

Mario Vargas Llosa à Paris :
Les années de formation et d'affirmation
(1958-1965)

Claude Fell

Dans ses essais et les écrits d'inspiration autobiographique inclus dans son œuvre de fiction – on pense, entre autres, au roman de 1977, *La tante Julia et le scribouillard* –, Mario Vargas Llosa est revenu à maintes reprises sur sa vocation littéraire précoce et sur la difficulté à « être un écrivain quand on est né dans un pays où presque personne ne lit : les pauvres parce qu'ils ne savent pas ou parce qu'ils n'en ont pas les moyens, et les riches parce qu'ils n'en ont aucune envie »¹. Il est d'ailleurs symptomatique, comme nous pouvons le souligner dès à présent, que c'est précisément au terme de huit années passées en France que Vargas Llosa, de retour à Lima, publiera un de ses premiers grands essais – qui prend ici la forme d'un long article –, « Sebastián Salazar Bondy et la vocation de l'écrivain au Pérou », bâti sur une comparaison implicite avec le milieu littéraire français². Avec un humour glacial, Vargas Llosa développe dans ce texte la thèse selon laquelle « la bourgeoisie » de son pays ne se donnait même pas la peine de « récupérer les écrivains à titre posthume », mais les condamnait, vivants ou morts, au « même oubli méprisant », même si une des rares exceptions à cette pratique impitoyable était précisément l'essayiste, dramaturge et poète Sebastián Salazar Bondy.

1. *Historia secreta de una novela*, Barcelone, Tusquets Editor, 1971, p. 23, 24.

2. « Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú », reproduit in *Contra viento y marea (1962-1982)*, Barcelone, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1983, p. 89-113.

La pression de cet environnement à ses yeux particulièrement hostile explique l'enthousiasme avec lequel « Varguitas » reçoit la nouvelle, en septembre ou octobre 1957, d'un séjour en France de quinze jours, après avoir remporté avec « Le défi » le prix de la Nouvelle organisé par *La Revue française*, dans une traduction d'André Coyné et de Georgette Vallejo, la veuve du grand poète. La perspective de ces deux semaines à passer dans une ville qui alimente depuis toujours l'imaginaire de bon nombre d'écrivains latino-américains, suscite chez le « scribouillard » péruvien qu'est alors Vargas Llosa une réaction qui n'est pas sans rappeler celle du grand poète nicaraguayen Rubén Darío – sur lequel, par un curieux hasard, Vargas Llosa prépare à l'époque une thèse qu'il présentera dans le cadre de l'Université San Marcos de Lima – arrivant pour la première fois dans la « ville-lumière » : tous deux sont fascinés par le paysage urbain qui s'offre à eux, tous deux n'ont qu'une idée en tête, rencontrer au plus vite leur idole littéraire réciproque, leur maître à penser et à écrire, Verlaine pour Darío, Jean-Paul Sartre pour Vargas Llosa. Si Darío aperçoit de loin un vieillard abruti par l'absinthe avec qui tout dialogue est impossible, le Péruvien échouera lui aussi dans sa tentative de rencontrer l'auteur de *La Nausée* ; par contre il s'entretiendra brièvement, en espagnol de surcroît, avec Albert Camus. Il n'en reste pas moins que Sartre exerce une influence décisive sur la première partie de son œuvre et que pendant son séjour en France, il reviendra à plusieurs reprises sur les écrits de l'auteur de *La Nausée*, tout en manifestant également un intérêt très vif pour l'œuvre de Camus, qu'il semble découvrir à cette époque³. Une série d'articles consacrés aux deux écrivains, entre 1962 et 1965, témoigne de l'attention que Vargas Llosa porte à leur œuvre, mais aussi à leur rôle culturel, voire politique.

3. Il réunira les articles consacrés à ces deux auteurs dans un livre publié en 1981 à Porto Rico, *Entre Sartre y Camus*, Río Pedras, Ediciones Huracán.

