

## LETTRES LATINO-AMÉRICAINES

*Un tournant du roman :  
la ville et les groupes*

Dans un milieu naturel explosif et envahissant, dominé par des lois de croissance physiques et sociales très différentes de celles de l'Europe, une littérature de recherche et de pure création paraissait, jusqu'à une date assez récente, complètement utopique. Cette utopie a donné, il est vrai, un des plus grands noms, sinon le plus grand, de l'Amérique Latine, celui de Jorge Luis Borges. Mais elle avait produit surtout des poètes, lorsque, au début du XX<sup>e</sup> siècle, la littérature latino-américaine ne se contenta plus d'être un écho de la littérature espagnole.

Après les grandes rénovations poétiques, c'est dans le roman qu'une nouvelle prise de conscience du réel aura lieu. Un passé et un présent, aussi chargés l'un que l'autre, voilà ce que les auteurs des premières décennies de ce siècle vont essayer de récupérer et d'imposer dans le roman. Un passé de mythes et de grandeurs perdus, un présent grinçant, des situations sociales agitées, des changements vertigineux. Cela n'allait pas sans risques. Cernés à la fois par l'histoire et le souvenir, pour la plupart issus des grandes familles terriennes ou de la bourgeoisie rurale, ces auteurs veulent prendre la mesure d'un monde éclatant, saisir la dimension de ces montagnes, de ces bois, de ces hommes, de ces légendes qui font partie d'eux-mêmes. Pour ne pas faire le jeu de l'évasion et du rêve, ils prennent la responsabilité de décrire ce vaste désordre politique, l'assujétissement des petits à la volonté des puissants, l'aliénation des hommes et des lieux.

Décrire n'épuise pas l'opération d'écrire, bien entendu. Décrypteurs de cette confusion végétale et humaine, ces écrivains semblent vouloir surtout expier une faute : celle dont les accuse l'injustice sociale; ils paraissent être requis par un devoir : évoquer les

histoires violentes et déchirantes de leurs pays. Ce sont alors les grandes épopées, de larges coulées de masses qui se pressent aux portes d'un avenir hypothétique. Les romanciers croient à cet avenir ou du moins c'est dans cet avenir qu'ils installent leurs rêves.

Refuser le réel semblait une trahison; le transcrire sans critique paraissait un fléchissement devant ses lois inhumaines. Une série d'ouvrages d'une grande richesse va ainsi naître; comme le note Miguel Angel Asturias, on y retrouve cette surcharge intentionnelle des couleurs de la vision qui est celle de presque tous les romans latino-américains de notre époque.

Ses personnages pourront figurer dans ces galeries de héros que l'Europe s'est formées avec les grandes incarnations littéraires. Nous aurons ainsi nos paysans, nos chefs de bande, nos arrivistes, nos généraux, nos propriétaires terriens, nos fortes femmes, nos aventuriers, nos politiciens véreux. Théorie de mythes sociaux plutôt que galerie de caractères. Perdus au milieu des immensités, balayés par la distance et le temps, le cadre les transforme en choses parmi les choses. Ils sont nature brute plutôt que conscience ou volonté dirigée. Agissant sur eux, les puissances naturelles ou sociales contraignantes leur ôtent l'être. Le jeu des circonstances les écrase ou les confond.

Cette minceur psychologique est fonction de l'intérêt du nombre. On énumère des multitudes sans nommer les personnes. Elles ont des noms, assurément, mais elles deviennent très vite de simples points de repère dans l'intention générale de l'auteur. On aboutit parfois à ce que Carlos Fuentes, l'écrivain mexicain, nomme « un simplisme épique ». (L'homme exploité est bon parce qu'exploité; celui qui exploite est, par nature, mauvais.)

Le roman traditionnel d'Amérique latine, mettons depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à Rómulo Gallegos, restait donc pour le lecteur français non spécialisé, une sorte de champ d'honneur où des héros bons combattent, pour la bonne cause, des autorités abusives ou des propriétaires inhumains. Ce schéma se répétait trop fréquemment dans l'histoire de nos pays pour qu'il ne fût point dépeint dans nos romans. Il y a eu, en effet, trop de thèses élémentaires, sans intérêt romanesque, où la violence tenait lieu de force d'évocation, où la justice était mécaniquement bafouée, où le document — c'est-à-dire le simple récit d'événements historiques — prenait le pas sur la création d'êtres véritables.

