

« BAJO EL ARDIENTE SOL DE PIURA » :
IMAGOLOGIE, SOCIOCRIQUE ET PSYCHANLYSE
DANS *NO ME ESPEREN EN ABRIL*,
DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

Michele FRAU-ARDON
(Université Paul Valéry-Montpellier III)

Palabras clave: Alfredo Bryce Echenique, literatura peruana, imágenes socio-culturales, iniciación, género y sexualidad, sociocrítica, psicoanálisis.

Resumen: Me propongo examinar este capítulo para identificar, en primer lugar, los conjuntos estructurales. El análisis orientará mi lectura hacia un doble enfoque sociocrítico y psicoanalítico, que convergen en la problematización de la búsqueda de la identidad, lo que se hace a través de una variedad de imágenes culturales, eco de la fragmentación del sujeto. El sujeto Manongo se desarrolla tanto en un espacio real –Piura- como simbólico: el sol de Colán y la luna de Paita. La dialéctica de la atracción frente a repulsión sostiene la trama narrativa, colocando al sujeto en una confrontación sistemática del bien y del mal. Entre la vigilia y el sueño, el sueño y la realidad, Manongo se somete a una doble iniciación articulada alrededor de su entrada en el mundo machista de los campesinos de Piura y de su aprendizaje sobre el sexo en la fiesta simbólica del carnaval de Colán.

Mots-clés: Alfredo Bryce Echenique, littérature péruvienne, images socioculturelles, initiation, genre et sexualité, sociocritique, psychanalyse.

Résumé: Je me propose d'interroger ce chapitre pour en dégager, dans un premier temps, les ensembles structuraux. Le résultat de cette analyse orientera ma lecture vers une double approche sociocritique et psychanalytique, lesquelles convergent vers la problématisation de la quête identitaire; celle-ci se réalise au travers d'images culturelles variées, écho de la fragmentation du sujet. Le sujet Manongo évolue dans un espace à la fois réel -Piura- et symbolique : el sol de Colán et la luna de Paita. La dialectique de l'attraction vs répulsion sous-tend la trame narrative en plaçant le sujet dans une confrontation systématique du bien et du mal. Entre état de veille et de sommeil, rêve et réalité, Manongo subit une double initiation articulée autour de son entrée dans l'univers machiste des paysans de Piura et de son apprentissage à la sexualité lors de la fête symbolique du carnaval de Colán.

Keywords: Alfredo Bryce Echenique, Peruvian Literature, Cultural Images, Initiation, Gender and Sexuality, Sociocriticism, Psychoanalysis.

Abstract: I will first focus on this particular chapter in order to highlight its structural sets. The conclusion of this analysis will guide my reading towards both a socio-critical and psychoanalytical approach. This approach leads to question the quest for identity which is made possible thanks to a variety of cultural images. These images, in addition to convey the collective imagination, are a sign of the atomization of the individual. Manongo evolves in a realistic world -Piura- as well a symbolic one -el sol de Colán "and" la luna de Paita-. The thread of the narrative is based on the dialectic of attraction versus repulsion as the subject is constantly facing a choice between good and evil. Between vigil and sleep, dream and reality, Manongo undergoes a double initiation, entering the male chauvinist world of the Piura peasants and sexual awakening during the symbolic carnival feast in Colán.

INTRODUCTION : *PIEDRA Y CAMINO*

Ma problématique renvoie à la construction du sujet et de son identité, identité articulée autour d'un élément structurant : *pedra y camino*. Cette construction en interdiscours avec le motif du chemin de croix se donne à voir en raccourci dans cette expression qui vient

fonctionner comme un syntagme qui s’inscrit dans le non-conscient. Echo du discours sur le chemin de croix associé à la lévitation de Manongo et au processus de la transsubstantiation inscrits dans l’acte d’énonciation du chapitre précédent, ce syntagme révélateur d’un caractère obsessionnel, fait sens. Dans une perspective psychanalytique, il est à décoder comme un symptôme : « Le symptôme exprime un malaise qui interpelle le sujet et que celui-ci décrit avec des mots singuliers et des métaphores inattendues. Il se manifeste (...) dans le discours sous la forme d’une *discordance*, au-delà de toute intentionnalité et de toute conscience » (Cros, 2033 : 15).

(...) el pobre Manongo (...) se esforzó a muerte por sentir que se concentraba del todo y para siempre en el cuerpo y el alma de Tere y notó como empezaba a levitar sobre un asfalto blanco) (p. 317).

(...) porque Manongo como que había decidido dar la vida para que ésta fuera solo piedra y camino, transsubstanciados, eso sí, y cada día se sentía más solo (...) (p. 318).

(...) “Piedra y camino” decía Manongo (p. 343).

Hérité du poids de l’éducation au sein de l’institution religieuse du colegio Santa María, le signe de la Via Crucis rappelle le traumatisme de l’enfance – l’épreuve du « callejón oscuro »– moment à partir duquel Manongo se trouve affublé du signe péjoratif de « mariconcito ». Ce signe poursuit le sujet au travers des multiples épreuves/images et fait sens quand nous l’articulons autour des notions de genre et de sexualité. Il inscrit le sujet dans ses aspirations –Manongo dans son désir d’assimilation à Jésus– et dans la dialectique du bien et du mal : l’opposée attraction vs répulsion figurée par les tentations qui se présentent et les résistances du sujet. S’écarter du chemin, c’est transgresser la loi christique.

PRÉALABLE

Comment les niveaux de conscience, non conscience et inconscience se donnent à voir au travers d'éléments de structuration qui constituent l'organisation textuelle ?

