

***ELOGIO DE LA MADRASTRA,*
DE MARIO VARGAS LLOSA, OU UN ART NOUVEAU
DE RACONTER LA PLUS VIEILLE
HISTOIRE DU MONDE.**

MARIE-MADELEINE GLADIEU
Université de Reims

La réalité doit être transpercée, dans tous les sens du mot.

Pablo Picasso

Depuis son premier roman, *La ciudad y los perros*, Mario Vargas Llosa se situe à l'avant-garde de la littérature mondiale. Il ne cesse, en effet, de renouveler ses techniques narratives et théâtrales, par assimilation de celles des maîtres de notre siècle d'abord, puis par l'influence du cinéma et des media, et plus tard, par un retour aux sources du roman moderne occidental, au livre de chevalerie. Après avoir réélaboré le récit de politique-fiction, avec *Historia de Mayta*, celui de l'enquête policière avec *¿Quién mató a Palomino Molero ?*, et celui de l'indigénisme avec *La casa verde* et *El hablador*, Vargas Llosa donne de nouvelles dimensions au roman érotique avec son *Elogio de la madrastra*.

Le romancier péruvien donne ses lettres de noblesse à la littérature érotique, si souvent reléguée à la production de textes hyper-réalistes où l'efficacité des descriptions prime sur la reconstruction artistique des scènes, de textes destinés à une consommation aussi furtive qu'avide, où vulgarisation devient synonyme de

vulgarité. Aucune vulgarité, au contraire, dans l'*Eloge de la marâtre*. Comme dans toute l'œuvre de Mario Vargas Llosa, le corps est l'image concrète de l'esprit, et aux raffinements d'un art d'aimer puisant sans cesse de nouveaux plaisirs dans la tradition et dans les arts, correspondent les soins accordés quotidiennement au corps, et, au niveau du texte, ceux que l'auteur apporte à l'élégance de l'expression. Nous sommes ici bien loin des notions de saleté, et même d'infidélité inévitable, liées à une société où les expressions non conformistes de la sexualité sont réprimées ou critiquées. De plus, les personnages jouent. Ils jouent à être d'autres afin de mieux devenir eux-mêmes, et d'exploiter toutes les possibilités de la vie.

L'assimilation constante de scènes de l'histoire "réelle", celles que vivent les protagonistes, à celles qu'ont représentées quelques-uns des plus grands peintres du monde entier, de Jordaens à Fra Angelico et au Titien, de Boucher à Bacon et à Szyszlo, confère au roman une dimension poétique et l'enracinement dans la tradition amoureuse occidentale, et à l'érotisme, un niveau rituel et magique. Nous nous trouvons aussi, apparemment, devant une technique de "mise en abyme" où les scènes allégoriques se succèdent au gré de la fantaisie des personnages ; mais sous l'imagination et les caprices, le lecteur décèle peu à peu le drame qui se prépare.

Un texte d'Alfonso fait démarrer l'action, une lettre débordante d'amour adressée à sa marâtre pour son quarantième anniversaire ; un autre texte d'Alfonso marque le début du drame, un devoir au sujet libre, que l'adolescent choisit d'intituler "Eloge de la marâtre". Le lecteur n'a cependant pas accès à ce récit ; comme ce fut le cas dans *Historia de Mayta*, il doit imaginer ce texte que tout le roman semble annoncer.

Mario Vargas Llosa renouvelle aussi deux histoires légendaires, régulièrement exploitées par la littérature occidentale : celle de Phèdre et celle d'Œdipe. Le thème des relations charnelles d'un adolescent avec sa marâtre, présenté comme la passion irrépressible d'une femme d'âge mûr pour celui que le mariage lui donne pour fils, apparaît ici sous un jour différent. Les notions de faiblesse et de naïveté ne sont plus liées à la jeunesse et à l'inexpérience. C'est au contraire la quadragénaire, experte en tous les jeux de l'amour, qui devient le jouet d'un enfant sans expérience ; lui, il sait d'instinct faire la part du jeu et du sentiment, et ne pas confondre, pour reprendre l'expression employée par Flaubert à propos d'Emma Bovary, "son cul avec son cœur".