Inévitablement, certains réflexes jouaient dans ces textes destinés à provoquer une réaction. Ils portaient un jugement, le ton était en conséquence celui du « sermon social », comme le dit Octavio

Paz des romans « indigénistes »; et ils se paraient de toute l'éloquence des œuvres revendicatrices.

Mais s'ils étaient document, ils n'étaient pas que cela. Sur ce fond de violence et d'excès et même en tirant parti d'antinomies tranchantes et souvent naïves, des créateurs véritables introduisent dans la restitution de cette durée des éléments qui en ont fatalement modifié la technique.

Il est assez futile de remonter à Sarmiento pour parler de vrais créateurs. Venons-en à l'époque présente où, après Arguedas, Gallegos, Alegría et tant d'autres qui ont enrichi notre littérature, les noms de Miguel Angel Asturias et d'Alejo Carpentier, tous les deux connus du public français en traduction, représentent, dans cette perspective du roman réaliste, deux pôles opposés et « sublimants » : la conjonction du mythe, des croyances anciennes et une réalité opérative, pressante, chez le premier, la captation englobante d'une histoire et d'un temps confondus chez le second. Miguel Angel Asturias a parlé, dans un texte récent consacré à Carlos Fuentes, d'un « univers composé de mondes superposés et soumis à une logique particulière, sans relation de cause à effet, porteur de germes magiques, chargés de symboles qui se substituent à la réalité ». Ceci peut très bien s'appliquer à Asturias lui-même. Que pourrait-on dire de mieux, en effet, sur ce poète qui, à partir d'un écheveau complexe de situations et d'êtres, d'une sorte d'infra-monde prophétique, tire les quatre ou cinq personnages qui compteront dans chacun de ses romans? De son côté, pour relier des périodes de temps et des niveaux de vie différents, pour convoquer les allers et les retours de la mémoire historique et sociale, Carpentier forge, avec la minutie d'un archéologue ou d'un diamantaire, un style opulent et débordant où la langue reprend — bien moins que chez Asturias, cependant — tous ses droits à la liberté poétique.

Mais chez eux il s'agit encore de grands mouvements de masses, de déplacements entiers de pans d'histoire et de sociétés, avec, au centre, le héros, vieil idéal de l'esthétique réaliste.

Pour prendre la mesure d'un monde qui de jour en jour se fait plus complexe (l'éclatement de certaines structures sociales, l'attrait des villes, l'enracinement de traditions culturelles et leur discussion), le roman pose des questions et des problèmes; il ne se veut plus seulement instrument de critique sociale au niveau de l'action. Il fallait questionner les hommes pour mettre en question la société. L'écrivain se voit obligé de réouvrir l'ouverture de son angle de vision. Afin de capter une réalité en ce qu'elle a d'incertain et de conjectural, il trouve des mécanismes d'analyse qui,

sans le dispenser de l'objectivité, ne lui interdisent pas le passage à l'intériorité de chacun. Un dialogue plus pressant et plus direct s'établit entre l'auteur et ses personnages, des techniques nouvelles se font jour. Les vues panoramiques sont remplacées par des vues concentrées sur des groupes; la ville prend la relève de la campagne. Car un changement d'optique engendre nécessairement un changement de technique. D'abord, une échelle différente; à la place des multitudes errantes ou des groupes sociaux indifférenciés, les auteurs confinent leurs personnages pour mieux les saisir. (*Los Premios*<sup>1</sup> de Julio Cortázar, argentin, et un exemple de cette tendance). Si *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, était en quelque sorte le roman-type de la génération antérieure, *La Ciudad y los Perros* (La Ville et les chiens) du Péruvien Mario Vargas Llosa marque la volonté de la génération présente — l'auteur n'a pas trente ans — de créer une littérature de recherche sans pour autant se désolidariser de la réalité.

