

**MÉDIA ET
REPRÉSENTATION
DANS LE MONDE
HISPANIQUE
AU XX^e SIÈCLE**



MEDIAS ET ROMAN *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa.

Marie-Madeleine GLADIEU
Université de Nancy II
(France)

Quittant le collège militaire Leoncio Prado, Vargas Llosa entre en 1952 au journal liménien *La Crónica*. Il écrit les chroniques de "cachascán", la lutte à la mode, dont les protagonistes, qui fascinent le jeune journaliste, se réunissent dans les cafés sordides des bords du Rímac (La Catedral, par exemple). Il traite aussi les faits divers, et comme Pedro Camacho dans le dernier chapitre de *La tía Julia y el escribidor*, il se rend chaque soir dans les commissariats de tous les quartiers de Lima en quête de nouvelles. Evoquant cette époque, il déclare

Desde chico estaba obsesionado con la idea de ser periodista, o escritor. Después de las primeras pruebas me pasaron a la sección policial del periódico. A esa sección iban los que tenían peor redacción, porque nadie quería hacer todas las noches la ronda de las comisarias para buscar la noticia. Pero a mí eso era lo que más me atraía.¹

En outre, pour réaliser des reportages, il sillonne les routes des provinces proches. A la suite d'un accident de voiture, son père, craignant de le voir prendre goût à cette vie de "bohème", l'inscrit dans un établissement religieux de Piura pour qu'il y finisse ses études secondaires.

Cette première expérience du journalisme marque la vie et l'œuvre de Vargas Llosa. Le roman *Conversación en la Catedral*, considéré par une critique trop naïve comme largement autobiographique, présente des personnages de journalistes et des événements inspirés de personnes, de faits divers et de lieux que Vargas Llosa a connus cette année-là.

Etudiant, Vargas Llosa vit l'expérience de l'information radiodiffusée, dans une station située rue Belén, et aujourd'hui détruite, de même que la station voisine et rivale de la même rue. Il dirige les journaux parlés et les flashs d'informations de Radio Panamericana, deux ans avant que la télévision ne vienne transformer le panorama audiovisuel péruvien. Les chapitres impairs de *La tía Julia y el escribidor* naissent pour une part de cette nouvelle expérience.

¹Vargas Llosa, Mario, à Javier Montori, "Con Mario Vargas Llosa en el Valle de los Cangüros", *Correo*, Lima, 27 II 1970, p.8.

Une série de coïncidences.

La lecture systématique de *La Crónica* (année 1952) nous amène à constater la reprise par l'écrivain d'un certain nombre de faits divers, de l'adjectivation utilisée dans les reportages qui les traitent, ainsi qu'une influence probable de ce que nous pourrions appeler le "style du journal" : contes policiers dramatiques, truculents et horribles, publiés régulièrement en première page, illustration du type "bande dessinée" de certains vols, assassinats, attaques à main armée, etc., et les récits brefs reprenant des personnages traditionnels ou folkloriques.¹

Les chapitres pairs de *La tía Julia y el escribidor* présentent une série de similitudes avec *La Crónica* de l'année 1952. Un certain nombre d'anecdotes, développées par Pedro Camacho dans ses radio-feuilletons, semblent tirées des faits divers publiés dans *La Crónica*. Le 2-VIII-1952, par exemple, nous lisons :

Busca afanosamente la policía a sujeto de malas costumbres que ha raptado a un menor.

Comment ne pas reconnaître, dans cet adverbe, la lutte acharnée contre la délinquance menée par le sergent Lituma, dans le quatrième chapitre du roman ?

Le 14-X-1952, nous trouvons à la une :

Reprobable delito cometió un mecánico en agravio de menor

reconnaissant l'origine probable de l'histoire de Gumercindo Tello (chapitre VI). Le chantage à l'auto-mutilation naît peut-être d'un autre fait divers, tout aussi surprenant et inconséquent, paru le 21-VIII-1952 :

quiso suicidarse cortándose una oreja pero sólo logró quedarse mocho por amor.

