pouce » et les morales des fables selon lesquelles on a toujours besoin d'un plus petit que soi.

de Lobo : tandis qu'il la contemple endormie à l'hôtel (« La Belle au bois dormant » ?), Lobo prend conscience d'une renaissance : la Cualquiera est comme une "recién nacid[a]" (p. 115) et le vocabulaire est celui de la régénération : "milagro" (p. 115), "esplendor" (p. 115) et surtout "revelación" (p. 116).

Or, cette révélation n'est pas la conséquence d'une découverte au cours de l'aventure dans le Palais, mais bien d'une redécouverte : le héros du monomythe, dit Campbell, ne fait que retrouver en lui les réponses qui s'y trouvaient déjà. C'est une découverte de soi, et Lobo ne dit pas autre chose : "era una verdad que ya sabía en sus entrañas pero que no había sido capaz de nombrar" (p. 116). La question de la métamorphose de soi, dans les contes, est indissociable de la question du dire, comme dans « L'enfant de la bonne vierge », où le refus de la jeune fille d'avouer son pêché la condamne à perdre l'usage de la parole¹⁶. Lobo finit par trouver les mots pour dire cette vérité, à savoir qu'il n'est pas de liberté qui puisse être abandonnée (« libre devant la vie » [6], c'est précisément la dernière étape du voyage du héros, selon Campbell). Mais la vérité découverte au héros au cours de son l'aventure doit encore être révélée au plus grand nombre. C'est, dit Campbell, la plus cruciale des épreuves : « telle est la tâche ultime et difficile du héros : comment traduire dans le langage du monde du jour le message de l'obscurité, qui défie toute formulation ? » (p. 194). Lobo, capable de "nombrar" la vérité, va mettre à la fin du roman le don de sa parole¹⁷ au service non plus de l'illusion d'un pouvoir injuste, mais au service de la communauté : "a estas alturas, prefería la verdad" (p. 122), il lui appartient à la fin du roman de la faire connaître.

Le parcours de Lobo (dont, d'après Herrera, le nom n'aurait pas de lien avec le loup du Petit Chaperon rouge¹⁸) peut en définitive s'interpréter à deux niveaux d'allégorie : d'une part, en reproduisant les schèmes et les archétypes du conte populaire, Herrera autorise une lecture psychanalytique relativement traditionnelle de l'aventure du héros comme métamorphose du moi individuel ; mais, de façon plus originale, le voyage initiatique est aussi collectif, il représente « le chemin des épreuves » que les Mexicains doivent franchir pour découvrir en eux-mêmes les réponses à la question que pose la violence narco dans le pays : en réponse à un « appel de l'aventure » qui est la nécessité d'en finir avec le chaos, il faut s'aventurer dans « le ventre de la baleine », dans les entrailles du monstre pour y affronter l'ogre qui fascine autant qu'il terrorise, comprendre qu'il n'est qu'un reflet déformé de soi (l'ogre est « un reflet du propre ego de la victime » (p. 116), dit Campbell), une névrose de l'inconscient collectif qu'il faut dépasser en prenant conscience qu'il n'est pas de fatalité à son pouvoir, que le héros a pour destin de devenir roi à son tour, et que cette révélation et cet avènement passent finalement par un dire libre qui ne peut être que le propre de la littérature.

16. Dans cette « petite légende pieuse » des frères Grimm, la jeune fille que la Vierge a prise en sa sainte garde brave l'interdit de regarder derrière l'une des portes du Paradis (celle qui cache la Sainte Trinité) : parce qu'elle refuse de l'avouer, elle est exclue du Paradis par la Vierge, qui la prive de la parole et lui enlève un par un les enfants qu'elle aura eus avec un roi ému de sa beauté, pour qu'elle confesse. Comme elle refuse, le roi finit par croire qu'elle est une ogresse qui dévore ses nouveau-nés, et la condamne au bucher : elle finit par avouer et la Vierge lui « délia la langue ».

17. En cela, Lobo s'apparente à ces héros de conte dont la parole est magique : dans « Les fées », de Perrault, la jeune fille qui donne à boire à une vieille femme qui, pour la remercier, fait en sorte que des pierres précieuses sortent de sa bouche à chaque parole ; ou dans « Le juif dans les épines », des frères Grimm, le pauvre valet à qui un nain auquel il a fait l'aumône offre le don que rien de ce qu'il demandera ne pourra désormais lui être refusé.

18. Correspondance personnelle avec l'auteur.

**Récupérations et appropriations génériques dans *Lituma en los Andes*,
Trabajos del reino et *Abril rojo*
(ou l'art de construire et de légitimer le sens dans la douce violence de la
rhétorique intertextuelle)**

Caroline Lepage
Université de Poitiers

Un corpus comprenant d'un côté, deux Péruviens, Mario Vargas Llosa et Santiago Roncagliolo, et de l'autre, un Mexicain, Yuri Herrera, a de quoi susciter l'étonnement. Les premiers fouillent et mettent à nu les pratiques de l'État à travers notamment la question brûlante, exemplaire et significative de ses rapports passés et présents avec le groupe Sentier Lumineux, chacun en son temps (respectivement en 1993 et 2006), chacun à sa manière, et pourtant l'un comme l'autre assez crûment et par le truchement d'un représentant de l'État. Quant à Yuri Herrera, depuis la marge et même la marginalité d'un Lobo, qui n'a pas le moindre titre ni la moindre légitimité, et à travers des élaborations et esthétisations formelles et argumentatives fondées sur le vaste réseau métaphorique, symbolique et hyperbolique du conte horrifique, il mène une réflexion d'ordre général (au point d'ailleurs qu'il s'en tient à concéder la validité des interprétations sociopolitiques de son texte, invitant néanmoins aimablement à d'autres lectures chaque fois qu'il en a l'occasion) sur la façon dont l'artiste doit toujours savoir se maintenir à l'écart et construire son indépendance à l'égard d'une réalité, quelle qu'elle soit, où ses paroles et ses actes sont susceptibles, qu'il le veuille ou non, en soit conscient ou non, de servir de justification et de caution pour les acteurs de la vie publique.