Avant d'en aborder l'étude, il convient de resituer brièvement cet épisode central de la troisième partie du roman¹: c'est la fin de l'avant-dernière année de collège. Manongo, un adolescent excentrique féru de littérature et de cinéma, a acquis deux certitudes : La première renvoie à sa conception de l'amour : « él tenía una enamorada de elección de toda la vida, ellos (sus amigos) unas hembritas de erección fácil, pajera (...) » (p. 337). La seconde concerne sa future insertion professionnelle : « la verdad, papa, la economía no me interesa y tus empresas mucho menos » (p. 339). Dans les deux cas, le sujet inscrit sa différence, signe d'un déphasage certain avec les valeurs socioculturelles qui circulent dans les années 50 au Pérou. Tout au long de ce chapitre, Manongo est confronté à un dilemme d'ordre affectif; ce déchirement entre l'interdit –Tere Mancini– et la transgression de l'interdit, figuré par les femmes « *ardientes* » de Piura –Tere Atkins, les prostituées du bordel de Catacaos– trouve sa résonance dans le signe de la « moneda » : ce signe est convoqué lors de la scène d'adieu, prélude au départ de Manongo à Piura, au nord du Pérou.

De espaldas a todo lo que sucedió detrás de ella, Tere vivió el misterioso gozoso de sentir algo que se elevaba detrás de ella (...) Total que uno como que estaba al revés y el otro que era el revés de la moneda. (p. 343).

¹ Bryce Echenique, *No me esperen en abril*, Anagrama, Barcelona, 1995. Dorénavant, j'en référerai directement aux pages du roman.

En reprenant l’hypothèse fondamentale de la sociocritique, à savoir que « dès qu’un texte commence à s’instituer il institue régulièrement ses régularités, c’est-à-dire ses lois de répétition » (Cros, 2003 : 55), le signe de « la moneda », au-delà d’une simple lisibilité métaphorique du lien amoureux -pile et face d’une même pièce- va être redistribué, au travers de la linéarité de la diégèse, sous différentes formes telles que :

—la copie et la réciprocité : Manongo vs Tere et Tere vs Manongo.

[...] cada uno impresionaba más al otro y cada uno le daba más pena al otro y cada uno miraba al otro como diciéndole pero yo te gané en el hipo aunque reconozco, sí, que tú me has ganado en el sollozo. (p. 343).

—le double : Tere Atkins vs Tere Mancini, la ‘enamorada’ de Manongo.

Pero al regreso como que empezé a oír doble la misma historia de la misma Tere y [...] había una Tere en Lima y otra aquí y eso sí que ya no solo es ver sino oír doble [...]” (p. 371) dit un des personnages, el Borrachito Franco, après s’être enivré dans un bar du port de Paita en compagnie de Manongo.

—le mimétisme: Manongo vs Lorenzo Sterne, son père.

[...] Manongo, imitando lo mejor que pudo la eterna compostura de su padre [...] (p. 348).

—la spécularité: Manongo vs Manongo.

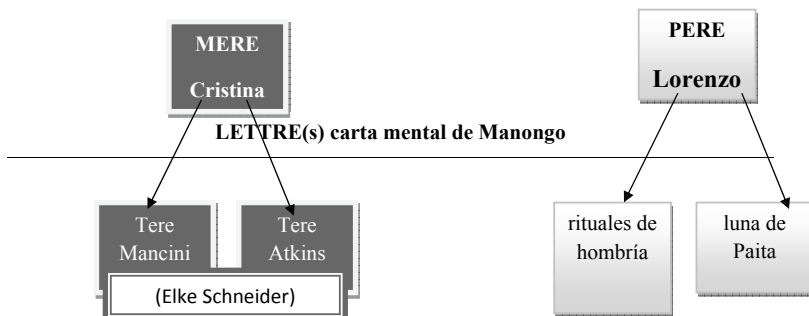
Otra cosa, eso sí, era el diálogo que Manongo mantenía con la luna o a lo mejor ni siquiera con la famosa luna sino consigo mismo. (p. 370).

Y a-t-il un triangle familial tel que le définit l'interprétation œdipienne, en d'autres termes, un modèle de famille œdipienne patriarcale dans lequel la mère maternelle aimante reconnaît l'autorité du Nom du Père ? il convient donc de questionner le texte afin de savoir de quelle(s) façon(s) Manongo va, comme le dit Deleuze se faire « trianguler, œdipianiser dans -sa- famille »².

Une analyse approfondie du passage m'a permis de voir émerger deux ensembles structuraux. Le premier est articulé autour de la figure de la Mère; sur ce premier ensemble structural vient se greffer un sous-ensemble que j'appelle : « le fantasme Elke Schneider ». Le second, organisé autour de la figure du Père, a pour pivot le champ de l'expérimentation. Ces deux ensembles sont eux-mêmes traversés, tour à tour, par un troisième ensemble, que je qualifie de colonne vertébrale du passage³.

² Deleuze, G., *Anti-Edipe et Mille plateaux*, Cours Vincennes, 16 /11/1971.

³ La fonction de la lettre est de faire émerger à différents niveaux et sous différentes formes le texte sémiotique mémoire vs oubli. Elle est retranscrite sous trois formes : une lettre d'amitié, une lettre mentale –que je vais étudier dans ce travail–, une lettre de rupture de Tere Mancini. Cet ensemble mérite une étude spécifique.



1. LA FIGURE TRIANGULAIRE AUTOUR DE LA MÈRE

1.1. La Mère

¿Por qué se dice “gozar como una puta” y “sufrir como una madre”? ¿Por qué no podría decirse “gozar como una madre” y “sufrir como una puta”? El segundo par de expresiones, después de todo, parecería mucho más adecuado cuando de sexo se trata. Pero los hijos no están dispuestos a reconocer ese goce. Conscientemente, por lo menos. La oposición entre la madre y la puta corresponde, según Freud, a la diferencia entre las representaciones de la figura materna con y sin censura: la mujer excluida de la lista de los posibles partenaires sexuales es, en otra escena, el objeto sexual por excelencia⁴.

