



HAL
open science

Mario Vargas Llosa et Jean-Paul Sartre

Marie-Madeleine Gladieu

► **To cite this version:**

Marie-Madeleine Gladieu. Mario Vargas Llosa et Jean-Paul Sartre. Marie-Madeleine Gladieu; Alain Trouvé. *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, 1, Éditions et Presses Universitaires de Reims, pp.23-28, 2006, *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, 9782374961880. 10.4000/books.epure.679 . hal-04240538

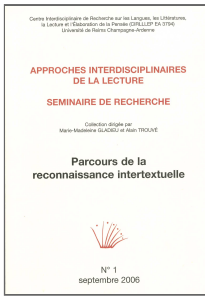
HAL Id: hal-04240538

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04240538v1>

Submitted on 13 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dir.)

Parcours de la reconnaissance intertextuelle

Éditions et Presses universitaires de Reims

Mario Vargas Llosa et Jean-Paul Sartre

Les enjeux de l'intertextualité dans *La tante Julia et le scribouillard*

Marie-Madeleine Gladieu

DOI : 10.4000/books.epure.679
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2006
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961880



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006

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



Référence électronique

GLADIEU, Marie-Madeleine. *Mario Vargas Llosa et Jean-Paul Sartre : Les enjeux de l'intertextualité dans La tante Julia et le scribouillard* In : *Parcours de la reconnaissance intertextuelle* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2006 (généré le 13 octobre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/679>>. ISBN : 9782374961880. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.679>.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

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

Mario Vargas Llosa et Jean-Paul Sartre

Les enjeux de l'intertextualité dans *La tante Julia et le scribouillard*

Marie-Madeleine Gladieu

- 1 Lorsque Mario Vargas Llosa s'exerce à écrire ses premiers récits courts, dans la Lima des années cinquante-cinq, le roman péruvien, genre qui n'est apparu qu'environ un siècle plus tôt, ne répond pas à l'expression d'un monde qui se modernise, où l'industrie se développe et où viennent de surgir à grande échelle, conséquences de l'exode rural, les quartiers précaires qui forment la « ceinture de misère », « cancer social » ou « honte nationale » qui entourent la capitale. Le centre a vu la construction de nouveaux ministères, de groupes scolaires, d'hôpitaux, du stade national. La ville croît, de nouveaux quartiers sont apparus là où des exploitations agricoles séparaient le centre historique avec ses églises, ses palais et ses balcons, Santa Beatriz avec son hippodrome et son parc où avaient lieu les courses de lévriers, de l'olivette du très chic San Isidro, et plus loin encore, du lieu de villégiature qu'avait été Miraflores ; elle escalade les collines au-delà des Barrios Altos, et à l'ouest, elle rejoint peu à peu le port de Callao et le Pacifique. D'un peu plus de 600 000 habitants en 1940, la population est passée à près de 5 000 000 vingt ans plus tard.
- 2 Dans ce contexte, l'écriture romanesque continue à suivre les normes fixées au début du siècle : sentimental ou mélodramatique, prétexte à des scènes de genre montrant un Pérou pittoresque et « typique » dont les modèles datent de la fin du siècle précédent, ou érotico-historique, s'intéressant aux aventures amoureuses de Bolivar et du vice-roi Amat, mais surtout indigéniste, reproduisant à l'infini les stéréotypes nés au XIX^e siècle et au début du XX^e : cet indigénisme tardif a été nommé « nativisme ». Et Mario Vargas Llosa, qui écrit ses premiers textes de fiction, pense qu'il est temps de changer les modèles de référence, c'est pourquoi il va chercher parmi les prosateurs nord-américains de la première moitié du XX^e siècle exprimant le nouveau mode de vie et les valeurs liées au développement de la grande ville. Toutefois sa théorie romanesque de ces années est essentiellement élaborée à partir de la pensée de Jean-Paul Sartre. Correspondant à une période de prise de conscience d'ordre politique, elle s'appuie sur

Qu'est-ce que la littérature ?, en particulier en ce qui concerne les rapports entre genre littéraire et engagement, entre écriture et prise de position face aux problèmes d'une époque. L'enthousiasme du jeune auteur est tel que l'un de ses amis le surnomme « le vaillant petit Sartre » (*el sartrecillo valiente*). Cette influence sera sensible dans les textes de fiction narrative des années cinquante et soixante.