On observe donc là de sérieuses différences dans les thèmes à décrire, dans les perspectives adoptées autant que dans les stratégies et méthodologies retenues... Et cela ne constitue cependant pas un obstacle à une interprétation croisée, si l'on replace la dimension contextuelle au second plan, en ne s'inquiétant que de la problématique théorique de la violence et de son / ses traitement(s) littéraire(s), en l'occurrence grâce à l'approche spécifique et, à notre avis, la plus fédératrice de la dimension générique, par le filtre de l'intertexte, plus exactement des enjeux de la récupération, de l'appropriation, de la reconversion et, le cas échéant, du renversement d'un modèle tutélaire commun. Une lecture rapide convainc en effet sans peine que *Lituma en los Andes*, *Trabajos del reino* et *Abril rojo* s'inspirent d'abord amplement du genre criminel, dans ses multiples facettes. Que sont-ils, alors ? Des romans d'énigme, des romans noirs, des romans à suspense ? Ou bien tout à la fois, suivant une logique hypermoderne partant du principe qu'il faut dynamiter périmètres et paramètres, recycler la matière, copier et coller, en somme « reconfigurer » les discours pour dire et penser la / les « réalités » collectives autrement ?

Lituma en los Andes

Considéré comme le texte fondateur de la littérature policière, la nouvelle d'Edgar Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue » (1841) a été décrite comme une « véritable apologie de la déduction et de la logique scientifique »¹ ... C'est-à-dire à peu près ce qu'a pour ambition d'être le dispositif narratif imaginé par Vargas Llosa. Car dans ce cas précis, l'écriture, en soi et dans ses amples et complexes architectures, ne se borne pas au simple support informatif, ou même à la prouesse strictement technique et mécanique destinée à duper le plus longtemps possible le récepteur ; comme dans les plus grands romans chrétiens, il s'agit de la pierre angulaire de l'édifice — là où sont distillés et orchestrés l'intégralité des indices-clés et les méthodes de leur

1. Stéphanie DULOUT, *Le Roman policier*, Milan, « Les Essentiels », n° 12, Toulouse, 1997, p. 8.

assemblage. À n'en pas douter, la structure de *Lituma en los Andes* tient des fameux défis lancés au lecteur amateur de logogriphes.

Les réponses à chercher se trouvent d'abord dans chacune des solutions des trois « histoires-problèmes » que relatent les deux chapitres presque calqués dans leur division en cinq séquences jumelles, qui suivent trois lignes narratives différentes (A, B et C), pour, précisément, trois formes d'écritures du roman criminel : le roman d'énigme pour A, le roman noir pour B et le thriller pour C.

Le roman d'énigme, à travers l'enquête sur les disparitions de Naccos, théâtralisée et traitée avec emphase dans la traditionnelle construction en huis clos, qui présente une théorie de personnages tous suspects, car potentiellement tous responsables et / ou indirectement tous complices, pour finir avec un coupable (à la fois le plus évident et le plus pervers — les vices sont pléthore pour accabler et faire condamner ce « pédé » Dionisio et cette « sorcière » d'Adriana), démasqué au cours de l'immanquable scène des révélations ultimes, destinée à restaurer les immuables et nécessaires équilibres, surtout entre le vice et la vertu, et à glorifier le détective.

Le roman noir, à travers le récit nocturne des amours contrariées du garde civil Carreño. *Lituma en los Andes* s'inscrit là étroitement dans l'héritage des maîtres de la littérature *hard-boiled*, au premier rang desquels Hammett et Chandler, pour lesquels le roman noir devait être l'arme d'un engagement net et assumé dans un ici et maintenant semé de truands, d'hommes politiques, de juges, de policiers, de journalistes, etc. devenus des tricheurs, des profiteurs et des traîtres, l'image même de la corruption des sociétés modernes. Or, par la toile de fond sur laquelle évoluent Carreño et son oncle, Vargas Llosa critique et dénonce un assez semblable délitement du Pérou, causé par les déficiences, les dérives et globalement la déroute de l'État, affaibli, démissionnaire, voire purement et simplement absent, incapable de remplir ses prérogatives, *a fortiori* ses obligations liées au contrat social... ses seuls représentants encore à peu près « visibles » et encore à peu près « agissants » limités à une armée endossant un rôle d'agresseur du peuple, et à une Garde civile ridicule en tant que « force de l'ordre » (tels Lituma et Carreño) ou discréditée parce que vendue et alliée aux criminels.

Cela dit, au-delà de la composition de ce tableau, dont la mesure et les significations sont en partie assurées grâce à un parcours intertextuel ostentatoirement balisé, ce qui intéresse Vargas Llosa dans le travail sur le modèle noir, c'est la récupération de la figure modélisée et emblématique d'un Sam Spade ou d'un Philip Marlowe. Car il faut que Lituma soit lu comme l'une de ces personnalités de « durs à cuire », incorruptibles étendards d'une éthique sévère (on se souvient que c'est son refus de se soumettre qui, après *¿Quién mató a Palomino Molero?*, a conduit Lituma dans son exil andin), partisans de la vérité quoi qu'il en coûte, envers et contre tous, et même si cela ne change rien, défenseurs de la veuve et de l'orphelin (rappelons les attendrissements et réactions offusquées de Lituma quant au traitement reçu par le pauvre Pedrito) et qu'il soit interprété comme l'un de ces enquêteurs efficaces et acérés, à terme, pleinement autorisés dans leurs évaluations et dans leurs jugements sur la réalité, justement parce qu'ils sont montrés et démontrés comme les seuls en mesure de l'observer de près, plongés qu'ils sont en son cœur, là où elle est la plus crue, la plus sale et la plus salissante, et à la fois systématiquement installés dans une salutaire distance (Lituma regarde la réalité des Andes en « étranger », en persan de Montesquieu) et dans les hauteurs (on remarquera les références récurrentes à la localisation surélevée de la cahute qui fait office de bureau de la Garde civile). Une perspective en somme triplement privilégiée pour voir, entendre, sentir, toucher vraiment... et par conséquent pour penser, réfléchir, analyser et conclure d'expérience, légitimement.