Le « cholo » José Antonio Billingham Cajahuaringa, « procedente de Nazca », envoie une lettre à son ami Manongo. Cet événement

⁴ Scavino Dardo, *Palabras*, www.escritoresdelmundo.com, 2010.

déclenche les souvenirs, en ouvrant sur un autre espace/ temps (flashback) où Cristina, la mère de Manongo, évolue, en proie à l'alcool, après le décès de son époux :

Pero tequila tras tequila, era más bien don Lorenzo quien la contemplaba a ella desde el cielo y, perfecto en su bondad como era, según doña Cristina, a partir del décimo “Jesús mío”, le explicaba a Dios, en su afán de que fuera indulgente con su viuda: “la Todopoderosa humedad de Lima, Todopoderoso”. (p. 350).

C'est parce qu'il se situe exactement entre l'entrée en scène de Tere Mancini, la "enamorada" officielle de Manongo, et celle de Tere Atkins, son double, que cet épisode me semble digne d'intérêt. Non sans rappeler le signe de « la moneda », la position centrale qu'occupe doña Cristina est le signe de la réversibilité. De cette figure émerge la double représentation évoquée dans l'article de Dardo Scavino :

—Tere Mancini en tant qu'objet sexuel interdit, (...) “sin pantorrillas, sin ni culo ni tetas “ (p. 342).

—Tere Atkins, en tant qu'objet sexuel autorisé, (...) “transubstanciacion de lo seco angelical en lo empapado Sofia Loren, mas no viceversa, eso sí que no” (p. 347).

1.2. Tere Mancini

1.2.1. La mascarade des adieux

Face à un Manongo [...] « desesperado y desgarrado entre un amor sin pantorrillas sin culo ni tetas y la invitación a Piura de un amigo apodado el Muelón » (p. 342), Tere apparaît comme

une jeune fille soumise et résignée: “Es mi destino, maldecía [...] torrencialmente” (p. 342).

Sa sensibilité exacerbée renvoie aux stéréotypes de genre, le sexe faible: Tere lloró copiosamente [...] (p. 342), [...] aquel llanto [...].

Cependant le personnage va basculer très rapidement et d’ange asexué (l’interdit de la censure opéré par le transfert que fait Manongo de sa mère sur Tere) redescendre au niveau d’objet sexuel.

1.2.2. Un embryon de scène érotique

Dans l’espace privé de la chambre, Manongo et Tere s’adonnent, pour la seconde fois, avec émoi et retenue, à des pratiques amoureuses. Affublée de « pantalones toreadores », (indice tauromachique) qui sont « como de torero porque son apretadísimos [...] (p. 316), Tere est objet de désir⁵.

Le discours amoureux est mis en scène sous la forme d’un jeu de va-et-vient entre les deux personnages :

— Chez Manongo, il se fait pulsion libidinale incontrôlée après un transfert de Sofia Loren sur Tere : (él) [...] le empapó la pantorrilla a Tere y se la mordió con toda el alma. Claro que él habría preferido mordérsela con todo el cuerpo pero a lo mejor fue la empapadez Sofia Loren la que hizo que de pronto se sintiera perfectamente erecto (p. 343).

⁵ Los «pantalones toreadores» que porte Ornella, une amie de Tere Mancini, renvoie à la première érection de Manongo, lorsqu’il découvre combien ce vêtement a d’emprise sur sa libido. C’est donc ce réflexe de Pavlov que Manongo veut retrouver par la répétition du port de ce pantalon.

—Chez Tere, le désir, outre d'être pleinement vécu: " De espaldas a todo lo que sucedía detrás de ella, Tere vivió el misterioso gozoso de sentir que algo se elevaba hasta alcanzarla por atrás de los muslos " [...] (p. 343), est intériorisé dans un acte mental qui débouche sur une digression sur le sexe féminin: "(...) la zona aquella que los vulgares llaman culo y los menos vulgares poto y su ama cuando la bañaba de niña llamaba potingo y en anatomía se llama glúteos" (p. 343).

La seconde phase renvoie tout naturellement au processus de jouissance, une jouissance fusionnelle mais réduite au mental, il faut le préciser, car l'acte ne sera pas consommé : "Tere dejó de llorar de lo puro feliz que estaba y Manongo dejó de llorar de erecta felicidad. Total que uno como que estaba al revés y el otro como que era el revés de la moneda" (p. 343). La troisième phase est amorcée: tout à leur bonheur, les amoureux cessent de pleurer. Ne pas pleurer, c'est ne pas aimer. Le malentendu, «un pleito de sordos» p. 344, génère un climat de tension, en installant une systématique de l'écart qui va crescendo jusqu'à s'abîmer dans la violence physique :

(...) y Manongo se puso furioso (...) y Tere se puso furibunda (...).

— ¿ O sea que te vas a Piura así nomás?- le hipó Tere.

— Claro que sí – le hipó, a su vez, Manongo-, me voy a Piura así nomás (...)

Tere le metió tremenda cachetada a Manongo (...) (p. 343); (...) en pleno cachetadón(...), otro cachetadón (...) (p. 344).

Ainsi, inévitablement, la rupture est imminente. Dans un ultime défi, chacun tente de blesser l'autre en le renvoyant dans un monde dégradé et souillé :

- ¡ Vete a la mierda ! (dice Manongo).
— ¡ Y tu véte a Piura que es peor ! (responde Tere) (p. 344).

Mais ceci n'est qu'une mascarade, qui vient se reformuler aussitôt, sans ambigüité, dans l'énonciation : « O sea que Tere se fue a la mierda y Manongo partió a Piura, que era peor » (p. 344).

1.2.3. *Le rêve des cornes monumentales*

« N'est symbolisé que ce qui est refoulé et seul ce qui est refoulé a besoin d'être symbolisé » (Jones, 1997).