- 3 Durant cette décennie, Mario Vargas Llosa, qui vient vivre à Paris, se rapproche d'abord de Jean-Paul Sartre. Il intervient à ses côtés à la Mutualité pour protester contre la guerre d'Algérie. Il collabore également avec la Révolution cubaine, et participe aux activités de la nouvelle *Casa de las Américas*. Mais bientôt l'écrivain péruvien prend ses distances avec l'idéologie révolutionnaire. Il accepte mal que Sartre justifie la violence de l'opprimé contre son oppresseur. De plus, les années 1963 à 1965 sont marquées, au Pérou comme dans divers pays d'Amérique du Sud, par la création de foyers révolutionnaires qui tentent, comme Fidel Castro l'a fait à Cuba, de prendre le pouvoir par la lutte armée et la résistance populaire à la classe dominante. Dans cette guérilla, Mario Vargas Llosa perd plusieurs amis, voit disparaître les jeunes gens qui auraient pu former une future classe politique susceptible de faire évoluer positivement le pays. Et le modèle cubain perd, pour lui, sa crédibilité quand survient l'affaire Padilla (poète, mais sbire du dictateur Batista, il demande sa libération pour raisons de santé ; Padilla devient l'homme qui incarne la censure et la répression subies par les ennemis de Fidel Castro).
- 4 Dans son roman *La tante Julia et le scribouillard*, dont la première édition est publiée à Barcelone en 1977, Vargas Llosa invite son lecteur à réfléchir sur l'écriture romanesque à partir de deux exemples : l'apprenti écrivain Varguitas, dont la trajectoire et les modèles évoquent l'expérience même de l'auteur, et Pedro Camacho, véritable galérien de la création de feuilletons radiophoniques, dont le lecteur ne parvient pas à comprendre s'il écrit pour vivre ou s'il vit pour écrire. Les principaux modèles de l'auteur péruvien, au cours de ses années de formation, sont traités avec ironie, parfois avec dérision. Vargas Llosa procède par allusions, il parodie leurs citations les plus célèbres, celles que connaît tout Péruvien ayant fréquenté l'école primaire. Ces parodies sont parfois attribuées à des personnages de feuilletons radiophoniques, dont le lecteur, ou l'auditeur si nous entrons dans le jeu proposé par le texte romanesque, ne soupçonnerait pas qu'ils pussent se livrer à ce genre d'exercice intellectuel. Dans le premier feuilleton de la série, le docteur Quinteros, quinquagénaire, propriétaire d'une maternité dans le quartier le plus chic de la capitale, fréquente une salle de gymnastique pour entretenir sa forme physique ; à la moindre maladresse, les jeunes athlètes l'interpellent : « ¡Las momias a la tumba y las cigüeñas al jardín zoológico ! »¹, « les momies au tombeau et les cigognes au zoo ! »², phrase qui rappelle le discours que Manuel González Prada prononça dans le grand amphithéâtre de l'université d'Arequipa quelques années après la Guerre du Pacifique (1879-1883), qui vit la défaite du Pérou et ses conséquences, la perte d'Iquique et Arica (région désertique mais très riche en minerais) et l'occupation du sud du pays par l'armée chilienne. González Prada demande un renouvellement total de la classe politique, qui a conduit le pays à la perte d'une partie de son territoire et à la misère. « ¡Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra ! », « Les vieux, à la tombe, et les jeunes, au travail ! », réclame-t-il. Rien de comparable, par conséquent, avec le geste maladroit du quinquagénaire dans une salle de sport. L'ironie émanant de personnes du même milieu social ne saurait remettre en question la bonne entente qui règne en ce lieu ; il ne s'agit pas d'exclure du club le maladroit, qui veut soulever un poids trop lourd. Dans ce nouveau contexte, la citation perd son caractère

revendicatif: il ne s'agit plus de réclamer un changement profond de la vie et de l'action politiques, mais de rire d'une futilité. Le feuilleton radiophonique n'a jamais été un lieu de contestation, mais de distraction destinée au grand public, et il se caractérise presque toujours par son conformisme.