Il ne faut cependant pas oublier que, pour critique et contestataire qu'il soit, le roman noir n'est pas pour autant progressiste et révolutionnaire. Si à un extrême de l'échiquier politique des grands auteurs du genre, on trouve un Hammett marxiste et membre du parti communiste

dans des États-Unis en pleine paranoïa maccarthyste, à l'autre, on trouve le très réactionnaire, populiste, anticomuniste, raciste, sexiste et homophobe Mickey Spillane, le père de Mike Hammer. Dans notre cas, non seulement *Lituma en los Andes* ne se place pas du côté des rebelles, ni, évidemment, ne cautionne de près ou de loin leurs comportements et horizons idéologiques, mais il les instrumentalise pour mieux dénoncer les absences, déficiences, compromissions et les culpabilités de l'État et de ses représentants, appelant logiquement de ses vœux un retour de l'ordre fort avec / à travers / grâce à un « assainissement » général.

Or, cet aspect signale le point d'entrée d'une troisième référence intertextuelle dans *Lituma en los Andes* : le roman à suspense, dans ses versions initiales, celle de Patricia Highsmith notamment, et plus encore, dans ses versions récentes, le thriller, avec en tête de liste l'emblématique Thomas Harris et son non moins emblématique *Le Silence des agneaux*.

En l'espèce, ce modèle intéresse Vargas Llosa en ce qu'il suppose une puissante tension narrative, indispensable pour tenir le lecteur en haleine et instiller en lui une angoisse croissante, jusqu'à la peur intolérable qui, associée à la répulsion physique (exacerbée par l'accumulation des détails sanglants) et à l'indignation morale devant des actes atroces, engendre nécessairement tôt ou tard la révolte du destinataire, l'exigence de sanctions à l'encontre des coupables, et le besoin de protection, y compris quand cela se fait au détriment des libertés individuelles. Ne sont-ce pas avant tout des forces de l'ordre plus solides, plus soutenues par leurs hiérarchies, mieux considérées, mieux armées et avec des prérogatives plus amples que souhaite un Vargas Llosa ? Et qui irait s'en offusquer lorsqu'il s'agit de se défendre contre tant d'ennemis, tant de monstres sanguinaires, présents partout, tapis tels des prédateurs attendant leur proie ? Un aspect foncièrement et assez perversément idéologique introduit dans le thriller avec les évolutions qu'il a connues dans les États-Unis ultrapuritains et ultrasécuritaires des deux présidences du républicain Ronald Reagan... L'essentiel à prendre en compte étant la perspective édifiante qu'acquiert cette littérature, dans laquelle elle s'installe si profondément et confortablement que cela devient sa marque de fabrique. Le crime n'est plus montré dans sa dimension sociale et politique, ni, *a fortiori*, comme un simple jeu cérébral, mais plutôt en tant que transgression morale, voire spirituelle... Il s'agit de réactiver la notion de mal au sens biblique du terme, avec des frontières schématiques et hermétiques qui placent d'un côté les bons et les gentils, les agneaux, par exemple deux jeunes voyageurs français, naïfs, amoureux, pleins d'avenir, ou les belles, douces et innocentes vigognes, de l'autre les méchants, les brutes et les bêtes, ceux qui ne se contentent pas de planifier leurs méfaits, ensuite de tuer dans des conditions atroces (par lapidation en l'occurrence), mais y prennent plaisir et en tirent une obscure et inhumaine satisfaction, dans une incommensurable folie destructrice, une absence ignoble de la moindre empathie... On comprend parfaitement pourquoi le thriller est aussi appelé le roman de la victime ; après avoir été longuement disséqué, concrètement et symboliquement, par les instruments du légiste-narrateur et du narrateur-légiste, il n'y a plus qu'à brandir le cadavre du ou des boucs émissaires (l'accumulation et la gradation n'étant de ce point de vue jamais anodines, l'apothéose étant atteinte avec l'assassinat de madame d'Harcourt), pour jouer sans réserve sur / avec les affects et emporter la partie sans difficulté et à bon compte, ici le combat contre les rebelles / terroristes, aux yeux du pays et, surtout, vis-à-vis de l'extérieur. Indubitablement, la troisième ligne narrative, C, qui relate les sinistres exploits des monstres / tueurs en série de Sentier lumineux, s'inscrit dans la veine la plus « conservatrice » du thriller... pour condamner et faire condamner moralement plus encore qu'idéologiquement. Dès lors, tous les moyens seront bons et toutes les légitimités accordées pour mettre une telle entité hors d'état de nuire — une œuvre de salubrité publique, en somme.