Dans le prologue qu'il consacre en 1981 au recueil de ces articles édité par l'Université de Porto Rico, Vargas Llosa reconnaîtra qu'ils sont plus éclairants sur leur auteur que sur les trois intellectuels ici concernés et qu'ils ont au moins le mérite de « montrer l'itinéraire d'un Latino-américain qui fit son apprentissage intellectuel ébloui par l'intelligence et les va-et-vient dialectiques de Sartre et qui finit par embrasser le réformisme libertaire de Camus »⁴. En réalité, cette mise au point de 1981, qui survient après qu'ont éclaté au grand jour, au début des années 70, des divergences fondamentales entre l'écrivain péruvien et le régime castriste, est loin de refléter la position idéologique assumée par Vargas Llosa lors de son séjour en France entre 1958 et 1965. À partir de 1964 et jusqu'en 1971 – année où un schisme se produit dans l'intelligentsia latino-américaine à la suite du procès intenté à Cuba contre le poète Heberto Padilla – Vargas Llosa envoie des textes et des articles à la revue cubaine *Casa de las Américas* – et en 1962, alors qu'il vient de passer deux semaines à La Havane, il donne au journal *Le Monde*, puis à la revue uruguayenne *Marcha*, deux articles où il exprime un soutien sans faille à la Révolution castriste, qui est parvenue à résister victorieusement à une tentative de déstabilisation menée en sous-main par les États-Unis⁵. Il est évident que sur ce plan, Vargas Llosa épouse étroitement les prises de position de Jean-Paul Sartre à l'égard de la Révolution cubaine, ce qui renforce « l'admiration » qu'il ressent à l'époque pour l'auteur des *Séquestrés d'Altona*, cette « tragédie moderne » sur laquelle Vargas Llosa publie un article en 1965. Il n'en est pas moins vrai que s'il a écrit à l'époque sur la polémique de 1952 entre Sartre/Camus, publiée dans *Les Temps Modernes*, c'est parce que celle-ci recouvrait un conflit qui lui était personnel et dont les échos se répercuteront dans son œuvre de fiction. Pour

4. « Prólogo a *Entre Sartre y Camus* », in *Contra viento y marea*, *op. cit.*, p. 11.

5. « À Cuba en état de siège », *Le Monde*, 23 novembre 1962, et « Crónica de la Revolución », *Marcha* (Montevideo), 7 décembre 1962. Les deux articles sont reproduits in *Contra viento y marea*, *op. cit.*, p. 21-35.

Vargas Llosa, le débat portait fondamentalement sur le fait de savoir « si l'Histoire est tout ou seulement un aspect du destin humain et si la morale existe de façon autonome, comme réalité qui transcende l'événement politique et la praxis sociale ou si elle est viscéralement liée au développement historique et à la vie collective ». Toute une génération d'écrivains – note-t-il dans un article de 1964 intitulé « Les autres contre Sartre » –, celle de Camus, Sartre, Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, ont conçu la littérature comme une forme d'action et en étant persuadés qu'« en écrivant ils influaient sur la marche de l'Histoire », alors que la génération suivante était convaincue que « la littérature et la politique sont des activités antagoniques ». Bien entendu, pour Vargas Llosa il n'est pas question de mettre la littérature au service d'un quelconque prosélytisme politique : il rejette catégoriquement le réalisme socialiste, ou du moins toutes les aberrations commises en son nom, comme le montre son article de mars 1966, envoyé de Paris à la revue *Marcha* de Montevideo, pour protester de façon véhémement contre le procès intenté à Siniavski et à Daniel en URSS et contre la condamnation qui les frappe⁶. Il est d'ailleurs remarquable que dans cet article de 1966 s'élabore déjà, y compris au niveau sémantique et métaphorique, le discours de légitimation de l'acte de dissidence que représente pour Vargas Llosa toute création littéraire. Là s'annonce le fameux discours de réception du prix Rómulo Gallegos, prononcé à Caracas en août 1967 et intitulé : « La littérature est du feu ». Là se trouve, sous forme embryonnaire, l'argumentaire qu'il déploiera en 1969, aux côtés de Julio Cortázar, dans la polémique qui l'opposera à l'écrivain colombien Oscar Collazos, à propos des rapports entre littérature et révolution⁷. On connaît la thèse – véritable « projet originel » pour reprendre un terme

6. « Una insurrección permanente », *ibid.*, p. 85-88.