Et, le même jour

Una rata casi devora a una niña en Surquillo mientras los padres estaban en un cine

dans la description de "el asqueroso y feroz roedor"(Ibid.), nous pensons forcément au feuilleton suivant, à la triste fin de la petite María Téllez Unzátegui, et à don Federico qui désigne les rats sous le nom de "los asquerosos"². Le 3-VII-1952, *La Crónica* publie en première page

Las ruedas de un automóvil pasaron por el cuerpo de un niño de cuatro años.

Nous ne sommes pas bien loin de la description de l'accident, dans le cinquième feuilleton de Camacho.

Quelques détails des chapitres impairs semblent également inspirés du même quotidien : selon le témoignage de l'auteur³, le conte des "pishtacos" a pour origine un fait divers survenu à Ancash. Quant à la confusion entre personnes réelles et

¹ Remarquons que le journal se fait l'écho de témoignages sur les soucoupes volantes, aperçues, prétend-on, plusieurs fois par semaine pendant le mois d'août dans le ciel péruvien. Vargas Llosa, allergique à la science-fiction, qu'il considère comme le summum de l'irréel, ne s'est jamais inspiré de ce genre d'information.

² Vargas Llosa, Mario, *La tía Julia y el escribidor*, Barcelone, Editions Seix Barral, 1981 (1^o édition, 1977), 450p. - P.174.

³ Déclaration orale de l'auteur au cours d'une rencontre à Paris, le 6 janvier 1987.

personnages de feuilletons radiophoniques, dont la conséquence est la violente prise à parti de Pedro Camacho par les deux cuisiniers argentins¹, elle provient peut-être de cette anecdote d'un acteur attaqué par des auditeurs, publiée dans *La Crónica* du 8-X-1952 :

A Carlos Ego Aguirre le hicieron pagar la culpa de su "otro yo". Fue cortado y golpeado por fanáticos que confundieron la ficción con la realidad. El abuelo "malo" del *Derecho de nacer* dice que puede identificar a uno de sus agresores. Seguirá la radiación con un conocido final feliz.

Et la nouvelle du naufrage dans la Mer des Caraïbes, par laquelle Pascual commence le bulletin d'informations de neuf heures², tirée, dit Varguitas, de *La Crónica*, n'est-elle pas en fait une légère caricature des articles rapportant ce genre de catastrophes ? Dans *La Crónica* du 15-X-1952, nous lisons en effet :

Un cadáver devorado por los peces varó el mar en Playa Grande, Ancón.

La truculence, l'insistance sur les détails les plus horribles, par une adjectivation et des commentaires qui renchérisse sur l'atrocité des faits, caractérisent la présentation de l'actualité par Pascual.

Ecriture et conformisme.

Le Pérou, en 1952, est gouverné par le Général Manuel Apolinario Odría. Sa dictature est beaucoup moins sanguinaire que celles qui marquèrent bien des pays latino-américains dans la première moitié de notre siècle (celle de Sánchez Cerro - 1930-1933 - pour ne citer qu'un exemple péruvien), mais s'impose par la corruption, et pourrit par conséquent la société de l'intérieur d'une manière sournoise. *Conversación en la Catedral* montre clairement cette face des années cinquante, et *La tía Julia y el escribidor*, les apparences de la réalité, son aspect extérieur, tel que le présentent les médias. Officiellement, la censure n'existe pas, le personnage de Cayo Bermúdez l'affirme dans *Conversación en la Catedral*. Mais l'auto-censure, elle, fonctionne, et sert à divulguer auprès du grand public, sous toutes les formes possibles, la devise odríiste - Santé, Travail et Education - et surtout à justifier la raison d'être que s'attribue la dictature : le maintien de l'ordre.

L'exemple d'un journal comme *La Crónica* illustre parfaitement le conformisme, l'adhésion aux valeurs, aux "mythes" que fomentent une société. Car ce n'est pas un hasard si les délinquants sont toujours des "monstres" - 4-VII-1952 : "Habría sido atrapado ya monstruo que atacó a una niña de dos años -, des "éléments dépravés" - 9-VII-1952 : "Elemento depravado aprehendió la policía cuando intentaba ultrajar a una criatura" - , que la police, diligente et efficace, connaît pour tels, même s'il ne s'agit pas de récidivistes - 2-VIII-1952: "Aunque no se registra antecedentes, la policía sabe que es un tipo de malas costumbres" - , s'attaquant à des victimes innocentes et sans défense, toujours, ou presque, arrêtés par les policiers zélés qui les recherchent "afanosamente".