On l'a dit, la résolution du mystère de la structure en roman d'énigme sur laquelle s'appuie *Lituma en los Andes* se trouve d'une part, dans chaque solution de chaque intrigue, A, B et C, les deux lignes A rimant entre elles, idem pour les B, idem pour les C, mais d'autre part dans

leur combinaison, A, B et C se révélant interdépendantes. Car ce qui, au premier plan, émerge seulement comme des lignes parallèles, se découvre, au moyen de la perspective induite par la lecture, un entrelacs en ondes croisées qui convergent vers un même point d'horizon, lieu incontestable du sens... dans une compréhension rétrospective par recombinaison de l'ensemble du tableau, fragmenté et éparpillé suivant un système tout sauf aléatoire, et qui suppose la présence d'un vis-à-vis attentif, un pacte de lecture exigeant, propre au roman chrétien en effet, et à n'en pas douter extrêmement rentable pour l'auteur. Car soulagé de savoir enfin, de cesser d'avoir peur et, plus encore, grisé de s'être auto-contemplé en conquérant de la clé du mystère, le lecteur ne peut qu'adhérer complètement, mais de son plein gré, « en douceur » et même de bonne grâce à ce qui n'est pas, on l'oublierait presque tant la stratégie en trompe-l'œil est élaborée, qu'un jeu abstrait, mais une délicate question « sociale », « culturelle » et « politique ». Autant dire une interrogation relevant de l'appréciation en fonction des coordonnées du point d'énonciation et qui, pourtant, ne peut qu'apparaître ici que comme la résolution d'une équation scientifique — fiable autant qu'indiscutable. Très habile méthode pour trancher le débat, on en conviendra. Voilà effectivement l'élément de divergence majeur de *Lituma en los Andes* par rapport au modèle générique du roman d'énigme plaçant Vargas Llosa en machiavélique adaptateur plus qu'en strict continuateur. Son enquête est avant tout un prétexte pour justifier et hisser au rang de vérités mathématiques ce qui n'est guère plus que des opinions.

Trabajos del reino

De prime abord, on peut être déconcerté voire déstabilisé par le double constat de l'appartenance claire de *Trabajos del reino* à la sous-famille des littératures criminelles dénommée *narcónarrativa*, et en même temps de ses contournements et détournements systématiques et transparents de ce qui compose et construit communément la structure, le rythme, les séquences, les personnages et les « messages » de cette forme littéraire jumelle du thriller ou, si l'on préfère, version mexicaine du thriller. Si le contexte sociopolitique global du Mexique, la réalité du narcotrafic et ses acteurs de premier, deuxième et troisième plans sont présents, nullement derrière des masques et des codages par la métaphore, il n'en reste pas moins qu'ils sont succincts, distillés et presque glissés dans les plis et replis du récit... L'objectif d'un tel parti-pris formel, une définition négative de soi par le jeu du « qui je ne suis pas et qui je ne veux pas être » est triple : premièrement, rappeler que la brutalité des évidences dispense de répétitions vaines (à envisager comme autant d'illusoires et désespérantes dénonciations, un ronronnement qui n'empêche plus personne de dormir, au contraire), et donc suggérer qu'une représentation oblique permet sans doute de mieux donner à voir ce que l'habitude de trop de crudité émousse — le tonitruant, remuant et grandiloquent thriller est paradoxalement une grosse caisse assourdie par l'effet de mode, etc. ; deuxièmement, pour Herrera (il s'en est assez expliqué dans ses nombreux entretiens avec la presse), la question de l'incidence de la narcoréalité est sérieuse, en aucun cas un bon sujet pour une histoire à sensation et à frissons, et la littérature une affaire importante, un engagement — il y a donc une position à la fois éthique et morale dans la désignation de *Trabajos del reino* comme une narcofiction, mais résolument pas comme un thriller ; troisièmement, en laissant totalement ou partiellement de côté les instruments des stratégies discursives du genre, notamment en ne faisant pas de son protagoniste un policier, un juge, un médecin légiste, etc., il martèle qu'il refuse de servir de quelque manière que ce soit de caution à l'indigne guerre civile lancée par le gouvernement du président Calderón au prétexte de la protection des citoyens, des institutions, de l'État et du pays. Lobo n'est pas un pion à mouvoir sur l'échiquier politique.

À telle enseigne, d'ailleurs, que *Trabajos del reino* se définit aussi formellement en impasse de roman noir ou, plus exactement, en impossible roman noir. Si le contexte et les acteurs, officiels et officieux, de la réalité sont réunis pour recomposer et signifier les territoires quadrillés par la

littérature *hard-boiled*, avec au centre la ville de Personville / Poisonville créée par Hammett dans *La moisson rouge* (1929), la situation est à l'évidence tellement dégradée que le Mexique n'a même plus d'espoir à placer dans une figure de justicier sans peur et — presque — sans reproche, lucide, et, du haut de son ironie salutaire et armé de son cynisme tranchant, capable de percer la muraille des bastions infranchissables, d'y introduire de la dynamite (concrète et symbolique), d'y faire éclater la vérité des compromissions et des culpabilités. Certes, on ouvre à Lobo la porte de la maison du chef de gang, certes, Lobo est le loup dans la bergerie en ce qu'il causerait en partie la perte de son maître par ses chansons, certes, Lobo voit et mentionne les allées et venues des représentants de l'État corrompu, néanmoins, Lobo ne peut rien contre un ordre dorénavant bien établi. Le cercle se referme derrière lui quand il le quitte, les acteurs remplacés par d'autres, dans les mêmes rôles, avec les mêmes titres et les mêmes répliques. La seule victoire, bien maigre, à mettre à son compte : avoir été capable de se sauver lui-même. Quelle conclusion tirer d'un *Trabajos del reino* comme roman noir, si ce n'est que le dernier opposant possible au monde décadent du Mexique du XXI^e siècle est le faible et impuissant Lobo qui, désormais, se tiendra loin de la scène des et du pouvoir(s), ne s'y laissera pas prendre une seconde fois ?

Aussi surprenante que paraisse une telle affirmation, de notre point de vue, le roman d'Herrera est celui qui se rapproche le plus du modèle du roman d'énigme dans sa version anglaise classique, particulièrement dans une exploitation originale des « potentialités » et enjeux du huis clos.