7. Óscar Collazos, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, *Literatura en la revolución y la revolución en la literatura*, México, Siglo XXI Editores, Colección Mínima/35, 1970.

sartrien⁸ –, qui sera répétée à longueur de débats, d'articles et d'entretiens, avec la même véhémence : «... il n'y a pas de création artistique sans désaccord et sans rébellion. La raison d'être de la littérature est la protestation, la contradiction et la critique. L'écrivain a été, est et sera toujours un mécontent... Que les juges, les politiciens, les procureurs et les censeurs le comprennent une bonne fois pour toutes : la littérature est une forme d'insurrection permanente et elle ne supporte pas les camisolés de force ». C'est parce qu'elle contribue « au perfectionnement humain, en empêchant la récession spirituelle, l'autosatisfaction, l'immobilisme, la paralysie, l'amollissement intellectuel ou moral » que la littérature telle que la conçoit Vargas Llosa doit être protégée et défendue par ceux qui se réclament du socialisme.

L'apport fondamental de Sartre – « un écrivain qui mérite une admiration sans réserve », écrit-il encore en 1964 – est d'avoir défini les caractéristiques d'« une critique intégrale du phénomène littéraire, qui partirait des fondements idéologiques du marxisme, mais d'un marxisme ouvert, souple, capable de digérer la psychanalyse, les théories modernes de l'anthropologie culturelle, la théorie de l'information, la linguistique, etc »⁹. On peut d'ailleurs noter que c'est précisément sa réflexion critique sur l'œuvre de Sartre qui permet à Vargas Llosa d'affiner sa pensée en ce qui concerne l'« engagement » en littérature. On en a un bon exemple avec l'article qu'il écrit sur *Les Séquestrés d'Altona*, cité plus haut, et dont la conclusion est particulièrement éclairante : « Si *Les Séquestrés d'Altona* n'avait été que l'illustration dramatique des réflexions que suggérait à un grand philosophe un fait inique – la torture en Algérie –, la pièce aurait été éphémère. C'est une chance que le penseur soit également un rêveur, un égoïste qui écrit pour tuer ou

8. Voir la critique de ce concept par Pierre Bourdieu in *Les Règles de l'art*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, p. 265.

9. R. Cano Gaviria, *op. cit.*, p. 32.

pour ressusciter ses fantômes personnels »¹⁰. Il reprendra maintes fois et répètera à l'envi cette thèse par la suite : la pièce de Sartre est une œuvre littéraire majeure parce qu'ici les personnages et l'action « se suffisent à eux-mêmes, en marge des notions abstraites de responsabilité partagée et de faute qu'ils sont censés matérialiser ». À la différence d'autres romans ou pièces de théâtre de Sartre, la volonté de « démonstration » est réduite à sa plus simple expression, et la pièce n'a rien d'un « essai déguisé ». Le « créateur » l'emporte sur le « penseur » et on retrouve dans *Les Séquestrés d'Altona* « ces compléments indispensables des idées que sont les visions, les obsessions, les passions, c'est-à-dire cette gamme de matériaux 'spontanés', irrationnels, qui contribuent plus que tout à donner à la fiction une apparence de vie ». Le résultat est que « la tragédie de Frantz Gerlach plonge le spectateur dans un univers onirique qui a plus à voir avec la poésie qu'avec la raison ».