L'histoire d'Œdipe et son interprétation psychanalytique se voient également remises en question avec ironie par le romancier. Comme nous l'avons déjà souligné, Alfonso ne séduit pas sa mère, mais la seconde épouse de son père, puis il

entreprind de tenter Justiniana, la servante qui lui sert de gouvernante, donc un peu de mère. A aucun moment cependant il n'est juste de parler d'inceste, puisqu'au regard de la loi, le jeune séducteur de toutes ses "mères" possibles est orphelin de mère.

L'Œdipe psychanalytique, c'est-à-dire le père castrateur du fils, se trouve lui aussi inversé. Dans le dernier chapitre, en effet, le lecteur abasourdi assiste à la castration progressive de don Rigoberto, à mesure que son fils, toujours franc, souriant et respectueux, un fils modèle en somme, lui dévoile sa découverte émerveillée de la sexualité grâce à l'initiation tendre de Lucrecia. Et il ne reste plus au père qu'à s'assimiler à l'archange Gabriel, celui de l'annonce faite à Marie – et chacun sait, au moins depuis le roman de Puig, *Pubis angelical*, que les anges n'ont pas de sexe –, en espérant qu'un jour Lucrecia saura peut-être s'assimiler à la Vierge Marie...

Jusqu'ici, nous avons affaire à un renouvellement dans le traitement de certains thèmes, et à une technique narrative originale. Mais si *Elogio de la madrastra* est bien un roman d'avant-garde, c'est par sa conception même. Mario Vargas Llosa avait d'abord imaginé la création du premier roman "al alimón", l'élaboration d'une histoire, en collaboration avec le peintre Fernando de Szyszlo, qui se traduirait à la fois par les signes de la littérature narrative et par ceux de l'art pictural.

Vargas Llosa connaît parfaitement l'art de Szyszlo. En 1976, il publie dans la revue mexicaine *Diálogos*¹ un compte-rendu de la dernière exposition du peintre, où il souligne certaines constantes de ses œuvres, non seulement de celles qui sont exposées, mais de l'ensemble de sa création. Il insiste déjà sur la métamorphose de la réalité que Szyszlo donne à voir, à partir d'un élément de base présent dans la plupart de ses toiles,

la forma pétreá – tótem, ídolo, túmulo, estela – en torno a la cual se organizan
hace años sus cuadros².

L'écrivain fait aussi remarquer que cet élément de base autant que la plupart de ceux qui composent les tableaux, font partie de la "mitología privada del pintor"³. Nous retrouvons la fameuse phrase de Faulkner que Vargas Llosa a faite sienne

1 VARGAS LLOSA, Mario, "Szyszlo : el movimiento y el cambio", in *Diálogos*, Mexico, n° 72, nov.-déc. 1976, p. 10-11.

2 *Ibid.*, p. 10.

3 *Ibid.*, p. 10.

l'artiste est une créature menée par des démons. Un autre peintre, Edouard Pignon, constate également dans *la Quête de la réalité* :

En réalité, l'artiste ne peut faire que certains gestes, et pas d'autres, car la vérité n'est que dans certains gestes. Ce n'est pas un faiseur de gestes. C'est un homme dont toute la vie est articulée sur un certain nombre de vérités à dire. Et tout le reste n'est que brouilles¹.

Mais à partir de la revendication de la subjectivité, des obsessions qui constituent le point de départ de la création, le peintre tout autant que l'écrivain se proposent de présenter – de re-présenter – le statut de l'être humain à une époque donnée. L'art de Szyszlo, remarque Mario Vargas Llosa en 1979 dans *Fernando de Szyszlo*², "es un arte de la totalidad humana"³. Et pour exprimer cette totalité humaine, "alía lo antiguo y lo moderno"⁴. Ces phrases pourraient aussi bien être appliquées à l'œuvre de Vargas Llosa.

Les relations entre le spectateur ou le lecteur, et les toiles de Szyszlo ou les textes vargasllosiens, sont comparables.

La pintura de Szyszlo no se entrega ni fácil ni rápidamente y, tal vez, una de sus mayores constantes es la de dejar siempre al espectador con la impresión de que algo esencial le ha sido escamoteado, que aquello que ve y admira es sólo el vértice del iceberg⁵.

La plupart des romans de Mario Vargas Llosa produisent sur le lecteur attentif la même impression, que l'essentiel doit être recherché au-delà des histoires racontées, que sous l'anecdote amusante ou scabreuse se cache une vérité humaine profonde. Le lecteur ou le spectateur doivent donc adopter un comportement actif face à une œuvre qui l'interpelle : "Mírame bien... Reconóceme, reconócete"⁶.