- 5 Dans le chapitre suivant, le lecteur apprend que Pedro Camacho n'utilise qu'un livre, un dictionnaire des citations du monde entier, qui a probablement inspiré cette phrase. De plus, étant étudiant, Mario Vargas Llosa était un lecteur assidu et admiratif de González Prada. Le fait que l'auteur du texte se soit éloigné de cette idéologie, proche de l'anarchisme, explique peut-être la reprise ironique de la revendication politique la plus célèbre.
- 6 Quelques lignes plus loin, tandis que le même docteur Quinteros jouit des bienfaits du sauna, il dit, nostalgique : « *Juventud, cuyo recuerdo desespera!* » (p. 37), « Jeunesse, dont le souvenir désespère ! » (p. 39), exclamation qui, pour tout Latino-américain, ne peut que rappeler les vers les plus célèbres du poète le plus connu d'Amérique latine, Rubén Darío, « *Juventud, divino tesoro, / ya te vas para no volver* » (« Jeunesse, divin trésor, / Tu pars et ne reviendras plus »). Comme pour la citation précédente, tout auditeur potentiel est capable d'identifier cette référence, expression d'une vérité universelle somme toute assez banale. Il convient de signaler aussi que Mario Vargas Llosa a choisi pour son « mémoire de maîtrise » (thèse pour l'obtention du grade de bachelier en sciences humaines) l'étude de l'œuvre de ce poète. Ce dernier exprime les regrets de l'homme face au temps qui emporte les amours ; le docteur, très chaste dans ce domaine, ne regrette que la perte de ses muscles et d'un corps esthétiquement parfait, selon les normes de la mode masculine. Le passage d'un thème poétique universel à une expression extrême de la nostalgie, le « désespoir », d'un corps de jeune athlète, souligne une certaine futilité chez ce quinquagénaire, à la fleur de l'âge, comme son créateur se plaît à affirmer. La citation est déformée, dans le sens de la banalisation, d'une dégradation tendant à la sottise ; le lecteur a remarqué un phénomène similaire dans le cas précédent. Cette dégradation, qui concerne les « *nice people* » des quartiers chics de la capitale, peut annoncer la dégradation plus grave, d'ordre éthique, du personnage incestueux de Richard. Elle est aussi un signe de la qualité des créations du feuilletoniste, qui compose ses œuvres et en parle avec un sérieux extrême, adulé des auditeurs et de son employeur, mais qui ne produit que des textes de consommation de masse, où les problèmes réels de la société sont déformés et banalisés, au même titre que les citations des grands auteurs. Dans ce cas, l'intertextualité attire l'attention, par contraste, sur la valeur réelle des créations du scribouillard et sur leur probabilité de passage à la postérité.
- 7 Surnommé par le journaliste et apprenti écrivain Varguitas « le Balzac de l'Altiplano », de par l'importance de sa production allant de pair avec une vie de galérien, Camacho écrit une dizaine de feuilletons par jour, chacun devant durer environ une demi-heure, et les personnages commencent bientôt à passer d'une histoire à l'autre. Le scribouillard s'offusque de la comparaison, arguant de son originalité. Il ne lit jamais, de peur de subir une influence non désirée. Son dictionnaire des citations lui sert de base culturelle. À l'inverse, Varguitas incarne la création flaubertienne, mais la présence de cet écrivain est plus implicite. Varguitas lit des quantités d'auteurs avant d'entreprendre la rédaction d'une nouvelle ; Flaubert conseillait, dans sa correspondance, de lire « des océans » de textes avant de commencer une œuvre, et pratiquait lui-même cette méthode. La lecture à voix haute est l'épreuve décidant de la