[...] y el susto que se pegó una noche al soñar con unos monumentales cuernos con los que realmente no sabía qué hacer hasta que, por fin, apareció la cabeza de Manongo y juácate, se los colocó” (p. 345).

Si je mets en perspective les actions réciproques de Manongo et de Tere, je remarque que l'acte symbolique de Tere, à savoir le fait de mettre des cornes monumentales de taureau sur la tête de Manongo, est la réplique dans l'inconscient, de la mascarade orchestrée, dans le conscient, par Manongo lorsqu'il décide que Tere portera des pantalons de torero.

Dans l'interprétation des rêves, Freud rappelle que dans le mécanisme psychique qui produit les scènes imaginaires, celles-ci doivent forcément rester inconscientes étant donné leur contenu et le fait qu'elles proviennent du matériel refoulé.

Tere n'a-t-elle pas, en effet, muselé sa libido pour répondre (obéir) aux attentes de Manongo ? Piedra y camino, dice Manongo...

Le discours sur le rêve énoncé par Tere m'interpelle sur deux points. Le premier signe caractéristique qui imprègne le rêve des cornes

monumentales est la censure, représentée, dans ce cas, par l'interdit et la culpabilité [...] « al soñar con unos cuernos monumentales [...] y después, cuando se despertó, sintió una pena terrible por lo que había hecho [...] por qué exactamente lo había hecho [...] tú no sabes cuánto se puede querer a un muchacho también después de haberle puesto los cuernos soñando» (p. 345).

Pour reprendre Jones (1997 : 224)

La censure (...) donne au sujet, pendant le rêve même, l'assurance que « ce n'est qu'un rêve ». Cela se produit lorsque l'action de la censure intervient trop tard, le rêve est déjà formé et ses éléments ont, sans le vouloir atteint le seuil de la conscience. Ils sont alors parfaitement dépouillés de leur signification par le sujet qui les traite à la légère comme n'étant qu'un rêve.

Le second signe renvoie au processus d'identification et à l'inversion de genre.

A la faveur du processus d'identification⁶, Tere se voit dans une situation de dominant, d'agent actif qui se comporte d'une manière identique à celle de Manongo. Je pars de l'hypothèse que cette identification à Manongo faite au travers du signe à caractère phallique des cornes monumentales est à lire comme une clef de décodage de l'inversion des genres. Tere, en effet, par la médiation du rêve, accède à l'ordre symbolique et tente de le subvertir en ébranlant la position des femmes « être le phallus », « l'Autre d'un

⁶ Jones distingue quatre mécanismes du rêve : la condensation, le déplacement, la dramatisation, l'élaboration secondaire. L'identification fait partie du processus de condensation.

désir masculin » : son acte se donne à voir comme le refus du désir de n'être que « le garant de la nécessité permanente du Phallus » (Butler, 2005-2006 : 130). Je cite :

Être le phallus, c'est « incarner » le Phallus comme zone de pénétration, mais c'est aussi faire la promesse d'un retour à la jouissance qui précède l'individuation et caractérise la relation indifférenciée à la mère. (Butler, 2005-2006 : 127).

Le rêve des cornes monumentales qui ouvre ainsi sur une dialectique de l'identité est en dernier ressort le lieu où se réalise la transgression de la Loi Symbolique.

1.3. Tere Atkins : entre Eros et Thanatos

[...] Tere Atkins se llamaría esta Tere el día en que se la presentaran a Manongo y él, que en silencio bien vista y vigilada que la tenía ya, iniciaría una serie de experimentos cuya suprema finalidad y fidelidad a Tere [...] era la transubstanciación de lo seco angelical en lo empapado de Sofía Loren (p. 347).

Mon propos est d'identifier cette série d'expérimentations afin de déterminer le rôle qu'elles peuvent jouer dans la construction du sujet. La première expérimentation renvoie à Tere Atkins.

Le point de départ du processus d'expérimentation est l'observation : devant l'hôtel des touristes de Piura, Manongo est en train de méditer, tout en observant : [...] « lo importante era determinar lo que había estado observando cada noche en la plaza (...) » (p. 360).

Dans cette observation, Tere Atkins n'est pas sujet mais objet expérimental, « la chica observada, comparada » qui n'est reconnue

que pour mieux faire ressortir l'archétype de beauté : Elke Schneider, autre rencontre de Manongo : « resultaba que además Elke crecía en su belleza universal. En fin, todo aquello era digno de observación, comparación » (p. 360). La chica graciosa (Tere Atkins) no era ni de lejos la mujer más bella del mundo" (p. 360).

Comment se fait –il, alors, que Manongo focalise son attention sur Tere Atkins ?

Tere est amusante : «[...] esa chica [...] tan graciosa, la chica graciosa [...]», et cette drôlerie bouleverse Manongo au point de lui faire observer les choses à l'envers. Le chiasme « observar [...] a una chica de pelo bastante blanco y piel bastante corta » p. 360, témoigne d'une vision hallucinogène où l'ordre du réel est inversé. C'est même grâce au comique de situation « la operación falda », que Manongo fait la connaissance de Tere Atkins : (...) « se le cayó la falda y nadie sino él se fijó ». Pour la première fois de sa vie, Manongo (...) « muerto de risa » est en déphasage avec sa propre vision du monde, laquelle tend sans conteste vers des pulsions de mort, Thanatos, qui seront confirmées par le suicide final : « otra gravedad que para él era tan necesario que las cosas tuvieran [...] en este valle de lágrimas [...] » (p. 322). Ainsi Manongo entrevoit les autres possibles du monde mais refoule sa pulsion de vie : Eros.

Manongo à Tere Atkins :

Es que teníamos que conocernos gracias a algo gracioso, le dijo Manongo, como quien empieza a entender algo, por fin, y ya estaba a punto de soltarle que algo gracioso, además y todavía, pero sintió una pena atroz y sólo atinó a decir Tere. (p. 360).