Afin que l'anecdotique rejoigne l'universel, l'écrivain doit avoir présent à l'esprit le fait que le roman est une forme dégradée de l'épopée, qui est elle-même une dégradation du mythe. Ainsi, pour Mario Vargas Llosa, la dimension "mythique" ou

1 PIGNON, Edouard, *La Quête de la réalité*, Paris, Editions Denoël, 1985 (1^o éd., 1966), p. 156.

2 VARGAS LLOSA, Mario, *Fernando de Szyszlo*, Lima, Edité par Banco Popular del Perú, 1979, 117 p.

3 *Ibid.*, p. 34.

4 *Ibid.*, p.11.

5 *Ibid.*, p.13.

6 VARGAS LLOSA, Mario, *Elogio de la madrastra*, Barcelone, Editions Tusquets, 1988, 204 p.- (p. 125).

légendaire est indispensable à la tentative de définition de l'humain qu'est le roman. Cette dimension apparaît souvent avec l'imagination manifestée par un ou plusieurs personnages, qui font appel à des images ou à des symboles traditionnels, appartenant aux légendes ou au sacré, pour expliquer une vision de leur univers.

Or, Vargas Llosa fait remarquer l'omniprésence de cette composante "mythique" chez Szyszlo : dans toutes ses toiles, au-delà des formes immédiatement reconnaissables, anecdotiques, se profilent

sugerencias más recónditas que la catalogación de órdenes de la realidad : [...] la víctima propiciatoria, un rito primitivo, la magia. [...] Los recintos mágicos son también decorados teatrales y en ellos asistimos a un espectáculo. No se trata meramente de una representación plástica, el diálogo de la sombra y la luz, el susurro de las tonalidades, el ritmo de los volúmenes, sino de la exposición, poco menos que anecdótica, de un drama alegórico y es el carácter inusitado y a la vez auténtico y actual lo que imprime al cuadro su poder de sugestión¹.

La nécessité de références légendaires et mythiques pour représenter ce que Kundera appelle le "statut de l'être humain à une époque donnée", rapproche la conception de la création chez Vargas Llosa et chez Szyszlo. Créer une œuvre en collaboration était donc pour les deux artistes du domaine de l'envisageable.

En outre, l'exploration de l'humain amène les deux créateurs à faire intervenir dans leurs œuvres la plus grande variété possible de signes choisis entre les limites extrêmes de sa manifestation, du matériel au sacré, et du divin au monstrueux. Et c'est dans l'érotisme que tous deux vont découvrir le registre de signes le plus complet : ceux de la sacralisation et ceux de la malédiction, ceux du bonheur accompli et ceux du sacrifice, ceux du triomphe de la vie et ceux de la nécessité de la mort.

La lúgubre teoría de Sade y de Bataille de que el erotismo es inseparable de la muerte, que el deseo amoroso, esa manifestación plena de la vida, alberga en sí mismo su negación, porque, desplegado en libertad hasta sus últimas consecuencias, es siempre violencia que exige la destrucción y la muerte del objeto deseado, está convertida en alegoría en estos dibujos de Szyszlo. [...] El amor y la muerte : una representación de los dos extremos en que oscila la vida del hombre².

1 VARGAS LLOSA, Mario, *Szyszlo : el movimiento y el cambio*, op. cit., p.10

2 VARGAS LLOSA, Mario, *Fernando de Szyszlo*, op. cit., p.34.

Ces phrases, concernant pourtant une autre série de tableaux de Szyszlo dans l'étude de Mario Vargas Llosa, caractérisent cependant parfaitement celui qui figure dans *Elogio de la madrastra*, le dixième de *Camino a Mendieta*, série où prédominent les paysages désertiques de la côte péruvienne et les ciels étoilés. La passion – la quête passionnée – prend alors tout son sens dans la passion amoureuse : dans la fabuleuse Mendieta, au-delà des déserts, des chemins de Saint Jacques et des voies lactées, surgit l'objet suprême de la quête et s'accomplit le rite par excellence de la connaissance et de la création.

Cette réflexion sur l'analyse de l'œuvre de Szyszlo réalisée par Vargas Llosa nous éclaire sur le cheminement créateur du romancier, sur la structure d'*Elogio de la madrastra* et sur la trajectoire même de ses personnages.