Les délinquants, si différents des habitants des quartiers résidentiels ou de l'homme de la rue, sont toujours facilement identifiables à leur mine patibulaire ou à

¹ Vargas Llosa, Mario, *La tía Julia y el escribidor*. op.cit., p.243 à 246
² *Ibid.*, p.58.

leur surnom - 1-X-52 : "terribles maleantes" ; 4-X-52 : "dos indeseables" : *el Mocho y el Picaflor*; 3-VII-52 : "dos hampones" ; 4-VII-52 : "monstruo" - , souvent armés de couteaux qui semblent affûtés pour l'occasion - 9-VII-52 : "filudo cuchillo de cocina" - Ils viennent, d'ailleurs, souvent des provinces, ou autres lieux moins civilisés - 1-X-52 : "Así actuaban tres *provincianos* para sustraer mercaderías en una tienda" ; 5-VII-52 : "Acusados de haber decapitado y mutilado el cuerpo de un amigo están ante la policía tres *indígenas*. Confiaron en que las aves de rapiña y los zorros imposibilitarían su identificación".

Le délit est régulièrement accompagné d'une qualification morale propre à refléter clairement l'indignation du journaliste, qui devra être aussi celle du lecteur - 3-VII-52 : "Está pendiente de la decisión de la Suprema el drama *infortunado* de una niña sordomuda, víctima de un delito que resulta *doblemente monstruoso* "; 21-VIII-52 : le rat qui a blessé un bébé de cinq mois est humanisé, "el *asqueroso y feroz* roedor" ; 1-IX-52 : "Conductor n°135, línea Lima-Chorrillos, atacó a un pasajero(...). Casi destroza la cara de un pasajero, en gesto *por lo demás censurable*"; 14-X-52 : "*Reprobable* delito cometió..."-

Ces éléments redoutables, menaçant l'intégrité physique et morale et les biens de l'honnête citoyen, s'attaquent toujours à des victimes sans défense. L'innocence de celles-ci est toujours soulignée : enfants, mineurs, tranquilles passants -3-VII-52 "Dos hampones atacaron a pacífico transeúnte lesionándolo" -. Le liménien moyen ne peut, à la lecture de ces nouvelles, qu'appeler de ses vœux le renforcement des forces de police réalisé par Odría et son Ministre de l'Intérieur, les "opérations coup-de-poing" de plus en plus nombreuses en 1951-52. Odría laissera son Ministre faire arrêter les conspirateurs contre le Régime à l'intérieur même des locaux du très aristocratique Club Nacional, auquel Odría, d'origine modeste, n'a jamais été admis, malgré sa charge présidentielle. Nulle mention ne sera faite des opérations frauduleuses - fraude fiscale entre autres - d'Odría et de ses proches, des contrats accordés uniquement aux amis du régime. Les tensions entre le régime et une partie de l'aristocratie sont rendues sensibles, au niveau de la fiction (1^o feuilleton de Camacho) par la dégradation morale de certains de ses membres. Ricardo, neveu du Docteur Quinteros, est un frère incestueux ? Cette situation, considérée comme condamnable, objet de tabou, dans toutes les sociétés occidentales et chrétiennes surtout, symbolise le Mal. Comme les conspirateurs qui tentèrent de se soulever contre le régime dans le théâtre d'Arequipa en 1955 et provoquèrent la démission du Ministre de l'Intérieur, Esparza Zañartu, un intime d'Odría - les deux hommes se réunissent tous les matins, et la presse rend quotidiennement compte de ces entrevues où toutes les conspirations possibles contre le gouvernement sont évoquées -, une partie de l'aristocratie est la cause des désordres qui déstabilisent le gouvernement. Une accusation de cette gravité se traduit, au niveau du feuilleton, par une accusation grave de type moral, que tous doivent condamner. L'inceste, objet d'une réprobation unanime, convient pour provoquer chez l'auditeur moyen cette condamnation et l'attitude de méfiance que veulent faire naître les milieux gouvernementaux à l'égard d'une partie de l'aristocratie.