viabilité d'un texte, et des dizaines de pages sont écrites, puis déchirées, avant qu'une phrase correcte ne soit finalement acceptée. De manière plus allusive encore, Julia se comporte parfois en Emma Bovary du *xx^e* siècle : son goût pour les films mélodramatiques rappelle celui d'Emma pour les romans sentimentaux. Mario Vargas Llosa, par ces phénomènes d'intertextualité, signale les modèles à partir desquels il a élaboré un style propre : s'agissant de la création de personnages, Lituma, qui revient sous plusieurs identités dans les feuilletons de Pedro Camacho, apparaît aussi comme sous-officier, avec divers grades, dans ses romans ; de plus, quant à la composition romanesque, après avoir composé le « magma » de ses futures œuvres, il le censure impitoyablement avant d'en proposer une version définitive.

- 8 Mais les allusions les plus nombreuses, parfois presque des citations, concernent les écrits de Jean-Paul Sartre sur l'art d'écrire, son essai sur Baudelaire et *Qu'est-ce que la littérature ?* À l'époque où il écrit ce roman, Mario Vargas Llosa a rompu avec les idées de son premier modèle, tant sur le plan de la prise de position politique, que sur celui de l'écriture. Les affirmations de Sartre sont assez systématiquement tournées en ridicule, et deviennent, dans certains cas, objets de dérision. Sa position sera plus nuancée dans les essais plus tardifs ; mais le traitement du thème de l'initiation à l'écriture grâce à l'observation de celui qui apparaît comme le seul écrivain vivant de sa plume et connu du grand public au Pérou, passe, pour l'auteur, par une sorte de meurtre symbolique du père en écriture.
- 9 Sartre souligne chez Baudelaire sa farouche volonté de ne pas procréer, de ne s'assurer aucune descendance : la création d'une œuvre d'art est, pour lui, incompatible avec la procréation. Si Varguitas, comme son créateur, redoute la paternité (la Julia du monde réel ne pouvait pas avoir d'enfants, et la première tentative avec son jeune mari s'est soldée par un avortement spontané, ce qui a pu influencer une telle appréhension de la procréation), Camacho exprime la même phobie, assortie d'une crainte de la femme digne d'un Samson dont la chevelure aurait repoussé :

Croyez-vous qu'il me serait possible de faire ce que je fais si les femmes absorbaient mon énergie ? m'admonesta-t-il avec du dégoût dans la voix. Croyez-vous que l'on peut produire des enfants et des histoires en même temps ? Que l'on peut inventer, imaginer si l'on vit sous la menace de la syphilis ? La femme et l'art s'excluent, mon ami. Dans chaque vagin est enterré un artiste. Se reproduire, quel plaisir ? Est-ce que les chiens, les araignées, les chats ne le font pas ? Il faut être originaux, mon ami.³

- 10 La banalité et l'excès, l'évocation d'une maladie jadis redoutée, car sans remède (Gauguin, par exemple, en est mort), mais désormais guérissable, et de l'animalité de l'acte sexuel, réduisant l'être humain au rang des insectes tenus pour répugnants ou, au mieux, à celui des animaux familiers, donnent aux phrases qu'écrit Sartre à propos de Baudelaire le dandy, l'esthète (le lecteur se souvient alors de l'allure du scribouillard, minuscule, toujours vêtu du même costume sale et trop souvent repassé, dont on dirait dans les Andes qu'il sert de miroir au diable), un nouvel aspect dérisoire. Mario Vargas Llosa, remarié et père de trois enfants, ne croit plus en de telles affirmations, et celui qui les profère, abandonné par sa femme qui le trompe continuellement, manque de crédibilité ; il en va de même pour le discours sartrien qu'elles parodient. Le texte de Vargas Llosa se lit donc à deux niveaux : si l'intertextualité passe inaperçue, l'ironie est sensible, vu le contexte romanesque ; et si le lecteur la perçoit, l'ironie devient dérision, car le scribouillard autodidacte qui se limite à appliquer une technique pour créer n'a rien à voir avec Baudelaire, ni avec son commentateur. La réflexion de Sartre déformée

par ce personnage d'une vanité grotesque fait comprendre au lecteur que l'auteur ne prend plus au sérieux les préceptes sartriens. Si l'auteur produit un texte accessible à tout lecteur potentiel quel que soit son niveau de connaissances littéraires, il suscite la complicité du lecteur qui s'intéresse à sa vie et à sa culture.