Le point de départ est, très probablement, le tableau de Szyszlo que Vargas Llosa intitule *Laberinto de amor*. A la suggestion du sacrifice de l'être aimé répond à l'évidence celle du monstre, autre manifestation extrême de l'humain. Le romancier se tourne alors vers un autre peintre, Francis Bacon, et plus précisément vers la *Tête I*, déjà analysée quelques années plus tôt, mais dont la présentation se trouve modifiée par les besoins de la création romanesque. Mais l'être humain rattachant sa vie propre à la légende, à la mythologie ou à la tradition pour tenter de s'expliquer les situations qu'il comprend mal, les trois premiers tableaux apparaissent *Candaule, roi de Lydie, montre sa femme au premier ministre Giges*, de Jordaens, *Diane après son bain*, de Boucher, et *Vénus avec l'Amour et la Musique*, du Titien. Enfin, le sacrifice physique de l'être aimé étant inenvisageable pour don Rigoberto, ce dernier préfère avoir recours à l'ultime transmutation, la fuite vers la sublimation et le divin annulant la passion destructrice en annulant le désir, et l'assimilation aux personnages de *l'Annonciation* de Fra Angelico.

Il ne reste alors plus à l'écrivain qu'à inventer, avec une ironie certaine, l'histoire érotique qui s'harmonisera le mieux avec ces tableaux, afin de créer un roman. Une nouvelle version de la trajectoire d'Œdipe illustrant l'éducation sentimentale d'un adolescent du temps présent apparaît comme idéale – et puis Œdipe explique si bien le comportement de certains protagonistes, qui ont été interprétés comme des *alter ego* de Vargas Llosa, et, pour quelques critiques abusés par l'apparente naïveté d'un jeu de ressemblances et de reflets, celui du romancier lui-même ! Mais Alfonso ne souffre ni de pieds enflés, ni d'une blessure intérieure due à l'insensibilité de ses parents. Et malgré sa beauté physique et son don de séduction, il ne peut pas incarner le Mal, puisqu'il souligne en toute occasion qu'il respecte scrupuleusement

les normes de conduite que la société impose : il ne ment pas, il ne désobéit à personne, et il ne pense qu'à faire plaisir à ses parents. Le divin est inséparable du monstrueux, et une beauté absolue, inhumaine, semble vouée à la malédiction ; obnubilé par le Bien, Alfonso tombe naïvement dans le Mal, en donnant la preuve de son évolution à la femme qui se trouve le plus près de lui et que la lettre de la loi ne lui interdit pas, sa marâtre.

Lucrecia, dont le prénom évoque l'auteur latin du *De natura rerum*, le premier matérialiste, disciple d'Epicure, Lucrecia à la chair triomphante, ne peut, dans la logique des cinq premiers tableaux, que disparaître à la fin de l'histoire. Parvenue au degré ultime de la jouissance, il ne lui reste comme issue que la mort, la sublimation ou l'exil. Il est d'ailleurs curieux de noter qu'elle s'assimile à Diane, la déesse qui ne se soumet à aucun dieu masculin et qui garde jalousement son indépendance et sa liberté.

Don Rigoberto suit une trajectoire comparable, mais il choisit la sublimation, qui lui ouvre peut-être le chemin vers une autre conception du bonheur. Remarquons au passage que c'est lui qui doit lutter contre des pieds déformés, contre les outrages du temps, pour conserver un corps vigoureux ; il soigne cependant moins son esprit, insiste l'auteur au début du roman, mettant en évidence le revirement total du personnage au dernier chapitre.

La peinture et la littérature ont en commun le dialogue avec le réel dans la recherche de la définition de l'humain. Dans *Elogio de la madrastra*, Mario Vargas Llosa construit un roman à partir d'un dialogue entre une série de tableaux de toutes les époques et de différents pays occidentaux, pour tenter de mettre en évidence certaines vérités premières et universelles dont l'énoncé était jusqu'à présent lié surtout aux textes d'"écrivains maudits". La double reconstruction du réel, par la peinture et par une fiction pleine d'ironie où le jeu occupe une place prépondérante, dédramatise des thèmes considérés comme scabreux ou tragiques. Et en ce sens, le dernier roman de Vargas Llosa est bien une œuvre d'avant-garde.