Le conformisme du journal est reflété dans celui des feuilletons écrits et réalisés par Pedro Camacho. *La Crónica* donne peu de nouvelles des pays étrangers; Camacho situe tous ses feuilletons au Pérou, à Lima de préférence. A l'étranger vivent les

ennemis du régime, en exil : l'étranger protège donc la subversion, par conséquent il faut le dénigrer, ironiser sur son sens du progrès, etc. L'Argentine, où ont lieu des manifestations anti-odriistes, dont une agence de presse a, de plus, répandu la nouvelle, est le but de tous les sarcasmes de Camacho: les adolescentes - Sarita Huanca, dans le troisième feuilleton - ont le diable au corps, les femmes - doña Zoila Saravia Durán, dans le quatrième - ont un corps peu harmonieux, enlaidi par des bourrelets disgracieux probablement causés par leur gourmandise irrépressible, les jeunes hommes sont des assassins dans l'âme - soy argentino, mato niños¹, pense Lucho Abril Marroquín - ou du moins de sombres brutes - les deux cuistots qui attaquent Pedro Camacho - , l'hygiène est inconnue chez eux, etc. L'attitude de ce pays met en péril l'identité nationale que veut défendre la dictature : au niveau du roman, Camacho refuse tout acteur argentin dont l'accent serait la négation de la péruanité.

La xénophobie ne s'exerce pas seulement à l'égard des étrangers; elle vise également les éléments extérieurs aux quartiers "décent" de la capitale (Callao, El Porvenir, bidonvilles). La petite délinquance qui emplit les pages de *La Crónica* provient presque toujours de ces quartiers. La caractérisation de chaque district de Lima, établie par Camacho, rappelle ainsi tout ce que les liméniens trouvaient quotidiennement dans certains journaux. Le scribouillard, bien entendu, pousse une telle stylisation jusqu'à la caricature : si le soleil brille sur les quartiers chics (2^o chapitre), la brume et le froid sont le lot de Callao (4^o chapitre). Les éléments inassimilables produits par ces mauvais lieux sont toujours un danger potentiel pour la société : les rues de Callao sont calmes parce que Lituma y fait régulièrement sa ronde ; mais Mendocita, où la police se rend rarement, est le sanctuaire de la délinquance et de la prostitution, béni par le Père Seferino Huanca Leyva, curé hérétique né dans ces lieux et dont le dernier patronyme révèle l'origine juive, donc étrangère. Ressentie par l'opinion publique, influencée par la lecture de la presse, comme la plus dangereuse, la petite délinquance occulte en fait un mal plus profond que seul ose dévoiler l'économiste mexicain, venu de l'extérieur donc n'ayant pas subi l'influence des médias locaux : le pourrissement d'une société par le dictateur et ses proches.

Au contraire, le gouvernement se donne pour défenseur de l'ordre, du progrès. Les héros, champion du Bien et des valeurs officiellement exaltées - la dératisation elle-même, outre son aspect sanitaire, rappelle la réflexion de Bermúdez au colonel Espina, dans *Conversación en la Catedral*, "cazando apristas como pericotes"² -, sont tous engagés dans la lutte même qu'Odría prétend mener. En outre, le portrait type du héros - "frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu" - et son âge, la cinquantaine, correspondent à des caractéristiques idéalisées de Camacho, qui peuvent aussi s'appliquer aux portraits, idéalisés également, du Président exposés dans les bâtiments publics. Et c'est peut-être bien parce que le Général se reconnaît dans les héros de Camacho, qu'il fait enregistrer tous les feuilletons pour les écouter le soir, comme sa propre légende, pour bercer ses rêves.

¹ *Ibid*, p.212.

² Vargas Llosa, Mario, *Conversación en La Catedral*, Barcelone, Editions Seix Barral, 1981 (1^o édition, 1969), 675 p. - p.66.