Une autre nature que celle des bois et des montagnes dévore les personnages de Vargas Llosa. Egalement sans appel, la violence de la ville s'exerce sur un groupe d'adolescents. Quels sont ces chiens dont parle le titre? C'est le nom que donnent les élèves des cours supérieurs à ceux de première année dans un collège, près de Lima, où, sans former des officiers, on plie les internes à une discipline toute militaire. Les professeurs, à quelques rares exceptions près (et celles-ci sont des victimes), sont tous des militaires.

Nous sommes ici très loin de l'évocation de cet âge de tendresse (ce ciel, cet enfer de l'âge) qu'est l'adolescence. Une dureté voulue règne dès les premières pages. Ces garçons sont là pour devenir des hommes, comme on dit dans les bonnes familles, et il ne convient pas de leur épargner les épreuves. Les grands le savent qui ont passé par là; c'est le tour des « chiens » :

*L'Esclave était seul et descendait les escaliers du réfectoire vers le pré, lorsque deux tenailles s'emparèrent de ses bras et une voix murmura : « Venez avec nous, chien. » Il sourit et les suivit docilement. Tout autour, un grand nombre des camarades qu'il avait aperçus ce matin pour la première fois étaient abordés et menés à travers la plaine herbeuse vers les dortoirs de la quatrième. Ce jour-là il n'y avait pas cours. Les chiens furent entre les mains de ceux de la quatrième année depuis l'heure du déjeuner jusqu'au dîner, quelque huit heures. L'Esclave ne se rappelle pas à quelle section il fut amené ni par qui. Mais le dortoir était plein de*

1. *Les Gagnants*, Arthème Fayard, 1961.

*fumée et d'uniformes et on entendait des rires et des cris. Depuis la porte, le sourire encore aux lèvres, il sentit qu'on le frappait dans le dos. Il tomba à terre, tourna sur lui-même, resta étendu sur le dos. Il essaya de se lever, mais il ne put le faire : un pied s'était installé sur son ventre. Dix visages indifférents le contemplaient comme un insecte : ils lui barraient la vue du plafond. Une voix dit :*

— *Pour commencer, chantez cent fois « je suis un chien » sur un rythme de « corrido » mexicain.*

*Il ne put pas le faire. Il était ébloui et ses yeux sortaient de ses orbites. La gorge lui faisait mal. Le pied pressa légèrement son estomac.*

— *Il ne veut pas, dit la voix. Le chien ne veut pas chanter.*

*Et alors, les visages ouvrirent les bouches et ils crachèrent sur lui, non pas une fois mais plusieurs, jusqu'à ce qu'il ferma les yeux. Quand la mitraille fut finie, la même voix anonyme qui tournait comme une vrille répéta :*

— *Chantez cent fois « je suis un chien » sur un rythme de « corrido » mexicain.*

*Cette fois il obéit et sa gorge entonna d'une voix rauque la phrase imposée sur la musique de « Allá en el rancho grande » ; c'était pénible ; sans ses paroles originales, la mélodie se transformait par moments en cris perçants. Mais cela ne semblait pas les impressionner ; ils écoutaient attentivement.*

L'Esclave, l'élève Arana, un peu mièvre, très doux, est précipité immédiatement dans la tragédie ; il sera l'être soumis, la victime propitiatoire. Le rite barbare d'initiation sera suivi d'épreuves journalières, aussi bien de la part des officiers que de celle des élèves. Mais tous sont logés à la même enseigne : les vexations et les brutalités sont à l'ordre du jour. Pour devenir un homme, il faut acquérir non pas des vertus mais de la force.

Vargas Llosa a délibérément choisi un milieu étouffant, circonscrit par un cercle de jurons et d'ordres, qui lui permet de concentrer sa vision et d'étudier le groupe avec une rigueur d'entomologiste. Mais quelle passion dans la cruauté ! Au sein d'un ordre apparemment imperturbable — il est garanti par les principes d'une morale militaire — ce sont les protagonistes eux-mêmes, ces adolescents châtieurs et châtiés, qui apporteront l'élément perturbateur. Non qu'ils soient par nature monstrueux : il y a des tièdes et des saints, des grossiers et des violents, des entêtés et des faibles. Curieusement, ils ne se révèlent pas d'eux-mêmes : dans ce monde superficiel de consignes et de contraintes,

c'est la tyrannie du pouvoir qui agit comme un révélateur maléfique de la réalité intérieure de chacun.