D'abord par une récupération habile et métaphorique du motif de la chambre close, où la maison du chef de gang devient ce domaine inaccessible, verrouillé, imprenable derrière ses barbelés et ses gardes armés... et pourtant ébranlé de l'intérieur, en son sein même, avec la démonstration qui découle du renversement parodique du modèle : le plaisir qu'il y a à voir décrire la chute des tours réputées inexpugnables n'en est que plus amer d'avoir été de courte durée, le mirage de quelques lignes du récit... avant que les portes ne se referment sur un autre roi et une autre cour, de nouveau, définitivement, en huis clos, pour un éternel recommencement.

Par ailleurs, s'il serait excessif d'affirmer que le roman christien évacue la réalité sociopolitique au bénéfice d'une autre, presque étrangère, presque hors du temps et de l'espace, il n'en demeure pas moins qu'elle est présente en creux et par système d'échos, acquérant ainsi tout son sens précisément dans de flagrantes absences, dans quelques bribes, à bien y regarder extrêmement suggestives et révélatrices — on se souviendra avec profit du poids des allusions à la guerre et à la montée du nazisme dans plusieurs titres de l'Anglaise. Nul doute que le cadre dans lequel va évoluer Lobo après avoir quitté la rue et été admis dans le Palais est lui aussi de prime abord décontextualisé, et cependant pleinement identifié dans ses rares coordonnées réelles, obtenant ses significations dans sa forme apparente, celle d'une curieuse et déstabilisante surréalité. Littéralement un ailleurs, presque une autre planète, où on parle presque une autre langue, on possède presque une autre culture, où l'on a un mode de vie presque différent et où, surtout, l'on s'organise suivant d'autres règles, d'autres lois, comme s'il n'y avait pas d'autre réalité que celle créée par le Roi sur son territoire — le reste, la « réalité réelle », étant paradoxalement réduit au rang de simple satellite, lointain, à peu près inaudible et invisible. Par le biais de cette localisation parodique dans un faux ailleurs et dans ce procédé de l'« étrangeté » inversée, qui fait de l'extraordinaire, l'ordinaire et de l'ordinaire, l'extraordinaire, on expose la « vérité » sur une situation où la réalité paraît en effet d'autant plus bizarre et déformée d'avoir été regardée et analysée sous le prisme de celle qui s'est substituée à elle de force.

Ajoutons que chez Christie, le retrait ou l'apparent retrait hors des réalités immédiates ou « réelles » cristallise une posture de rejet et de dénégation de la part d'un puissant, mais décadent cénacle envers ce nouveau monde construit par une Angleterre en pleine mutation après la deuxième révolution industrielle de 1896, à présent solidement installée dans l'ère

du capitalisme bourgeois et confrontée au contexte de la crise de 1929 (n'oublions pas que l'Anglaise écrit *La Mystérieuse affaire de Styles* en 1920)... ; un puissant, mais décadent cénacle qui se réfugie dans une sorte d'utopie, le *British* éternel, et dresse autour d'elle des barrières infranchissables. Les univers chrétiens étant ainsi peuplés d'une poignée de *happy few* qui évoluent derrière les murs de leurs châteaux et de leurs manoirs..., où ils se cloîtent pour la protection de leurs statuts et de leurs valeurs, exhibant une aisance de caste, revendiquant une bonne éducation et un code de conduite très stricts, installés dans un confort matériel élevé au rang d'art de vivre. Un théâtre de marionnettes artificiel, kitsch et délicieux où chacun n'a pas d'existence en tant qu'individu, ni de discours propre sur soi et sur l'autre, et a pour unique langage celui de l'enquête (témoignages, alibis, mobiles...), se trouvant à peu près réduit au rôle qu'il tient dans le schéma actantiel, un simple élément dans l'équation à résoudre.

Trabajos del reino lui se montre très ressemblant sur ce point, dans une perspective ultra parodique, cela va de soi. Dans ce roman se dégage également une structuration profonde et signifiante à partir de pôles, « les autres » et « nous », les misérables et les privilégiés... D'une part, l'ombre de la taverne, dépeinte en véritable prison sociale et économique, traversée par le faible et dérisoire espoir de décroisement que traduit le mince rai de lumière filtrant par un trou dans le mur ; d'autre part, la lumière artificielle, mais éclatante de la maison du chef de gang qui affiche la solidité de la réussite, de la puissance et de l'argent. Sauf, et c'est là que se situe et qu'agit la parodie, que l'opposition est seulement apparente, la taverne et le Palais ne sont pas deux continents distincts et séparés, éloignés, comme le sont les *happy few* et la plèbe, mais au contraire un seul et même territoire, un seul et même monde sous les ors et décors (la gemellité des personnages de Lobo et du gangster en est la preuve éclatante), l'un et l'autre en fin de compte également isolés du reste du pays, à la marge..., loin, oubliés dans le désert.

À ce titre, la maison du trafiquant de drogue est une pathétique réplique de l'espace modélisé, et, par comparaison, cela met crûment en lumière la dimension factice d'un univers riche et somptueux, mais comme sont ridicules et pitoyables les faux châteaux et faux manoirs des parvenus, également refermé sur lui-même, mais essentiellement pour sa sécurité et la préservation de sa part du trafic de drogue, et dont les habitants et visiteurs ne sont sélectionnés et policés que par la violence d'un code de conduite dont l'infraction se paie cher, au mieux par un membre sectionné, au pire par l'assassinat. Les êtres masqués et costumés qui y circulent apparaissent, à l'instar des créatures chrétiennes, également réduits à de simples rôles, des marionnettes répétant le rôle qu'on exige d'elles, non pas kitsch et délicieuses, mais laides et effrayantes, détestables. Ce qui s'impose là de manière très habile, c'est une violente satire d'un microcosme qui s'est artificiellement érigé au rang de classe, de caste, la pseudo nouvelle noblesse du Mexique, en réalité aussi isolé, déconnecté, artificiel, décalé, irréel et labile que le sont les désuets et décadents spectacles « pour rire / jouer » du roman chrétien. On mesure bien ici les raisons et la portée de cette duplication caricaturale.