1.3.1. *Colán*

Manongo et Tere se retrouvent à Colán trois jours après leur rencontre, la veille du carnaval. Réputé pour son coucher de soleil, « [...] una de las cosas más bellas del mundo [...] » (p. 364), l'immense plage de Colán est un espace propice à la rêverie et à l'amour. Contre toute attente, Manongo et Tere ne sont que [...] « inseparablemente amigos » [...] (p. 365), qui, à force de converser se retrouvent affublés du surnom, Los intelectuales : (...) « la gente se cansó de no verlos hacer nada más que conversar horas y horas, tarde, mañana y noche, y por ahí surgió el apodo de Los intelectuales » (p. 365). Cependant ce surnom s'écarte de son sens premier: los intelectuales n'est pas une simple connotation péjorative de penseur réfugié dans l'abstraction, perdant de vue la réalité. En fait, ce surnom fusionnel témoigne du nœud du problème, autrement dit de la divergence entre Tere et Manongo: certes, il y a bien discours mais deux discours qui évoluent sur deux axes différents.

Tere, sur celui de l'amour, essaie de séduire Manongo. Manongo, indifférent et /ou aveugle, sur celui de l'amitié, se raccroche à son amour éternel, par le biais d'une carte mentale. C'est sur ce processus de tentatives de séduction de Tere vs résistances / fuites de Manongo que je me propose d'articuler cette partie.

1.3.2. *La carta mental*

Manongo vs Tere Mancini

Au-delà du renvoi au texte sémiotique mémoire vs oubli, la lettre mentale sert de rempart aux multiples assauts de séduction de Tere Atkins. Signe généré « cosa de señoritas » (p. 351), la lettre inscrit « le niveau non-conscient c'est-à-dire l'espace de reproduction privilégié

des valeurs sociales »⁷. En ce sens, Manongo ne peut se soumettre entièrement à l'échange épistolaire où « le jeu entre l'abandon et la prise de possession [...] sont autant de valeurs qui canalisent la production de sens ».

Manongo commence « la carta mental » adressée à Tere Mancini dès son arrivée à Piura. “Querida Tere, si supieras hasta qué punto te adoro y te quise explicar que sólo vine a Piura porque ...” (p. 347). Manongo ne dépassera la rédaction du premier paragraphe qu'après avoir consommé l'acte sexuel avec Tere Atkins. Frustration non d'un désir du sujet mais d'un objet où son désir est aliéné, « cada media hora, más o menos, Manongo empezaba a escribirle una pormenorizada carta mental a Tere, allá en Lima » p. 368, la lettre mentale est un exutoire qui permet à Manongo de se dédouaner de toute culpabilité tout en poursuivant, à sa guise, la conversation avec Tere Atkins : « seguía contándole y contándole y solo se interrumpía para escribir [...] » (p. 365).

La carta mental vs Piura : le processus de la mémoire

Alors que Manongo s'efforce de maintenir le contact avec Tere Mancini, la lettre est une forme qui permet de lutter contre l'oubli contrairement à Piura qui s'impose comme souvenir impérissable : « Verano de 1956 : inolvidable ciudad de Piura, inolvidable Muelón León, inolvidable familia León, inolvidables Paita y Colán con su luna y su sol, respectivamente, inolvidables chicas y chicos piuranos, inolvidable cholito Eliseo » (p. 346).

⁷ Cros, Edmond, *Op. cit* : la médiation langagière, (p. 42)

1.3.3. *Tere Atkins vs Manongo*

Tere est une métaphore de substitution qui, au –delà de remplir le vide laissé par Tere Mancini, va investir pleinement le personnage en s'éprenant de Manongo : « [...] sabía que, sí, lo sabía perfectamente bien, que no iba a volver a ver más en su vida a ese mocoso que le había hecho descubrir la gracia de sus pecas, lo de su piel bastante blanca [...] » (p. 365). L'aveu de son amour « contigo parece que hubiera llegado por primera vez a algo mejor o peor que el amor a Piura [...] » (p. 365), face à l'indifférence de Manongo, « siguió conversando como si nada », la transforme en une jeune fille frustrée chez qui le refoulement de la libido ne fait qu'accroître la peine et l'angoisse, « por la noche, te hace pensar (el amor) tanto y tanto que cuesta mucho trabajo dormir » (p. 365), pour déboucher, en dernier ressort, sur la vengeance : « Sí, iba a poner íntegras las teorías de Manongo pata arriba » (p. 365). Par le recours au signe du masque, Tere va anticiper la tradition carnavalesque pour en inverser le processus: « se iba a quitar una máscara en vez de ponérsela » (p. 366). Le signe du masque fait sens ; le masque fait partie de la stratégie d'incorporation de la mélancolie : « Después le dio pena haber pensado y sentirlo todo eso », de l'endossement des attributs de l'objet/ Autre qui est perdu, dans laquelle la perte est la conséquence d'un refus d'amour » (Butler, 1977 : 131). Ainsi mascarade (Tere) et jeu de masques (carnaval) en viennent à se superposer.

1.3.4. *El carnaval de Colan*

En tant que pratique sociale, le carnaval reprend le sème fondamental de la transgression; en tant que pratique discursive, un ensemble sémiotique se structure dans les opposites masquer vs démasquer, endroit vs envers.

A- Le texte sémiotique masquer vs démasquer est retranscrit dans la représentation de la fête :

Carnaval era pintarrajea los chicos a las chicas y viceversa. Embetunarse, embarrarse, correr, caerse corriendo, caer uno encima del otro, eso era carnaval porque las muchachas de Piura eran tan ardientes que a veces eran ellas las que terminaban acorralando a un chico y embetunándolo hasta por debajo de la ropa de baño (p. 366).