L'innocence et l'aspect désemparé des victimes apparaît bien chez Camacho avec autant de force que dans les faits divers de *La Crónica*. Le noir qui ignore les langues occidentales, ne "parle" pas et ne peut donc pas assurer sa propre défense, nu et innocent comme un nouveau-né, devient forcément victime. La petite sœur, encore bébé, de Federico Téllez Unzátegui, succombe devant les rongeurs assassins. La fillette est doublement écrasée par la voiture du visiteur médical, puis par le camion - sort doublement monstrueux -. Mais le héros lui-même, par sa bonté et son dévouement, devient victime : Lituma reçoit l'ordre de tuer le noir de sang froid, est envoyé à Puno pour prix de son obéissance, subissant une mutation disciplinaire imméritée. L'arbitre génial et le chanteur à la voix d'or disparaissent dans des catastrophes. Si nous considérons le conformisme de ces héros-victimes, en qui le Général se reconnaît, nous pouvons pressentir à travers eux la menace qui pèse sur le gouvernement, et sur le dictateur : malgré le silence de la presse à ce sujet, les manifestations se multiplient, une partie de la population demande la démission d'Odría. L'image du héros trahi par les siens ne figure-t-elle pas celle du héros national par excellence, que tous commencent à abandonner, et autour duquel la presse tente de rassembler l'opinion publique, la foule immense de victimes en puissance ? Les feuillets n'ont-ils pas pour rôle d'exorciser le possible danger qui plane sur le gouvernement ? Se venger sur l'un de ses membres, ou sur Odría lui-même, des maux qui affligent la société, n'est-ce pas tuer le héros rédempteur, messianique, et laisser se déchaîner le Mal que nul n'aura plus la force de combattre ?

L'aspect définitif de la victoire du Mal sur la victime est un autre point commun entre le style de Camacho et celui de *La Crónica*, qui souligne davantage l'horreur du Mal, la perversion de l'agent qui l'apporte, et l'incapacité de la victime à se défendre. Si le bébé de Surquillo -*La Crónica*, 27-VIII-52 - souffre de morsures profondes - "una rata casi devora..."-, les rats de Tingo María n'ont laissé de la petite María qu'un "montoncito de huesos"¹. Les verbes et adjectifs utilisés dans la presse et les feuillets tendent à faire imaginer le pire au lecteur. Un incendie est toujours qualifié de "voraz" et "carbonise" les victimes - *La Crónica*, 8-VII-52 : "perció carbonizado un menor en voraz incendio" - . Les cataclismes qui surviennent dans les derniers feuillets de Camacho produisent des effets semblables : nul ne survit à l'émeute sur laquelle s'achève le chapitre XVI, ni au tremblement de terre du chapitre XVIII.

Les feuillets de Camacho rappellent encore *La Crónica* par la présentation de types populaires . Nous trouvons régulièrement en effet, durant le troisième trimestre de l'année 1952, sous le titre "Anecdótico limeño", la description de "tipos populares de ayer", assez proches de types brossés par Camacho : hommes honnêtes et crédules, femmes faciles à tenter par lesquelles le Mal arrive, ou bien femmes incorruptibles, etc. Nous ne pouvons qu'évoquer, dans ces récits élaborés au premier degré - et avec la même différence que celle qui sépare les anecdotes racontées par Julia ou Varguitas, et un conte - certaines *Traditions Péruviennes* de Ricardo Palma. Quelques personnages de Palma semblent d'ailleurs repris et adaptés par Camacho - par exemple Sarita Huanca Salaverría, dans le chapitre XVI, est probablement une actualisation de "*Juana*

¹ Vargas Llosa, Mario, *La tía Julia y el escribidor*, op.cit., p.169.

Marimacho", la femme toréador de Palma, le football étant à la seconde moitié du XX^e siècle, au Pérou comme en Espagne, ce qu'étaient les corridas au siècle dernier¹ -.

En outre, chaque semaine, la première page de *La Crónica* publie, en 1952, un récit bref de genre policier. Les noms des lieux et des héros suggèrent toujours que l'histoire se déroule en de lointains pays, très souvent les Etats-Unis. Il s'agit de sombres drames, de catastrophes, d'enquêtes policières - citons, à titre d'exemple, *Huellas en la nieve*, le 5.X.52 -. Une adjectivation redondante et souvent inutile, comme dans les feuilletons du scribouillard, accroît la similitude entre ces textes.

Clichés et lieux communs.