Finissons pour cet aspect intertextuel en disant que pour *Trabajos del reino*, il est aussi utile de commenter le traitement qui est fait du protagoniste, de celui qui devrait être l'outil du démêlement et du dévoilement ; or, en toute logique, à une parodie de roman chrétien pour parodier le monde criminel du narcotrafic, correspond une parodie d'enquêteur pour parodier l'utilité de l'enquête, au moyen d'un Lobo détective malgré lui, peu favorisé dans le domaine des « petites cellules grises » et ignorant de l'existence même d'un problème à résoudre, donc à plus forte raison d'une solution à découvrir. Il progresse dans l'histoire en aveugle et en sourd, au sens concret comme au sens symbolique, qui rencontre les témoins sans vraiment le vouloir, les écoute généralement de mauvaise grâce, les entend sans véritablement comprendre ou désirer comprendre, réceptacle à peu près stérile des indices qu'il ne parvient à assembler qu'à la toute fin, presque par la contrainte, en une sorte de maïeutique socratique où ce sont les autres qui l'amènent vers la véritable intrigue, la véritable victime et les véritables coupables.

Et lorsque, dans l'incontournable séquence des révélations, il perçoit l'ensemble du tableau et en saisit brutalement le sens, il se retrouve dans la même situation que le protagoniste de ce qui a été considéré par beaucoup de critiques comme le premier texte « policier » de l'histoire de la littérature, Œdipe. Œdipe, lui aussi, ignore jusqu'à sa quête, avance dans le noir de sa cécité symbolique, puis concrète, manque les signes qui lui donnent les réponses, incapable de les déchiffrer, et fait enfin la découverte douloureuse et tragique qu'il est lui-même le nœud du problème, le coupable et la victime. Lobo surgit ainsi en héros œdipien, coupable du crime de sa soumission et de ses compromissions en tant qu'individu et, plus grave, en tant qu'Artiste, et cependant, par-dessus tout, victime du destin qui l'a placé dès l'enfance dans la caverne aux illusions, enchaîné à une fatalité.

Abril rojo

Si *Lituma en los Andes* est à la fois un roman d'énigme, dans ses structurations, un roman noir, dans ses dénonciations, et un thriller, dans ses intentions, si *Trabajos del reino* joue avec ces sous-genres en se jouant des trois, *Abril rojo* oscille entre l'un et l'autre, hésite à être l'un ou l'autre, et se présente au bout du compte en un curieux et, disons-le, assez imparfait mélange des trois.

Étant donné le rythme de plus en plus soutenu et générateur de suspense et d'angoisse, étant donné la trame qui suit l'enquête sur les meurtres sanglants d'un tueur en série dont le *modus operandi* est émaillé de références bibliques (on pense immanquablement ici à *Seven* d'Anthony Bruno), étant donné l'appartenance de Chacaltana aux rangs de la justice, étant donné le recours à la médecine légale, etc., étant donné la scène de la révélation où le protagoniste est lui-même mis en péril dans l'affrontement final et ne doit la vie qu'à l'anéantissement de son adversaire, selon la logique que les monstres demeurent des monstres, que nulle justice ne pouvant jamais en venir à bout parce qu'ils semblent échapper au fonctionnement ordinaire d'un être humain, il vaut encore mieux clore l'histoire sur le soulagement de la vue de sa dépouille criblée de balles... étant donné, en somme, cette récupération systématique des poncifs du sous-genre, le roman de Roncagliolo paraît s'inscrire très directement et très étroitement dans la veine du thriller, avec tout ce que cela suppose d'un point de vue idéologique — on l'a vu avec Vargas Llosa. À cette restriction près qu'il commet une grave erreur générique en attribuant un mobile, classique de surcroît, aux crimes — l'élimination de témoins gênants — là où l'irrationnel et l'incompréhensible absolu sont la règle dans le thriller, dès que l'on a affaire à des homicides ultraviolents, répétés avec une montée en puissance de la cruauté ; un élément assez important pour faire s'écrouler l'ensemble de l'édifice et réduire cet intertexte d'*Abril rojo* à une maladroite copie d'un sous-genre à la mode et, en l'occurrence, surexploité dans la caricature sensationnaliste, en particulier par le moyen rebattu et sentencieux de la parole intrusive et perturbatrice du coupable dans les chapitres en italique.

À propos de *Abril rojo*, Miguel Baquero a écrit : “Es un argumento clásico en la novela negra: el policía (o el detective) que, no contento con el cierre que le han dado a un caso, con la versión policial, decide seguir investigando fuera de los procedimientos oficiales, remover las aguas artificialmente estancadas para acabar descubriendo la auténtica verdad”².

Incontestablement, on compte quantité de références explicites et de résonances sous-jacentes au roman noir dans le texte de Roncagliolo et tout aussi incontestablement, cet intertexte majeur joue le rôle déterminant prévu dans l'horizon d'attente d'un pacte d'écriture depuis bien longtemps ritualisé, qui fait du récit en premier lieu le moyen d'une exploration et d'une revendication d'ordre identitaire³ ; en deuxième lieu, l'outil d'un regard cru et sarcastique sur

2. Miguel BAQUERO, “Reseña”, <http://tinyurl.com/cgg66ra> (dernière consultation le 26 décembre 2012).

3. On se souvient qu'après le western, le genre *hard-boiled* marque la naissance d'une véritable littérature

la réalité⁴ (l'enjeu pour Roncagliolo est de miner les discours officiels pleins d'autosatisfaction quant à la victoire du gouvernement et de l'armée sur Sentier lumineux et sur la pseudo normalisation de la situation) ; en troisième lieu, le moyen d'une dénonciation « citoyenne », à coups d'accusations directes et brutales sur la décomposition de l'État et de la société (le microcosme emblématique d'Ayacucho témoigne d'un Pérou que la menace du terrorisme a opportunément transformé en dictature, régie par un système politique qui abandonne le(s) pouvoir(s) exclusif(s) à l'armée, le reste des institutions et des représentants officiels étant étroitement mis sous tutelle) ; enfin, en quatrième lieu, l'instrument de la restauration et de l'écriture de la mémoire, d'une certaine facette de l'Histoire, à commencer par celle que l'on voudrait effacer ou montrer sous un jour flatteur pour les vainqueurs.