Redistribué au niveau mental, dans le discours de Tere Atkins, « (refiriéndose a Manongo) [...] pintarrajea ideales, sentimientos, embetunarle conversaciones, pintarrajea todo » (p. 366), il est reproduit par la suite comme faisant figure d'acte d'appropriation: «Tenía (Tere) una lata de betún en la mano [...] empezó a embetunarle su nombre, tierna y cuidadosamente» (p. 366).

B- Le texte sémiotique endroit vs envers

Il remet en question les notions de masculinité et féminité : « vice-versa [...] caer uno encima del otro y a veces una encima del otro » (p. 366). Par l'affranchissement des normes, la femme "ardiente" de Piura renverse l'ordre établi et reconnu du couple dominant vs dominée. En ce sens, le carnaval de Colán est le lieu privilégié qui laisse entrevoir une possible égalité des sexes.

C- La dialectique du bien et du mal

Le signe de la noirceur figuré par le cirage –el betún- est un signe récurrent (5 occurrences) qui fait sens. Au-delà de la salissure dont il va qualifier le carnaval, « un carnaval inmundito », il doit être

lu dans une mise en perspective avec la blancheur de Manongo : « [...] Manongo seguía limpísimo » (p. 366). On voit poindre sous cette série de couples, noirceur + salissure + carnaval vs blancheur + propreté + Manongo, la dialectique du bien et du mal. Manongo est un être pur « *Piedra y camino* », qui, souillé par Tere lorsqu'elle lui tatoue son prénom, va basculer dans le mal : le péché de la chair. De l'obscurité totale de la mer de Colán, Manongo sort, tout nu, en passe d'être initié à la sexualité par Tere Atkins. Je perçois dans cet ensemble de signes, mer + nudité + amour, un mythème du mythe d'Aphrodite. Cependant, le mythe est redistribué dans l'inversion de l'image : Aphrodite sort, nue, de l'écume blanche alors que Manongo sort, nu, de l'écume noire.

C'est dans cet espace ambigu de la mer noire de Colán, un soir de Carnaval, que Tere Atkins et Manongo vont s'aimer : « Después se besaron, miraron hacia la playa y se abrazaron [...] » (p. 367), [...] y lloraron y volvieron a hacer el amor un rato por segunda vez » (p. 368). Il convient de remarquer que l'amour n'est pas sublimé, ni au travers de la dimension symbolique (discours amoureux), ni au travers de l'imaginaire (érotisme des corps).

Tous ces éléments interpellent sur les niveaux de réalité : Qui est Tere ? D'où vient -elle? « De dónde has salido tú ?, le dice Manongo » (p. 367). Elle-même se définit comme une apparition : « - Ya puedes decirle a tu Tere, allá en Lima, que eres capaz de hacer el amor hasta con una aparición » (p. 368), pour ensuite disparaître : « Manongo nunca más volvió a saber de ella tampoco » (p. 368). Aussi la coïncidence entre la fin de l'expérimentation et la disparition subite de Tere ne déplace-t-elle pas l'éventuelle lecture du fantasme qui, portant à croire qu'il relevait de la seule libido de Tere, en vient à être le fantasme assouvi de Manongo, celui qui sortait de l'eau noire de Colán, de l'univers symbolique de l'Inconscient.

2. ELKE SCHNEIDER : LA SECONDE EXPÉRIMENTATION

2.1. L'expérience cinématographique : *Historia de tres amores*

C'est au cours de l'été de 1953 que Manongo commence à fréquenter les salles de cinéma, en particulier, celle du « cine Metro », où, affublé de grosses lunettes noires, il visionne en continu un film hollywoodien, *Historia de tres amores*. Sa dépendance est telle qu'il finit par s'identifier au héros principal, James Mason, et transfère ce schéma sur Tere Mancini : elle sera elle-aussi, l'héroïne, Moira Shearer. Dans le passage étudié, Manongo utilise le motif de la séparation pour parachever la double identification : « [...] Cada vez más sentía que el mar sonaba allá abajo, junto a la cubierta y que él era James Mason regresando a Piura porque por bailar para él Moira Shearer había muerto en Lima » (p. 344).

A ce stade de ma présentation, il convient d'aborder la théorie du cinéma du point de vue psychanalytique. Le film stimule nos fantasmes,

engageant le désir et l'identification du spectateur dans les scénarios et la progression du récit [...] La construction d'un imaginaire populaire grâce aux représentations cinématographiques et aux fantasmes publics du cinéma produit chez les spectateurs des structures de connaissance et de sentiments, ce que Gramsci appelle des sortes de matrices, dans lesquelles la pensée prend forme quand on l'y coule, qui s'adaptent et font écho aux structures des fantasmes subjectifs des spectateurs individuels. (Lauretis, 2007 : 132).

2.2. L'épisode Elke Schneider : du fantasme public au fantasme privé

Elke Scheider, « la mujer más bella del mundo » (p. 359), « de belleza universal » (p. 360), est présentée à Manongo quatre fois consécutives, sur « el paseo de la Plaza de Armas de Piura » (p. 360). Mon questionnement est le suivant : comment se fait-il que Manongo ait tant tardé, face à l'évidence de cette Beauté pour ainsi dire archétypale ? La seconde réflexion renvoie à la façon dont Manongo poursuit Elke : il engage une course poursuite au travers de Piura jusqu'à ce que Elke, à bout de souffle, disparaisse du décor non sans avoir livré une farouche résistance : « La ciudad de Piura se acabó y los dos seguían en su empeño feroz y eso habría podido continuar hasta que alguno de los dos muriera de sed o de inanición » (p. 361). Je décrypte dans ce mode opératoire (déplacement rapide des personnages, accélération, poursuite des sujets en mouvement) une infiltration de la technique cinématographique du travelling :

Pero Elke se había ido sola por una calle lateral y Manongo decidió cruzar la plaza [...] y acelerar cada vez más el paso [...]. Al cabo de un rato Elke dio la vuelta y entró en una calle bastante oscura y semidesierta. Caminaba y caminaba y él siempre atrás [...]. Elke se negaba a desaparecer y seguía camina y camina (p. 361).