Une telle série de ressemblances met en évidence le conformisme de l'écriture, danger qui peut tenter l'écrivain, puisqu'il mène souvent au "best-seller" ou, comme dans le roman de Vargas Llosa, au record d'écoute. Il s'agit bien d'un danger pour le créateur, puisqu'au lieu de se révolter contre le monde pour en créer un nouveau, le romancier dans ce cas "se aferra a la realidad como la cepa a la vid"² et accepte les patrons de l'existence prônés par la société. Pour Vargas Llosa, c'est la mort du roman. "La rebeldía total : la voluntad de asesinato de la realidad"³ lance le romancier dans l'aventure sans fin de la création. Mais celui qui se sent trop en accord avec le monde (Camacho) voit bientôt son inspiration se "brouiller", puis tarir ; Varguitas se sauve de ce péril, entre autres, en partant pour l'Europe.

Le scribe comme Camacho confond le point de départ et le but à atteindre. Le point de départ de toute histoire est, bien entendu, l'anecdote; mais une restructuration du réel manifestant un tel accord avec les structures imposées par la société ne produit pas une œuvre originale. Si tous les publics se prennent ainsi de passion pour ses feuilletons, c'est qu'ils véhiculent ce sur quoi tout le monde est unanimement d'accord : les lieux communs. Lieux communs et clichés constituent l'essentiel des feuilletons, retransmis par les ondes ou par la presse.

Ces clichés sont en partie imposés de l'extérieur, comme en témoigne l'insistance de Varguitas sur la nationalité bolivienne de Camacho. Les feuilletons diffusés antérieurement étaient importés de Cuba. Seuls les noms des personnages et des lieux sont "péruanisés", dans les deux cas. Les Péruviens n'interviennent que pour représenter leur propre caricature, ce qui est le comble de la domination culturelle.

Mais refuser les lieux communs et la culture médiatique, n'est-ce pas s'auto-marginaliser ? *Conversación en la Catedral* apparaît alors comme la prise de conscience de l'aliénation culturelle promue par les médias. Santiago Zavala comprend, à partir de l'exemple de son chien, emmené à la fourrière, la responsabilité du journaliste dans la diffusion de l'idéologie et des valeurs officielles. Dans *La tía Julia y el escribidor*, Varguitas tente de se tenir au-dessus de la mêlée, de respecter une certaine objectivité : s'il refuse le sensationnalisme de l'information, facteur de conformisme, nous l'avons vu, il connaît l'utilité des médias dans la diffusion d'une

1 Gladieu, Marie-Madeleine, "Deux variantes du conte : de Ricardo Palma à Vargas Llosa", *Palinure*, Paris, n°3, 1987, p.70 à 76.

2 Vargas Llosa, Mario, *La tía Julia y el escribidor*, op.cit., p.64

3 Vargas Llosa, Mario, *Gabriel García Márquez : historia de un deicidio*, Barcelone, Editions Barral, 1971, 667 p. - p.95.

culture plus purement littéraire. Il a en effet publié un conte dans *El Comercio*, et en envoie d'autres dans l'espoir de les y voir aussi publiés.

Ainsi, l'influence des médias s'exerce d'une manière négative sur l'écrivain qui ne sait pas s'en dégager, et la conséquence est la banalité de son œuvre. Cependant, pour celui qui s'en sert comme point de départ pour une création personnelle - l'écrivain qui assure le lien entre le "je" de Varguitas et la troisième personne des feuilletons réalisés par le personnage de Camacho -, les médias donnent une représentation du monde à partir de laquelle, contre laquelle même, peut s'élaborer une œuvre par procédé de glissement : le sens du réel proposé par les médias est réduit au niveau de simple image à partir de laquelle, par procédé de destruction et de réélaboration, un sens nouveau se fait jour, l'œuvre littéraire devenant alors comme une seconde représentation de la réalité, à travers laquelle est regardée sa première image, donnée par les médias, et finalement, la réalité elle-même. Et là se révèlent soudain tous les artifices de l'une et l'autre représentation : les techniques se dévoilent, puisqu'à partir d'un même fait, une image médiatique et une image romanesque surgissent. Les amours endogamiques de Vargas Llosa, fait de départ reconnu par l'auteur dans la dédicace du roman, donnent lieu à deux transpositions : celle du feuilletoniste, qui en privilégie l'aspect incestueux pour provoquer des réactions primaires d'horreur et de pitié chez les auditeurs - autre lecture possible du premier feuilleton -, et celle d'un narrateur adulte qui se souvient avec une nostalgie ironique de son éducation sentimentale. Plus tard, la reprise du roman pour une série télévisée réalisée en Colombie, diffusée l'année suivante au Pérou, redéformera l'anecdote sentimentale, privilégiée par rapport au sens donné au roman par son auteur. C'est qu'apparemment, si l'on élude le problème capital de l'écriture - comme l'aubergiste du *Quichotte* qui ne voyait dans la cérémonie de l'adoubement que "pescozadas y espaldarazos" -, les péripéties des amours de Varguitas et Julia ont toutes les caractéristiques du feuilleton sentimental à suspens, dans la platitude quotidienne d'une vie bourgeoise et conformiste. L'ironie, marque de distanciation entre le réel et sa représentation, caractéristique de l'aventure du héros selon Lukacs, est presque toujours absente des productions destinées aux médias ; les feuilletons de Camacho, visant à toucher l'auditeur au premier degré dans sa sensiblerie sans parler vraiment à sa sensibilité, et le personnage du scribe bolivien, en sont l'illustration.