Et incontestablement aussi, pour revenir à la citation de Baquero, la récupération et les jeux d'écho sont « classiques » ; car de même que pour l'intertexte thriller, le roman de Roncagliolo s'inscrit dans le genre noir à travers des clichés (la dimension identitaire tient de l'exotisme de pacotille) et la caricature, en particulier dans le traitement du protagoniste. Certes, Chacaltana mène son enquête dans la double position de rigueur : au cœur de la réalité, mais depuis la marge, imparfaitement intégré qu'il est dans un système si perverti et vidé de son sens qu'en légitimiste forcené, il ne le comprend pas, certes, il est cet entêté et finalement cet acharné qui poursuit la vérité à tout prix et au péril de sa vie, certes, il aura donné un violent et salutaire coup de pied dans la fourmilière pour débusquer les coupables et leurs complices, etc., néanmoins, Roncagliolo ne résiste pas à la fâcheuse tentation à laquelle a succombé une bonne partie des auteurs de romans noirs depuis quelques années : à vouloir à tout prix singulariser leur enquêteur, chacun y va de sa kyrielle de caractéristiques originales, drôles et « attachantes », tel Chacaltana en antihéros, en antimacho, en anti *sex-symbol*, en fils à sa maman et presque en idiot du village... On pourra arguer qu'il y a de l'habileté dans une démonstration visant à prouver que la réalité est d'une évidence tellement aveuglante que même un Chacaltana peut y voir et en dire ce qu'il y a à y voir et à en dire ; cependant, il n'en demeure pas moins que cette surenchère use et abrase l'outil personnage dans le roman noir... — un outil pourtant précieux.

Enfin, *Abril rojo* n'est pas non plus exempt d'évocations du roman chrétien ; d'abord, dans sa construction géométrique combinant le labyrinthe et les cercles. L'objectif est de perdre à la fois l'enquêteur et le narrataire-lecteur dans le dédale d'une Ayacucho repliée sur elle-même et comme coupée du monde, hors du temps pendant cette période particulière des fêtes, où le reste du pays n'existe plus que dans des lointains nébuleux, et en même temps de leur donner les moyens de la résolution du mystère. Cela s'opère grâce à des indices éparpillés dans un territoire réduit pourtant jalonné de repères spatiaux itératifs, tous fermés (une chambre mortuaire dans une maison désormais solitaire, un bureau absurde dans un palais de justice semble-t-il déserté,

étasunienne, écrite dans une langue propre, qui prend son indépendance à l'égard de l'anglais d'Angleterre et, surtout, à partir d'une réalité propre... Ce qu'a par exemple certainement vocation à réaliser dans *Abril rojo* l'arrière-plan de l'histoire, à savoir le décor « typique » des rues d'Ayacucho et le contexte des fêtes de la Semaine sainte dans la capitale de la province d'Huamanga. Si les auteurs de langue espagnole ont longtemps lissé, marginalisé voire évacué la dimension locale, au bénéfice d'une sorte d'internationalisation d'un univers fictionnel devenu au bout du compte autoréférenciel (quand les paysages du roman noir sont des paysages de roman noir et non plus des paysages de la réalité... d'une quelconque réalité circonscrite), certains allant jusqu'à publier sous un pseudonyme et à situer leurs intrigues dans d'autres pays que le leur, on voit clairement ici la volonté d'ancrer solidement les aventures de Chacaltana dans une langue, dans un environnement et dans un contexte péruviens.

4. Qu'on n'oublie pas les circonstances qui entourent l'apparition du genre aux États-Unis : tandis qu'au sortir de la Première Guerre mondiale, les classes dominantes étasuniennes célèbrent les vertus de l'économie capitaliste dont ils se font désormais les champions et, profitant de l'affaiblissement européen, légitiment la propagation sur un mode sans cesse plus impérialiste de leurs paradigmes socio-politiques, des voix s'élèvent déjà pour tenter de dynamiter une autoglorification d'autant plus mensongère qu'elle a pour toile de fond la crise de 1929 : « Un des premiers services du roman hard-boiled a été de dégonfler ces baudruches rhétoriques. », Geoffrey O'BRIEN, *Hard-Boiled U.S.A. (Histoire du roman noir américain)*, Amiens, Éditions Encre, 1989, p. 31.

un bureau bientôt inutile dans une caserne à peu près vide...), tous hautement symboliques en soi (par exemple en tant que références à la question de la filiation, avec une catégorisation possible en territoires illustratifs de la recherche de la mère — la maison, la chambre, le restaurant... — et en territoires illustratifs de la recherche du père — le bureau du chef militaire, l'église et ses sous-sols). Un labyrinthe parsemé de cercles dont les significations combinées échappent d'abord, à cause d'une disjonction temporaire, avec ce qui apparaît dans un premier temps comme une dispersion aléatoire, comme si, même, chacun des huis clos se situait sur un territoire différent et étranger ; significations combinées pourtant bientôt décryptées, grâce au parcours rituel du protagoniste, qui découvre ces lieux, les visite encore et encore, l'un après l'autre, apprend à les connaître, et finit ainsi par savoir les ouvrir, et à travers cela, les relier entre eux par les lignes du sens, les faire se rejoindre en suffisamment de points — notamment ceux de la concrétion de l'Histoire et de l'actualité la plus immédiate — pour qu'ils se prolongent sur un seul plan... Des espaces clos et isolés soudain déverrouillés et intriqués, comme autant de repères pour les cogitations rotatoires du personnage et, par conséquent, comme autant de balises pour l'établissement du fin mot de l'histoire.