S'il est vrai que tout désir repose sur la poursuite infinie de son objet latent, il est évident que, dans cette séquence, Manongo projette son propre fantasme, au nom de son désir : « él caminaba con los dedos cruzados, en un esfuerzo brutal » (p. 359), métaphore de ses pulsions sexuelles, qui, une fois assouvies, n'ont plus lieu d'être : « Elke debe ser graciosa y desaparecer », processus que je mets en relation avec 'le cas' Tere Atkins.

3. LA FIGURE TRIANGULAIRE : PÈRE / NEMESIO PALMA / EL BORRACHITO FRANCO

Le second ensemble structural présente un schéma masculin : c'est en effet le père, Lorenzo Sterne, qui adresse Manongo à Nemesio Palma, « administrador de la sucursal piurana de los negocios familiares » (p. 346); c'est le « Borrachito Franco », « un tipo totalmente desconocido [...] que se había equivocado de casa [...] qui va conduire Manongo vers son ultime expérience, celle de la luna de Paita.

3.1. Le Père

Au-delà de la reproduction de l'ordre social, et, de fait, inscription de l'idéologie, le désir du père « [...] él queria un hijo economista y administrador de empresas para que siguiera llevando eternamente y como yo al mejor puerto posible mis oficinas » (p. 338), renvoie à la conception de sujet identitaire tel que le définit Antonio Cornejo Polar, dans *Escribir en el aire*, à savoir, un premier volet où le père, digne représentant de la dynamique du pouvoir poursuit une identité homogène à laquelle son fils doit adhérer, un second volet où les classes sociales dominées et subordonnées - el mayordomo Nemesio Palma- se reconnaissent et s'identifient, en prenant à leur tour le relais. C'est dans cet objectif que le père accepte que son fils se rende à Piura :

Le rogaría que no sólo se ocupara de vigilar las andanzas de su hijo Manongo sino que [...] intentara acercarlo a su oficina y hablarle [...] de lo que es la satisfacción por un negocio bien hecho, por un rendimiento anual óptimo, por el buen seguimiento de los pasos dados por nuestros padres (p. 342).

Qu'advient-il? Au lieu de satisfaire le désir du père, Nemesio Palma, « dueño de la mitad de los burdeles que hay en la carretera de Catacaos » p. 364, entraîne Manongo ou, plus exactement, « lo arrastra » vers l'espace violent des bordels afin de l'initier aux « rituales del machismo y de la perversión » (p. 362).

3.2. La hombría : la troisième expérimentation

C'est le nœud du problème. Lorenzo Sterne la conçoit au travers de son rôle de père; Nemesio Palma la retranscrit à partir des origines socio-historiques, c'est « un provinciano ». Pour le père, la *hombría* renvoie à la notion de genre, telle que la définit, par exemple, Norma Fuller :

(...) la hombría, ser un verdadero hombre implica asumir los aspectos domésticos y públicos de la masculinidad, es decir, ser esposo y padre, proveedor y representante de la familia. Así, la paternidad es doméstica por cuanto constituye una familia y mantiene a una pareja junta. Es pública en tanto el rol del padre es proveer a la familia con los recursos materiales y simbólicos que acumula en la esfera laboral y, sobre todo, vincular a sus hijos con el dominio público, al transmitirles las cualidades y valores que les permiten desenvolverse en el mundo exterior. (Fuller, 2002: 437).

Pour Nemesio Palma, la hombría trouve sa représentation dans le binôme sexe/ alcool :

Festejemos al Manongo campestralmente [...] era una muestra de cariño explicarle con un guiño de ojos multidireccional

que, en cada brindis había que secarse íntegro el culito de chicha [...] La alta noche era cosa de hombres y putas y los burdeles quedaban en la carreterra de Catacaos » (p. 348).

Censée modeler Manongo dans, telle que la définit Butler⁹ “une identité culturelle totalisante” –où la femme n’est qu’un objet d’échange-, la hombría ne peut faire sens que par l’adhésion du sujet, ce qui nous amène à nous pencher sur le comportement de Manongo face à ces pratiques sociales qui se donnent à voir « dans le cas des rites, par la reproduction des fonctions que ces mêmes rites jouent au sein de la collectivité » (Cros, 1990 : 4).

Dans le bordel, où Manongo a été amené de force, « como siempre que lo habían arrastrado » (p. 362), au son des musiques du juke-box, Manongo résiste : « Odiaba todo aquello [...] observando cómo atravesaba cada ser humano las sucias antecámaras del infierno ».

Tel un spectateur désabusé, Manongo poursuit l’expérimentation, au cours d’une nuit « infernalmente antológica » : « Una puta acababa de cortarse las venas [...] Dos putas habían estado a punto de marcarse el rostro [...] y [...] cuatro putas aullaron de rabia y ferocidad embriagada [...] » (p. 362).

A ce discours qui, une fois encore installe la dialectique du bien et du mal vient se superposer le discours moralisateur du Père : « Siempre hay algo que se pudre, se decía (Manongo), y en efecto siempre hay algo que se pudre... » (p. 364).

⁹ Butler Judith, *Trouble dans le genre*, ch. 2, sur la notion d’identité.

3.3. La luna de Paita y el sol de Colán

L'histoire raconte que Dieu a donné à la province de Paita deux splendides beautés naturelles, la lune de Paita – lune pleine qui sort de l'Est de la ville – et le soleil de Colán – qui, en apparaissant à l'ouest, resplendit dans la mer tranquille de la baie de Colán.