L'influence de Sartre se retrouve dans les jugements que Vargas Llosa porte sur Camus, dans deux articles respectivement publiés en 1962 et 1965 et coïncidant avec la parution des deux tomes des *Carnets*. Un bref retour en arrière s'impose. En mai 1952, Francis Jeanson avait publié dans *Les Temps Modernes* un article intitulé « Albert Camus ou l'âme révoltée », où il glosait sur « l'inconsistance de [la] pensée » de l'auteur de *L'Homme révolté*¹¹. En juin 1962¹², Vargas Llosa, à son tour, s'interrogeant sur « la situation lamentable d'un écrivain officiel, dédaigné par le public et uniquement présent dans les manuels scolaires », parle de « pensée vague et superficielle », de « pseudo-penseur », de l'« étonnante équivoque collective qui a fait de lui un idéologue » ; selon l'écrivain péruvien, une lecture erronée a été faite de l'œuvre de Camus, qu'il faut lire comme on lit Flaubert ou Gide, et non pas Diderot

10. « *Los Secuestrados* de Sartre », in *Contra viento y marea*, *op. cit.*, p. 84.

11. Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Éd. du Seuil, 1997, p. 496.

12. « Revisión de Albert Camus », in *Contra viento y marea*, p. 84.

ou Sartre : Camus est « admirable quand il se laisse guider par l'intuition et l'imagination, et c'est un écrivain médiocre quand il s'abandonne à la réflexion pure ». On voit qu'on est encore très loin de l'adhésion de 1981 aux prises de position idéologiques de Camus, dont Vargas Llosa exaltera, dans un article de janvier 1965¹³, « l'obsession du style », le souci de la forme, l'intérêt pour les connexions entre peinture et littérature, la mission conférée à l'art de superposer son propre ordre aux désordres du monde. Il n'en reste pas moins que pendant ces années parisiennes, la figure tutélaire reste Jean-Paul Sartre.

Dans ces conditions, on comprend l'embarras, pour ne pas dire plus, qui s'empare de Vargas Llosa quand il commente les fameuses déclarations de Sartre à propos des écrivains des pays sous-développés qui devraient « renoncer momentanément à la littérature » pour se mettre pleinement au service de leur société. Au contraire de certains opposants à la pensée de Sartre, qui ont fini par succomber aux tentations de l'art pour l'art, Vargas Llosa, malgré tout, s'interroge, d'abord sur un mode ironique : comment lui, « indigène d'un pays sous-développé qui tente d'écrire des romans à Paris », peut-il adhérer à ces déclarations ? Reprenant certains arguments de Claude Simon, mais sans partager « son rejet des racines sociales de la création littéraire » ni sa préoccupation exclusive pour le langage, Vargas Llosa se demande ce que liront les écoliers du Tiers-Monde si les écrivains de leurs pays cessent de produire. Il s'en tire finalement par une pirouette : comment croire Sartre quand il dénigre « l'utilité de la littérature », alors que lui-même vient de publier *Les Mots* (1964), unanimement salué par la critique comme un brillant retour à la littérature, et qu'il promet deux essais sur Flaubert et sur Mallarmé ?

On voit donc que cette « époque française » est une étape décisive dans la trajectoire littéraire de Vargas Llosa. Si l'on en croit ses *Mémoires*, sa conviction était faite, au terme de son premier séjour

13. « Camus y la literatura », *ibid.*, p. 68-71.

d'un mois (un de ses oncles lui a prêté de l'argent pour qu'il reste quinze jours de plus), en janvier 1958 : « Tout me sembla beau, incomparable, éblouissant. J'étais un métèque éhonté. Je sentais que c'était là ma ville, que c'était là que je vivrais, que j'écrirais, que je prendrais racine et que je resterais à jamais »¹⁴. Quelques années plus tard, au cours d'un entretien avec Julio Cortázar, qui, lui, réside à Paris depuis 1951, il reviendra sur l'impact de ce séjour parisien qui se prolongera, après un bref retour au Pérou marqué par une expédition en Amazonie d'où *La Casa verde* tirera en partie sa source, jusqu'en 1965 :

Une mystérieuse association de l'histoire, de l'invention littéraire, des prouesses techniques, du savoir architectural et plastique, et aussi, à fortes doses, le hasard avaient créé cette ville où déambuler, sur les ponts et les quais de la Seine, observer à certaines heures les volutes des gargouilles de Notre-Dame ou s'aventurer sur de petites places ou dans le dédale des ruelles ténébreuses du Marais était une émouvante aventure spirituelle et esthétique, comme de s'enterrer dans un grand livre.

Ce dernier mot est évidemment capital : toute expérience – et ce séjour à Paris est une étape fondamentale – doit trouver son débouché littéraire, tout doit aboutir au « livre ». Mais ces « flâneries », pour reprendre un mot cher à Walter Benjamin – ne sauraient déboucher sur une œuvre, nouvelle ou roman, dont le cadre ou le thème seraient en rapport avec la France, voire même écrite en français – comme ce fut le cas de plusieurs recueils du poète péruvien César Moro qui a servi, dit-on, de modèle à un personnage de *La ville et les chiens*¹⁵. Comme dans le cas du roman-

14. *El pez en el agua*, Barcelone, Seix Barral, 1993, p. 460.

15. Lors de son premier séjour à Paris, Vargas Llosa tentera de s'informer sur les rapports entre César Moro et le groupe surréaliste. Benjamin Péret qu'il rencontre à cette occasion, reste évasif. C'est finalement Michel Butor qui explique au jeune Péruvien que César Moro avait été marginalisé par Breton et les surréalistes en raison de son homosexualité (*ibid.*, p. 464, 465).

cier cubain Alejo Carpentier qui réside à Paris de 1928 à 1939, le séjour en France va confirmer Vargas Llosa dans son américanité. Tout ce qu'il écrit à l'époque – et l'expérience durera jusqu'en 1981 avec la publication de *La Guerre de la fin du monde*, qui a pour cadre le Brésil de la guerre du sertao – se situe au Pérou. C'est pour cette raison qu'il ne cessera d'affirmer qu'à ses yeux faire intervenir l'exil dans le processus de la démarche créatrice est un faux problème, même pour un écrivain « réaliste » (qualificatif qu'il s'applique d'ailleurs à lui-même). À plusieurs reprises, dans des conférences ou des entretiens avec des critiques, il aura beau jeu d'expliquer que d'innombrables écrivains latino-américains avaient publié des œuvres « représentatives de leur propre réalité », alors qu'ils résidaient à l'étranger et que quelques oiseaux rares – comme l'écrivain José María Eguren –, tout en n'ayant jamais quitté leur pays, avaient produit des livres totalement exotiques. La présence ou l'absence physique sont des épiphénomènes, l'important est ailleurs, comme le lui confirmera l'expérience française :

Quand il écrit, un écrivain a fondamentalement l'obligation d'être rigoureusement fidèle à ses propres démons, et ceux-ci n'ont pas de nationalité ; il doit faire le maximum d'efforts pour que son monde soit conçu avec la plus grande rigueur, la plus grande vraisemblance, le plus grand pouvoir de persuasion. Si, pour écrire de cette façon, il considère qu'il est opportun de vivre dans son propre pays... d'accord. Si en revanche il considère qu'il doit le faire en dehors de son pays, il doit l'abandonner sur le champ et de plein droit ¹⁶.

Il ira même beaucoup plus loin dans cette voie, puisqu'il considère que l'exil – intérieur ou extérieur – est pratiquement une nécessité pour un écrivain de son pays et que ce n'est pas un hasard

16. Ricardo Cano Gaviria, *El huitre y el ave Fénix, conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Barcelone, Editorial Anagrama, 1975, p. 83.

si ceux qu'il tient pour les deux plus grands écrivains péruviens – Garcilaso de la Vega et César Vallejo – ont fini leur vie loin du Pérou. D'autres – comme Eguren ou Martín Adán – sont restés au pays, mais ils se sont créé un univers personnel souvent fait de lecture de littérature étrangère, où ils se sont réfugiés¹⁷. Remarquons au passage que si le Pérou nourrit le processus de création littéraire de Vargas Llosa, une partie de son activité critique – qui se confond à l'époque avec son travail journalistique – porte sur la littérature péruvienne, inaugurant là encore, une ligne de réflexion qui aura d'innombrables ramifications dans l'œuvre à venir. S'il envoie au journal de Lima *Expreso*, auquel il commence à collaborer en 1964, des articles essentiellement consacrés à la littérature et au cinéma (articles sur Bergman, Chaplin, Bardem, Vadim) européens et nord-américains, ainsi que sur les écrivains latino-américains que l'on commence à découvrir en Europe à l'époque (Cortázar, par exemple), il fait parvenir à des revues péruviennes (*Piélaço*, *Revista Peruana de Cultura*), mais aussi cubaine (*Casa de las Américas*) ou uruguayenne (*Marcha*) des articles consacrés à des écrivains péruviens sur lesquels, bien souvent, il ne cessera d'écrire jusqu'à aujourd'hui. Le cas le plus paradigmatique est évidemment celui de José María Arguedas, qui se suicidera en 1969, et avec qui Vargas Llosa entretiendra des rapports d'abord filiaux, mais qui par la suite deviendront beaucoup plus ambigus¹⁸. En 1964 et 1965, il publie trois articles consacrés au romancier, nouvelliste et anthropologue péruvien¹⁹, où il remet en cause avec férocité l'indigénisme à la mode chez les écrivains de son pays depuis les

17. « Sebastián Salazar Bondy », in *Contra viento y marea*, p. 98.

18. Voir en particulier *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, FCE, Colección Tierra Firme, 1996. Traduit par Albert Bensoussan : *L'utopie archaïque. José María Arguedas et les fictions de l'indigénisme*, Paris, Gallimard, 1999.

19. Reproduits in Jorge Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1969, p. 30-54.

années 30 et le succès international obtenu par un roman de Ciro Alegría, *Vaste est le monde* (*El mundo es ancho y ajeno*). La condamnation est sans appel : « L'échec de l'indigénisme est double : comme instrument de revendication de l'Indien, par son racisme à l'envers et son critère historique étroit, et comme mouvement littéraire par sa médiocrité esthétique ». L'approche de José María Arguedas est différente : il connaît le monde indigène « de l'intérieur » pour y avoir passé l'essentiel de son enfance et parce qu'il a parlé quechua (bien que ses parents ne soient pas Indiens) avant d'apprendre l'espagnol ; mais sur un plan purement littéraire ces circonstances biographiques n'auraient aucune importance si l'œuvre d'Arguedas n'était pas « un combat contre les impostures historiques et le mensonge substantiel que signifient en littérature le manque de rigueur, la négligence formelle, le libertinage rhétorique ». Pour illustrer ces affirmations, Vargas Llosa se livre à une étude détaillée du roman le plus achevé d'Arguedas, *Les Fleuves profonds*. On retrouve ce « ravissement devant la nature et le temps irréversible » et cette « infinie pitié pour les choses humaines » chez un jeune poète guerrillero, tombé les armes à la main, un ami que Vargas Llosa pleure dans un bref article de 1963 : Javier Heraud²⁰. Comme on le voit, les années passées à Paris, n'ont pas fait perdre à Vargas Llosa l'intérêt qu'il porte et portera jusqu'à aujourd'hui à la littérature de son pays natal.

Malgré une situation économique précaire qui l'obligera à certains travaux alimentaires²¹, pendant son séjour en France Vargas Llosa pose les bases de l'œuvre monumentale qu'on lui connaît aujourd'hui, puisqu'il y élabore deux de ses livres majeurs, *La ville et les chiens*, qui obtiendra en 1962 à l'unanimité le prix

20. « Homenaje a Javier Heraud », in *Contra viento y marea*, op. cit., p. 36, 37.

21. Sur son travail à l'ORTF, voir notamment Albert Bensoussan, Claude Couffon et Dodyk Jégou, *Entretien avec Mario Vargas Llosa*, Rennes, Terre de Brume, 2003, p. 27, 28.

« Biblioteca Breve » attribué à Barcelone par les éditions Seix Barral, et *La Maison verte* qui remportera en 1967 – Vargas Llosa réside alors à Londres – l'important prix « Rómulo Gallegos » décerné à Caracas. Autrement dit, Vargas Llosa commence, de façon systématique, à s'appliquer à lui-même ce qu'il appellera le « flaubertianisme en littérature » et qu'il développera dans son essai paru en 1975, *L'Orgie perpétuelle. Flaubert et Madame Bovary*²². Sur un plan anecdotique, il a rappelé à plusieurs reprises qu'il a lu *L'Éducation sentimentale* alors qu'il était en train d'écrire *La Maison verte* et que cette lecture l'a « enthousiasmé »²³. Mais son « flaubertianisme » va beaucoup plus loin, puisqu'il porte à la fois sur la conception du « métier » d'écrivain et sur la notion fondamentale d'« autonomie » du littéraire. D'un côté, Vargas Llosa refuse une conception « miraculeuse » de la vocation – un « don » tombé du ciel, « le coup de génie intempestif qui n'a pas grand-chose d'humain », le cas « inquiétant » (sic) de Rimbaud –, alors qu'il s'agit d'« un sacrifice constant, un don de soi total de type religieux ». Dès son séjour parisien, Vargas Llosa est persuadé que la création littéraire a une dimension morale et qu'elle signifie avant tout une masse énorme de travail ; elle ne saurait être « un passe-temps », « un jeu », « une pratique passagère », comme il le dénoncera dans l'article consacré à Salazar Bondy que nous citions plus haut : « C'est une passion, et la passion n'admet pas d'être partagée ». Ce qui implique également une réflexion concomitante sur son propre acte d'écriture, c'est-à-dire la production d'une œuvre parallèle de critique, qui peut prendre ou non la

22. « Actualidad de Flaubert », *Expreso* (Lima), 9 mars 1965, p. 10-13.

23. *Historia secreta de una novela*, Barcelone, Tusquets Editor, Cuadernos Marginales 212, 1971, p. 59. Cet « enthousiasme » ira jusqu'à lui faire attribuer de prétendus « volets verts » à la maison close de Zoraïde Turc et à interpréter cette « simple coïncidence » comme une « secousse impressionnante » (R. Cano Gaviria, *op. cit.*, p. 67).

forme d'un travail universitaire²⁴ ou qui peut devenir méta-fictionnelle.

Par ailleurs, l'apport décisif de Flaubert, selon Vargas Llosa, réside dans ses réflexions sur « le problème de l'autonomie littéraire » : le récit est régi par des règles spécifiques et doit absolument conserver une cohérence interne. Le ton se fait plus polémique lorsque Vargas Llosa relève que les critiques latino-américains devraient plus souvent s'inspirer d'une observation capitale de Flaubert : il ne saurait y avoir de confusion entre l'auteur et le narrateur : « Écrire signifie se dédoubler, se cacher, se multiplier ». Sur le plan méthodologique, en ce qui concerne la structuration et l'organisation du récit, le statut du narrateur, le traitement du temps, l'auteur de *La ville et les chiens* ébauche quelques pistes qu'il explorera et explicitera plus tard dans son essai sur Flaubert.

En 1966, Mario Vargas Llosa décide de quitter Paris pour s'installer à Londres. Cette étape de huit années a été l'occasion d'une activité littéraire et journalistique intense, mais aussi de lectures, de réflexions, de débats d'où sortiront deux grands romans et où s'amorce une œuvre magistrale à laquelle le jury du Prix Nobel gagnerait à s'intéresser.

24. En 1971, Vargas Llosa publie la thèse qu'il a présentée devant l'université de Madrid : *García Márquez, historia de un deicidio* (Barcelone, Barral Editores). À propos de cette activité critique, José Miguel Oviedo note : « Comme une conséquence latérale de [sa] longue pratique de romancier, est apparu un Vargas Llosa critique, paladin érudit des romans de chevalerie, activiste et militant d'une certaine littérature "maudite", exégète minutieux de García Márquez et même scénariste pour le cinéma de ses propres histoires et de celles des autres. » (J.M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa : la invención de una realidad*, Barcelone, Seix Barral, 1982, p. 267)