Surtout, la dimension morale — moralisatrice ? — et l'espèce d'immense assainissement généralisé que traduit *Abril rojo*, où toutes les victimes sont en même temps des coupables, évoque indubitablement *Dix petits nègres*, quand sont réunis en huis clos des criminels ayant d'une manière ou d'une autre échappé aux tribunaux, convoqués (même s'ils l'ignorent) par un juge pour la mise en scène du procès manqué et de leur « juste » exécution... — le juge étant lui-même coupable, bien sûr, comme il faut qu'à la dernière minute et de façon assez artificielle, car peu cohérente, Chatalcana le soit aussi, ne serait-ce que du viol de la femme qu'il aime. À cette nouvelle différence près, de taille, encore, que chez Agatha Christie, le juge endosse le rôle du bourreau, tandis que chez Roncagliolo, le juge s'en tient naïvement à livrer ses victimes au tueur... dans une évidente demi-mesure qui ôte de la force à l'ensemble de l'édifice et, assurément, à la démonstration d'une œuvre dont il faut conclure qu'elle n'assume d'être franchement ni un thriller, ni un roman noir, ni un roman d'énigme.

Après plus d'un siècle de circulation dans nombre de pays, le roman criminel, au sens englobant du terme, s'est non seulement en grande partie affranchi de ses frontières sous-génériques, longtemps hermétiques et politiques en soi (dans les séparations opérées et les distances prises par rapport à l'autre — qu'on se souvienne des positions virulentes d'un Chandler contre le roman d'énigme dans *Simple comme le crime*, accusé de n'être à ses yeux qu'une grotesque, souvent inepte et inutile fioriture dans le panorama des lettres occidentales), mais il est également devenu l'une des formes les plus plastiques qui soient, façonnée à l'envi et suivant une infinité de variations possibles, comme l'illustrent de manière représentative et sans ambiguïté, bien qu'avec un succès plus ou moins éclatant, Roncagliolo, Herrera et Vargas Llosa. Et cependant, aussi importants qu'aient été les modelages et remodelages effectués, il s'agit en fin de compte surtout de combinaisons, de reconfigurations d'ordre à peu près purement structurel qui, pour beaucoup d'auteurs, virent aux stériles exercices de style, quand, par un processus de dénaturation du modèle, la forme se révèle cultivée pour elle-même (dans ce cas, fréquemment avec superficialité ou maladresse), et non pour ce qu'elle est supposée porter. Or, si l'Amérique latine n'est pas exempte de ces dérives qui se cantonnent à la caricature malheureuse, elle n'en reste pas moins l'un des rares endroits au monde où le genre a retrouvé sa raison d'être, sa vocation première, l'engagement et le combat par le biais d'un mode d'expression populaire, de diffusion massive, contribuant à le sauver du naufrage définitif. Avec ce que cela signifie évidemment sur le plan sociopolitique : car si la comparaison, au-delà de la question du contexte, avec la situation des États-Unis au moment où surgit la nécessité du roman noir, c'est-à-dire au début du siècle dernier, s'impose d'elle-même, elle n'en fait que mieux ressortir la dégradation du sous-continent... Les littératures policières y ont en effet trop

spontanément, trop profondément et trop abondamment germé dans une terre à l'évidence plus que favorable, fangeuse de toutes ses corruptions. Pour des Vargas Llosa, Herrera, Roncagliolo, le roman criminel ne peut certes pas / plus être qu'un jeu étant donné la situation et la perspective depuis lesquelles ils écrivent, pas si différentes d'un pays à l'autre, finalement. Le succès de la forme criminelle cristallise la désespérante résurgence de l'éternelle dichotomie, violence du pouvoir politique d'un côté, violence du pouvoir des lettres de l'autre, qui impose encore et encore de la part de l'écrivain la sortie de sa tour d'ivoire et l'adoption d'une posture d'artiste pugnace... déterminé à assumer une lourde responsabilité : livrer bataille avec sa plume, écrire comme en état de siège, presque en guerre. Récupération rassurante et vivifiante, appropriation d'un genre que beaucoup avaient en effet, à le cultiver en collectionneurs d'orchidées en serre, tellement émoussé qu'il n'était plus qu'un agréable patrimoine culturel d'antan pour amateurs nostalgiques.

Bibliographie

- Roman noir, Pas d'orchidée pour les T.M.*, *Les Temps modernes*, Paris, n° 595, août-sept-oct. 1997.
- AUBÈS Françoise & GLADIEU Marie-Madeleine & RUTÈS Sébastien, *Pouvoir et violence en Amérique latine*, Presses Universitaires de Rennes, « Didact Espagnol », Rennes, 2002.
- BAQUERO Miguel, “Reseña”, <http://tinyurl.com/cgg66ra> (dernière consultation le 26 décembre 2012).
- BONNEMAISON Audrey & FONDANÈCHE Daniel, *Le Polar*, Cavalier Bleu Éditions, « Idées reçues », Paris, 2009.
- DUBOIS Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Armand Colin, « Le texte à l'œuvre », Paris, 2005.
- DULOUT Stéphanie, *Le Roman policier*, Milan, « Les Essentiels », n° 12, Toulouse, 1997.
- GÓMEZ-VIDAL Elvire & LEPAGE Caroline & VILLANUEVA Graciela, *Atlande*, « Clés Concours Espagnol », Paris, 2012.
- MESPLÈDE Claude & GUÉRIF François, *Dictionnaire des littératures policières*, vol. 1 / vol. 2, Joseph K., « Temps Noir », Nantes, 2003.
- REUTER Yves, *Le Roman policier*, Armand Colin, « 128 », Paris, 1999.
- VANONCINI André, *Le Roman policier*, PUF, « Que Sais-je ? », 2002.