Dans la cosmologie andine, la lune règne sur les êtres divins et mortels féminins.¹⁰ Comment la lune va-t-elle assumer cette fonction symbolique, fruit de l'imaginaire collectif, la féminité, dans, non plus des expérimentations mais une ultime expérience ? « Aquí, con la luna ya completas tu experiencia. Yo creo que es lo que le faltaba a usted, maestro », dice el Borrachito Franco, (p. 370).

Qu'est –ce que l'expérience ? « Experientia [...] no era sino la traducción latina de la voz griega empeiria. Estos vocablos provenían incluso de una misma raíz: “per”. Y no hacían alusión, en principio, a una observación, sino a un pasaje »¹¹.

Ce rituel de passage féminin s'inscrit ainsi comme le contrepoint du rituel masculin de Nemesio Palma, figure – symbole de l'univers agricole de Piura.

Dans la construction du sujet –le stade du miroir où l'enfant perçoit sa mère et surtout sa propre image– la lune vient compléter le processus de formation en se substituant à la mère : « Otra cosa, eso sí, era el diálogo que Manongo mantenía con la luna o a lo mejor ni siquiera con la luna sino consigo mismo » (p. 370).

¹⁰ Silverblatt Irene: *Luna, sol y brujas: géneros y clases en los Andes prehispánicos y coloniales*, Centro de Estudios regionales andinos Bartolomé de las Casas, Cusco, 1990, p. 36.

¹¹ Scavino Dardo, *Palabras*, [www.escritoresdelmundo](http://www.escritoresdelmundo.com), 2010.

La lune n'est pas le miroir qui réfléchit le présent du sujet : elle est le signe de l'inversion qui permet au sujet non conscient (Manongo est en état d'ébriété) de revisiter son passé.

Dans une vision rétrospective, la lune se métamorphose –récupération du masque de carnaval– en Tere Atkins et restitue la réalité en renvoyant à des épisodes clef de la diégèse (Tere Atkins, Elke Schneider) pour finalement se dissoudre dans la superposition des images : « un par de vasos más de ron y te vuelvo a perseguir hasta que desaparezcas de nuevo, Elke Schneider. Se fue de bruces al tratar de aferrarse a Tere Atkins tras su pírrica victoria con dos vasos más de ron » (p. 370).

CONCLUSION

Par le questionnement des formes, j'ai tenté de retrouver comment Manongo a pu se construire en insistant sur '*les possibles*' car Manongo n'a de cesse d'affirmer son excentricité, au sens premier d'être hors du centre. S'il se revendique comme magicien expérimenté « profesión de mago », ce n'est que pour échapper à toute structure susceptible de l'enfermer dans l'espace, « ni mitad de camino ni nada » (p. 374), et dans le temps, « era como haber visto siempre más que los otros, siempre demasiado, y como si al terminar no hubiera una conclusión definitiva » (p. 326).

La figure du double, *la moneda*, les binômes (Tere Mancini / Tere Atkins, Tere Atkins / Elke Schneider) s'est peu à peu dissoute, anticipant la future rupture du couple.

L'autre figure, triangulaire, qui a inscrit les schémas structuraux articulés autour de la Mère et du Père, est resémantisée dans l'espace ternaire de Piura, Colán, Paita :

Piura renvoie à la transgression des codes moraux où alcool et sexe font figure de rite de reconnaissance. Colán et le carnaval s'imposent

au travers de la transgression de l'ordre social, comme subversion du genre. Paita et sa lune se donnent à voir dans un espace temps revisité par la régression.

Ces trois pôles de lecture articulés autour du principe ternaire sont à mettre en perspective avec le syntagme « *Piedra y camino* ». Dans la dialectique du bien et du mal, « *Bajo el ardiente sol de Piura* », les trois concepts de transgression, subversion et régression, sont le feu *ardiente* qui connote les flammes de l'enfer, autant de tentations sur le chemin de la Via Crucis, autant d'étapes qui modulent le sujet en formation, dans la dynamique de l'histoire.

En parcourant le chemin depuis Lima, la capitale, vers Piura, la province, Manongo ne retrace-t-il pas, à l'inverse, l'itinéraire de l'andin et autres « *provincianos* » qui émigrèrent vers la capitale, lors du mouvement migratoire amorcé dans les années 1940, et amplifié dans la décennie suivante ? Ce signe métaphorique se donne à voir dans les errances du sujet et dans sa résistance à se faire absorber par un univers corrompu qui lui est étranger.

Dans une écriture débridée plongeant dans les racines du fantasme pur, on voit poindre une organisation structurée qui, au travers d'un microcosme symbolique, engendre des nouvelles formes qui sont une tentative de l'émergence du sujet culturel.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRYCE ECHENIQUE, A. (1995), *No me esperen en abril*, Barcelona, Anagrama.
- BUTLER, J. (2005, 2006), *Trouble dans le genre*, Paris, La découverte.
- BUTLER, J. (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit.
- CROS, E. (2003), *La sociocritique*, Paris, L' harmattan.
- CROS, E. (1990), *De l'engendrement des formes*, Etudes Sociocritiques.
- DELEUZE, G. (1971), *Anti-Cédipe et mille plateaux*, Cours Vincennes.

- FULLER, N. (2002), *Masculinidades, cambio y permanencia*, Lima, PUCP.
- JONES, E. (1997), *Théorie et Pratique de la psychanalyse*, Paris, Payot.
- LAURETIS, T. de (2007), *Théorie Queer et cultures populaires*, Paris, Collection « Le genre du monde ».
- SCAVINO, D. (2010), *Palabras*, www.escriitoresdelmundo.com.
- SILVERBLATT, I. (1990), *Luna, sol y brujas: géneros y clases en los Andes prehispánicos y coloniales*, Cusco, Centro de estudios andinos Bartolomé de las Casas.