Les hommes, les grandes personnes, ces officiers sourcilleux et dignes, sont les fondateurs de l'ordre et, dans l'univers concentrationnaire des adolescents, leurs défauts se projettent brutalement et s'amplifient. Vilenie, ambition de commandement, trahison. Ces adolescents ne sont pas les victimes de l'ordre établi mais les organisateurs d'un autre ordre plus secret qui se veut à l'image des grandes personnes. Lorsque Vargas Llosa parle du collège, il pourrait aussi bien parler de sa ville, ou de son pays; il veut en parler. Le symbole est clair; la critique ne se limite pas au plan psychologique, elle devient sociale, elle atteint les structures de ces villes confites dans leur immutabilité et dans leurs clans.

Car il s'agit encore ici de justice, cette idée maîtresse de la littérature latino-américaine. Ces adolescents qui échangent leurs cigarettes avec autant de naturel que leurs expériences sexuelles, qui appliquent en toute innocence des principes inventés par les grandes personnes, sont capables de mauvaise foi, de mensonge, de dureté, de faiblesse et de trahison au nom même de ces principes.

Un incident sans gravité — mais qui, aux yeux des juges, les officiers, prend la valeur d'une offense — déclenchera toute l'action : une nuit, trois élèves réussissent à s'emparer des sujets de la composition de chimie. L'un d'eux brise maladroitement un carreau et le vol est découvert (c'est un garçon de la « sierra », de la montagne, et ici apparaissent encore les couches sociales et les différences géographiques, les habitants de Lima s'opposant aux gens de la « sierra »). Des sanctions sont prises. Le voleur est dénoncé par un camarade : il est expulsé. Au cours de manœuvres, le dénonciateur, l'Esclave, est blessé à mort. Alberto, le témoin et récitant du livre, soupçonne l'auteur du crime — le Jaguar, un adolescent que tout le monde redoute — et s'en ouvre à l'officier Gamboa. Mais les autorités ont déjà décrété qu'il s'agissait d'un accident. Le colonel-directeur du collège oblige Alberto à retirer son accusation. Gamboa, coupable d'avoir reçu les aveux, est envoyé dans une garnison de frontière.

La justice, ou l'idée que s'en fait Alberto, est violée; appliquée automatiquement, elle provoque en définitive un jeu de mensonges et de vengeances, elle truque la vérité qu'elle prétend dévoiler. Elle condamne, en vrac, les accusateurs et les accusés, les responsables et les innocents.

Je ne peux m'étendre sur les habiletés de construction de cet ouvrage. Une écriture serrée, qui fait appel à toutes les ressources

du roman moderne, un mélange de saveur populaire et de raffinement, un dosage subtil du langage parlé, de la pensée brute et du dialogue : Vargas Llosa a tiré le style du roman réaliste de sa gangue polémique et discursive. Dans cette prose nette et transparente, se glisse insidieusement un élément qui est à l'image des liens troubles, confus, souvent monstrueux, qui rattachent les personnages entre eux. La scène avec Paulino, une sorte de métis dépravé pourvoyeur de cigarettes et de bière, est un chef-d'œuvre d'ambiguïté et d'analyse :

*Alberto tourna la tête; la tôle était blanche, le ciel gris, dans ses oreilles il y avait une musique, le dialogue des fourmis rouges dans leurs labyrinthes souterrains, des labyrinthes avec des lumières rouges, un reflet rougeâtre où les objets semblaient sombrer et la peau de cette femme, dévorée par le feu, de la pointe de ses petits pieds adorables jusqu'à la racine de ses cheveux teints, il y avait une grande tache sur le mur, le balancement cadencé de ce jeune garçon marquait le temps comme un pendule, fixait ce réduit au sol, l'empêchait de s'élever dans les airs et de tomber dans la spirale rougeâtre de Huatica, sur cette cuisse de miel et de lait, la jeune fille marchait sous la bruine, légère, gracieuse, svelte, mais cette fois la coulée volcanique était là, définitivement installée en un point de son âme, et elle commençait à croître, à lancer ses tentacules dans les couloirs secrets de son corps, expulsant la jeune fille de sa mémoire et de son sang et sécrétant un parfum, une liqueur, une forme, sous son ventre que ses mains caressaient à présent et soudain quelque chose de brûlant et d'impétueux montait...*

Tout est dit clairement et tout se cache. De même le déroulement dans le temps, haché de coupures et de retours en arrière, est constamment guetté par le mystère. Les destinées sont à chaque instant happées par une sorte de vide, de non-sens, dans un contexte catégorique et brutal.

Tout autour, Lima, la ville capitale, est le lieu des songes et des rencontres, le monde des mères et des femmes. Elle tisse autour du collègue une sorte de contrepoint de beauté manquée, d'illusion de liberté, un autre visage du mensonge de la justice.

Vargas Llosa a décidément engagé le roman latino-américain sur une voie qu'il pourra difficilement abandonner. Le roman rural est loin d'être épuisé, car notre continent reste pour une grande part une terre en friche où la réalité appellera les vieux schémas. Mais l'élaboration particulière de son écriture met

automatiquement à la retraite dans notre littérature toute recherche qui ne visera pas à éclairer l'homme dans son intégrité, dans l'épaisseur de ses mobiles personnels et sociaux.

EDUARDO JONQUIÈRES

## *Revue*

CASA DE LAS AMÉRICAS (Gy 3<sup>a</sup> (Vedado), La Habana, Cuba). — Plus de la moitié du numéro de juillet-août 1964 est consacrée à Shakespeare : un article de Rodríguez Feo sur « Shakespeare et l'Amérique », une étude de Jan Kott : « Le grand mécanisme chez Shakespeare », un remarquable texte de James Baldwin : « Shakespeare ou l'expérience de tous les hommes », une série d'observations très pénétrantes de Boris Pasternak. Des commentaires de Jorge Timossi à une petite anthologie de textes du poète Brésilien Carlos Drummond de Andrade, trop insuffisamment connu dans les pays de langue espagnole d'Amérique latine, révèlent l'actualité et les dimensions de ce grand artiste. Un passionnant récit de Jorge Edwards, écrivain chilien résidant à Paris. Un étrange texte de Ana María Simo. Enfin, des notes et des reportages, notamment un article polémique de Edmundo Desnoes sur Lukacs (« Le vieux Lukacs et nous »).

Le numéro d'octobre-novembre 1964 est une véritable anthologie du roman latino-américain moderne : de Alejo Carpentier (Cuba), Julio Cortázar (Argentine), Juan Carlos Onetti (Uruguay), Ernesto Sábato (Argentine), Carlos Fuentes (Mexique), Mario Vargas Llosa (Pérou) sont publiés des chapitres de leurs ouvrages récents. Le reste du numéro est consacré à la critique et à la situation du roman latino-américain, sur lequel Angel Rama (Uruguay) présente un essai important et lucide. Des auteurs cubains (Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fornés) écrivent sur le romancier mexicain Carlos Fuentes et le péruvien Vargas Llosa; José de la Colina, sur son compatriote Rulfo, un des plus notables romanciers d'Amérique latine et, avec Fuentes et Paz, le meilleur écrivain mexicain. Des notes de Goytisolo, Robbe-Grillet et Italo Calvino complètent, avec le recensement de livres, ce numéro particulièrement bien dosé et très représentatif des nouvelles tendances du roman en Amérique latine.

POESIA-POESIA, n° 19 (revue quadrimestrielle, Ediciones « equis » Mitre 1829, Adrogué, Argentina). — Les poètes Argentins Juarroz et Morales continuent avec le plus grand courage la publication de ces petits carnets consacrés entièrement à la poésie : ils entendent exciter cette attention extrême qu'il faut exercer aujourd'hui pour écouter et comprendre les vers. Ils veulent, par une fidélité totale à l'expression poétique, nous faire