Un compromis valorisant?

Dans le monde actuel, remarque avec pessimisme Vargas Llosa, "la radio y la pequeña pantalla han desplazado a diarios y revistas como primera fuente de información sobre la actualidad"¹. Commentant une conférence du Professeur Leach, "Literacy is doomed", où le conférencier annonçait la disparition de la culture alphabétique, celle de l'écriture et des livres, au profit de l'audio-visuelle, plus démocratique, le romancier péruvien objecte que cette dernière est infiniment plus susceptible d'être contrôlée et manipulée par le pouvoir en place (le maître de la technologie est aussi le maître de la culture et impose ses patrons de l'imaginaire), et que l'écriture devient parfois le dernier espace de liberté. *La tía Julia y el escribidor* illustre bien ces objections de Vargas Llosa : l'engouement du Général pour les

¹ Vargas Llosa, Mario, "Libros y robots", *Cambio 16*, Madrid, n°355, 24 IX 1978, P.73, et *Caretas*, Lima, n°548, 17 X 1978, p.54 et 56.

feuilletons consacre la popularité de Camacho et de la station de radio qui l'emploie. Le problème du financement des émissions, évoqué aussi à travers le personnage de Genaro fils, ramène encore à celui des pressions possibles exercées sur les journalistes, les créateurs ou les réalisateurs. Ainsi la production littéraire, si nous écartons la possibilité de censure et la politique des grandes maisons d'éditions - puisqu'une auto-édition est, à la limite, toujours possible -, l'écriture apparaît comme le rempart de la liberté. Historiquement en effet, les dictateurs latino-américains - Vargas Llosa se réfère plus explicitement au cas de l'Argentine sous Perón et Videla - ont parfois laissé circuler des ouvrages dont ils ont mal apprécié le contenu subversif.

En dernière instance, le choix entre le conformisme des médias, toujours dépendants d'une idéologie, que ce soit celle d'une majorité ou d'une opposition, et la sagesse de l'incertitude¹ qu'est le roman, incombe au public. Celui-ci a les représentations du réel qu'il mérite. Pour l'écrivain, le problème ne doit pas se poser en termes de concurrence, de lutte, mais plutôt d'influences respectives. Le vautour qu'il est se nourrit de tout le réel, et se repaît donc nécessairement des médias pour produire une œuvre. Et les productions médiatiques reflètent tous les clichés de l'identité nationale, tirés parfois d'œuvres littéraires plus ou moins affadies, identité à partir de laquelle la littérature repose l'éternelle question : sommes-nous vraiment cela, et seulement cela ?

¹ Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1987, 200 p. - P.22. Sur ce thème, Kundera écrit aussi . p.33-34 : "le roman est, lui aussi, travaillé par les termites de la réduction qui ne réduisent pas seulement le sens du monde mais aussi le sens des œuvres. (...) Cet esprit commun des mass media dissimulé derrière leur diversité politique, c'est l'esprit de notre temps. Cet esprit me semble contraire à l'esprit du roman".