- 11 Un autre commentaire de Varguitas à propos de l'art d'écrire selon son collègue, retient aussi l'attention :

Il me répondit avec ces généralités dont il était impossible de rien tirer de concret. Les histoires, pour atteindre le public, devaient être fraîches, comme les fruits et les légumes, car l'art ne supportait pas les conserves et moins encore les aliments que le temps avait pourris.⁴

- 12 Bien que, cette fois encore, le lecteur ne se trouve pas devant une citation exacte de Sartre, il ne peut que reconnaître les propos que ce dernier a tenus sur la littérature de consommation, sur le phénomène du *best-seller* et des textes de circonstances, qui n'ont d'intérêt que passager et ne proposent aucune réflexion quant à la situation de l'être humain dans son contexte historique. La comparaison sartrienne avec les fruits et légumes du marché, qui se fanent vite, image de la consommation de biens matériels, la culture ainsi comprise étant abaissée à ce niveau, incapable donc de « nourrir » l'esprit, susceptible seulement de « remplir » les temps morts de la journée comme les produits frais ont rempli le cabas de la ménagère, reprise par un personnage d'auteur capable de prendre du recul par rapport à sa création, pourrait être le point de départ d'un débat sur la littérature. Sartre oppose, en effet, ce type d'œuvres à la narration que le lecteur relit avec intérêt. Camacho, lui, se réfère à ses feuilletons radiophoniques, qu'il écrit, répète et joue successivement en une heure environ. L'aspect excessif de cette fraîcheur du produit, ainsi que de l'expression du scribouillard qui prolonge la comparaison par des exemples *a contrario*, les conserves, qui font surgir l'image de boîtes empilées posées sur des étagères dans une pièce obscure, comme les livres sur les rayons d'une bibliothèque, et les produits périssables rendus impropres à la consommation envisagés dans le dernier degré de leur dégradation, montrent la truculence de celui qui ne sait jamais prendre ses distances avec le réel, qui est incapable de dépasser le premier degré de l'interprétation et de déceler le ridicule. Cette fois encore, l'intertextualité met en relief le fossé qui sépare Camacho d'un écrivain digne de ce nom ; le scribouillard se réclamant régulièrement de Sartre, que Vargas Llosa surnomme à cette époque l'« intellectuel bon marché », renvoie sur l'écrivain français sa vision non pertinente de la création littéraire, dont il est « impossible de rien tirer de concret ».

- 13 Mario Vargas Llosa se comporte parfois comme ce personnage lorsqu'il reprend à son compte certaines expressions sartriennes, comme la notion de dévoilement, liée chez Sartre à l'engagement de l'écrivain, et chez Vargas Llosa, à la présence de l'auteur dans l'œuvre qu'il crée. Il inverse d'ailleurs cette notion, et affirme que l'auteur se cache dans ses textes bien plus qu'il ne s'y montre. La comparaison avec le travail inversé de la stripteaseuse semble, au départ, provenir en droite ligne du mode de réflexion du scribouillard. Mais ici, la distance est réellement prise avec l'image proposée, et la distance avec Sartre, voulue. Le seul engagement valable de l'écrivain, dit en fait Vargas Llosa, c'est celui de transformer la réalité, de la « voiler » pour qu'elle mette en évidence d'autres caractéristiques, peu ou pas remarquées dans les circonstances réelles du quotidien. Vargas Llosa a donc assimilé la pensée sartrienne, puis il est parti au-delà, tel Empédocle abandonnant ses sandales pour progresser sur la pente de l'Etna.

NOTES

1. Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, Barcelone, Seix Barral, 1977, p. 37.
 2. *La tante Julia et le scribouillard*, traduction d'Albert Bensoussan, Paris, Gallimard, 1979 ; édition utilisée : « Folio », 2003, p. 39.
 3. *Ibid.*, p. 202.
 4. *Ibid.*, p. 166-167.
-

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Professeur de littérature espagnole, à l'université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP