

## Les images de la « sauvage jeune fille » dans le roman écrit par Mario Vargas Llosa\*

Liliana Floria (Danciu)\*\*

“Bad Girl” Images in *The Foolish Girl’s Madness*  
by Mario Vargas Llosa

### **Abstract:**

The novel *The foolish girl’s madness* follows at the same time the destiny of a great love and of a woman who refuses what life offers her, beginning her own search for the discovery of happiness. In this wandering search in the world and in herself, she never ceases to reinvent herself and, even remaining the same, sometimes she becomes another. The unwise young girl is a fictitious homage of the south-american writer for Emma Bovary and for the French writer Gustave Flaubert. In this novel Emma takes revenge for all the failures provoked by the paltry and limited provincial life of the XIX-th century, for all the humble acceptance of the mediocrity. We have analyzed the Bovaryism and the anti-Bovaryism of the feminine character of Llosa and in the same time, the role of the erotic triangle in the process of passion’s keeping, the femininity images are multiples: from the child-woman to the woman-child, from the intangible and unaccessible venusian feminine, Durga’s hypostasis, to the pandoric feminine and to the woman-wife, which makes evident the complete femininity.

**Keywords:** Flaubert, bovaryism, woman-child, child-woman, Durga, pandoric woman, erotic triangle

### **Le roman d’une existence vécue pour aimer une seule femme**

Sur la couverture extérieure du roman publié à la Maison d’Édition Humanitas, l’éditeur écrit quelques lignes concluantes sur l’histoire d’amour de Ricardo avec la mystérieuse « jeune fille imprudente »: « Un roman sur la joie et les tourments d’un amour clandestin suivi pendant quatre décennies, à travers trois continents. Mais ce roman est également une chronique du monde après la guerre qui, aussi comme la jeune fille imprudente, a eu besoin de beaucoup de temps pour retrouver

---

\* Paper presented at the International Symposium “Research and Education in Innovation Era”, “Aurel Vlaicu” University of Arad, 5–7th of November 2014.

\*\* Teacher of Romanian language at Technological Highschool “Dacia” in Caransebeș, liliana.danciu70@yahoo.com

son innocence et pour apprendre à aimer ». En effet, quoique le roman soit la confession du personnage-narrateur, Ricardo Somocurcio, en commençant par les années de l'enfance passée dans le quartier Miraflores de Lima jusqu'à la maturité, au coeur de la narration se trouve la femme mystérieuse qu'il aime toute la vie, malgré – ou surtout pour – les trahisons successives, les caprices et les malices qui parfois surmontent les limites du supportable et le poussent au suicide et même à l'intention de la tuer.

L'auteur ne veut pas surprendre l'éternel mystère féminin mais une certaine typologie féminine complexe: la « guerrière », belle, fragile et pourtant puissante qui veut conquérir le monde qui appartient aux hommes. Ceux-ci peuvent être soumis par le charme féminin personnel et par la stimulation continue de leurs sens. Pour cette femme, la guerre entre les sexes est une réalité aussi humaine que sociale, parce qu'elle est la femme du XXe siècle en train de libérer toutes les femmes qui ont vécu jusqu'alors. Elle ne prend pas en considération la possibilité que les deux, la femme et l'homme, peuvent être des partenaires, des aliés, des amis, pour se compléter et pour s'aider, parce que le monde de son enfance leur avait enseigné autre chose: seulement les riches ont la chance d'être heureux et, en même temps la pauvreté est une maladie sentie aussi par le corps que par l'esprit, qui s'affaisse sous la charge des insatisfactions.

L'histoire de la vie de l'héros et l'histoire d'amour commencent avec l'enfance marquée par l'apparition insolite de cette petite fille non-conformiste, sur laquelle plane le mystère, avec un comportement incroyable, libertin et dégage pour un quartier conservateur. Personne ne connaît son identité, tout le monde soupçonne qu'elle est la soeur d'une autre petite fille qui appartient à une famille respectable, même si elles sont si différentes non seulement par les traits physiques que par le comportement. Le décor change, Pérou est abandonné pour le Paris cosmopolite, où les deux jeunes connaîtront l'hypostase d'amoureuses, d'amantes et plus tard d'épouses; ensuite l'aventure passe en Angleterre, austère et pourtant non-conformiste, pour arriver au Japon et à la fin en Espagne. À la poursuite de sa bien-aimée, à la recherche de l'amour et du bonheur, Ricardo traverse des continents et découvre chaque fois une autre hypostase de la femme qu'il désire.

La structure du roman est circulaire. Après les chapitres où le personnage féminin est entouré du mystère et la petite Lily disparaît et réapparaît soudain en d'autres hypostases, comme la militante de guérilla, madame Arnoux, Mrs. Richardson, l'amante du Japonais Fukuda, l'auteur introduit vers la fin de l'oeuvre le chapitre *Archimède, constructeur de barrages*, où un personnage étrange qui écoute la mer

## ⊙ THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

semble être le père de la petite fille. Étonné par l'histoire du vieux, Ricardo comprend enfin que la petite Lily et sa mère habitaient dans une petite chambre à la famille où la femme était cuisinière. Il s'imagine « les subterfuges, les calineries, les gestes tendres d'Otylle (un autre nom appris par Ricardo) – petite fille douée d'un instinct très développé pour survie et pour adaptation – utilisées pour conquérir les maîtres de la maison » (Llosa, 2011: 289).

Dans ce moment de la lecture, le personnage-narrateur comprend que Lily n'est pas la soeur de la petite Lucy, mais qu'elle avait lié une amitié intéressée avec celle-ci pour passer pour une jeune fille riche, autrement, personne n'en aurait jamais montré un geste d'attention ou d'amitié: « Maintenant, après trente ans, il était évidente la raison pour laquelle la petite Chilienne Lily de mon enfance ne voulait pas avoir un amoureux et n'invitait personne dans la maison située la rue Esperanza. Surtout il était clair pourquoi elle s'était décidée de jouer un rôle et pourquoi elle avait simulé de ne pas être Péruvienne, pour se transformer dans une petite Chilienne et qu'elle soit acceptée à Miraflores » (Llosa, 2011: 290). Dans cet épisode, Ricardo tire les lignes plus importantes de la personnalité de la jeune fille qui veut devenir riche: « [...] même si pour ça elle devrait faire les plus horribles choses, s'assumer les plus grands risques, n'importe quoi, jusqu'au moment où elle devient une femme frigide, incapable d'aimer, calculée et cruelle » (Llosa, 2011: 291). Malgré tous les efforts intérieurs de se métamorphoser dans une personne distante et malgré la douleur de ne pas être soi-même, « la jeune fille imprudente » ne deviendra ni très riche, ni fameuse, et, en plus, le prix payé sera plus grande, « en laissant morceaux de peau et d'âme le long du chemin » (Llosa, 2011: 291). L'attention du personnage-narrateur poursuit les apparitions de la femme aimée comme dans des miroirs énormes qui tournent pour capter l'image toujours différente de la jeune femme. Dans les situations nouvelles de vie, elle se réinvente continuellement et devient apparemment une autre, mais toujours la même en essence, une petite fille craintive de ce grand monde qui l'entoure menaçant, mais qui a le courage de l'affronter.

### **La petite Lily – l'enfante-femme**

L'apparition de la petite Lily dans le quartier bourgeois, avec des coutumes et des routines profondément enracinés dans la mentalité de la communauté conservatrice, produit un vrai bouleversement émotionnel, scandalise également les jeunes filles et les femmes et « affole tous les miraflores qui avaient passé du short au pantalons » (Llosa, 2011: 91). L'attraction irrésistible est produite par « la présence provocatrice et par

la modalité unique de parler» (Llosa, 2011: 9), mais aussi par la façon originale, sensuelle de danser mambo: « Lily dansait après un rythme vertigineux, avec beaucoup de grace et souriante, en fredonnant les mots de la chanson, en levant les bras, en montrant ses genoux, en ondulant la taille et les épaules d'une certaine façon que son corps, séduisant, avec tant de courbes sculptées sur ses jupes et ses blouses, semblait un tumulte, une vibration, une totale union avec la danse » (Llosa, 2011: 9). Par malice ou simplement comme un réflexe d'un préjugé ignorant, tante Alberta avertit son neveu que l'origine chilienne est la certitude de l'absence de la vertu pour la petite Lily. Malgré l'avertissement, l'adolescent tombe amoureux follement de cette jeune fille, accablé par l'unicité, la sincérité des gestes et du comportement et par la beauté expressive de son visage.

La petite est « spirituelle et originale », elle raconte « des histoires avec deux sens, invente des énigmes ou dit des blagues si pimentées que les jeunes filles du quartier rougissaient de honte » (Llosa, 2011: 10). Dès l'enfance, elle est audacieuse, nonconformiste et sincère en comportement et au langage, avec un naturel qui la définira toute la vie. La petite fille cherche l'acceptation des autres et ayant ce but elle apprend être jolie, intéressante pour les personnes qui la regardent avec suspicion et méfiance. À ce moment, le jeune Ricardo rêve de partir ensemble à Paris où ils se fianceront, se marieront et ils y seront riches et heureux toute la vie. Ce qui paraissait être une idylle quelque part de l'adolescence deviendra un amour-passion dévastateur qui se nourrira conséquemment avec les disparitions et les apparitions épisodiques de la jeune fille, toujours différente et pourtant la même pour le jeune homme qui l'aime. La petite fille avec une personnalité tant puissante s'insinue dans son âme si profondément que, chaque fois qu'ils se revoient, le feu de la passion s'allume plus violemment, plus éclatant, en annihilant la volonté et le pouvoir sur soi-même, en capitulant chaque fois devant les sentiments.

C'est l'hypostase de la féminité virginale, une virginité qui existe seulement en plan physique, parce que son cœur est celui d'une femme versée qui connaît la puissance des sentiments et du désir amoureux. Dans son étude, Julius Evola mentionne le mythe de Pandore présenté par Kirkegaard qui évoque les talents attribués à la femme envoyée à Epiméthé par les divinités jalouses. Ainsi, on peut dire que Lily reçoit des talents qu'elle va exploiter au maximum dans la vie, des vraies armes pour la séduction et pour la soumission des hommes: « l'innocence, la résistance » (Evola, 1994: 254). Pour exister, l'amour a besoin de la distance pour stimuler l'imagination, d'une opposition de l'altérité où l'amoureux se perde et se retrouve, de la « négativité » pour faire

## ⊙ THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

possible l'existence de l'Autre, parce que « l'éros arrache le sujet du soi-même et l'attire vers l'Autre » (Han, 2014: 129). La jeune fille sait se défendre contre les « assauts » continus de l'adolescent et lui permet des caresses plus ou moins innocentes, des explorations audacieuses sur son corps délicat, mais elle éloigne fermement la main passionnelle qui désire davantage. Cette jeune fille devient le fruit interdit, elle est la promesse de l'acquisition du bonheur par amour. Le corps fragile de la petite Chilienne a des courbes prometteuses qui incitent l'imagination de l'adolescent, car il « pressentit d'une manière indéfinie Durga, la déesse des fêtes orgiaques et en même temps « l'Inaccessible », elle, la Prostituée et la Mère, qui est aussi la Vierge, l'Inviolable, l'Inépuisable » (Evola, 1994: 253). Ce personnage féminin rappelle un autre, célèbre et controversé dans la littérature du XXe siècle, Lolita du Vladimir Nabokov. Humbert Humbert, le bourreau-victime, la nomme « l'unique, le fatale démon », « la fille-page », « l'enfante-démon, l'enfante charmante et fourbe » (Nabokov, 2011: 17, 19, 20) pour justifier l'attraction irrésistible et fatale exercée dans son âme par une enfante qui n'est pas encore consciente de sa féminité. Cette inconscience devient la source du naturel de la jeune fille qui n'est pas encore la prisonnière de la coquetterie féminine. Lolita reste un enfant malgré le souplice sexuel de son « père », pendant que Lily est une femme enfermée dans un corps d'enfant. Lolita est la victime d'un adulte accablé par une faiblesse qui lui donne de la dépendance et qui le déshumanise, mais Lily deviendra la victime de son plan de conquérir les hommes, la richesse et le destin même.

### **La camarade Arlette – une déesse de l'amour**

L'apparition suivante de la « jeune fille imprudente » se produit à Paris, dans l'hypostase de la militante recrutée par MIR pour être déléguée en Cuba. Malgré les années passées, Ricardo, maintenant traducteur et résident à Paris, reconnaît la petite chilienne, parce qu'il remarque « cette malice [...] quelque chose d'audacieux, de spontané et de provocateur qui apparaissent dans son attitude impertinente, sur la poitrine et sur le visage insolent, avec le pied légèrement resté en arrière, avec le fond bombé et avec un regard un peu ironique, en déroutant l'interlocuteur, qui ne savait pas si elle parlait sérieusement ou si elle blague » (Llosa, 2011: 27). Elle n'a pas une beauté ravissante, mais les traits physiques sont délicats et fragiles, destinés à inspirer un amour protecteur: « Elle était mignonne, les mains et les pieds petits, et les cheveux noirs maintenant et non plus blonds, serrés dans une bande, en lui atteignant les épaules. Et ce miel brûlé de ses pupilles! » (Llosa, 2011: 27). L'opposition évidente entre l'allure physique et l'attitude

audacieuse est surprenante à cette femme guerrière, une vraie amazone du XXe siècle qui ne recourt à la mutilation intentionnelle des seins, dont les armes ne sont plus l'épée, la lance ou l'arc, mais la féminité. Même si l'étymologie du mots envoie à l'idée de la mutilation, je considère que ni même les amazones d'autrefois n'auraient renoncé à l'„avantage” d'une poitrine attractive exposée aux yeux avides des hommes – des vrais adversaires, plus puissants en combat – en tenant compte que cet « accessoire » pourrait compenser la force physique supérieure de ceux-ci. Ensuite, je ne considère pas que ces femmes guerrières, puissantes mais quand même féminines, auraient pu haïr tellement les hommes qu'elles acceptent se transformer même dans l'objet de leur haine. Plutôt, j'approuve le point de vue de madame Adriana Babeți, présenté dans l'étude *Les amazones. Une histoire*, d'après lequel le monde grec « civilisé », où la loi des hommes gouvernait sur les femmes, a exilé à la périphérie de leur espace et même de la féminité ces femmes uniques et non-conformistes qui ont osé s'opposer aux hommes et à leur lois.

À la fin des dix journées passées ensemble, Ricardo comprend que la camarade Arlette n'est pas intéressée à la révolution, mais elle contemple avec d'avidité les boulevards, les arbres, la foule, comme si tout son âme voudrait s'unir avec cela. La jeune fille va exprimer fortement le désir de rester à Paris, mais la seule solution est le mariage, pour lequel Ricardo n'est pas décidé. Le jeune homme est visiblement choqué, il hésite, ainsi que, plus tard, son « blocage » va être puni et nommé lâcheté par la femme. Le rapprochement intime entre les deux jeunes se produit grâce aux assauts successifs de Ricardo qui la caresse et l'embrasse sans trouver aucune résistance, mais aussi sans recevoir une réponse affective ou érotique: « [...] elle s'abandonnait aux embrasses avec indifférence et, bien sûr, elle n'ouvrait jamais la bouche pour que je puisse lui siroter la salive. Et son corps paraît une stalactite » (Llosa, 2011: 30). C'est l'image de la féminité frigide, qui n'aime pas, mais se laisse adorée, immobile du point de vue physique, incapable de vivre une émotion - ou qui ne veut pas vivre l'émotion – elle reste lucide, toujours dans l'état de veille: « Elle est restée calme, passive, résignée devant ces effusions, comme une reine devant les omages d'un vassal, jusqu'au moment où, enfin, elle m'a éloigné à cause de la direction audacieuse de mes mains » (Llosa, 2011: 31). Le long de leur relation, la « jeune fille sauvage » a montré son affection pour Ricardo par l'intermède d'un seul geste qu'elle va répéter pendant les autres rencontres: celui de glisser la main dans les cheveux, en les ébouriffant. C'est un geste plutôt maternel qu'érotique, et à la première fois, Ricardo a l'impression que le geste est similaire à celui fait par une maîtresse

## ⊙ THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

affectueuse qui caresse son caniche. L'air absent affiché pendant les moments intimes quand ils font d'amour poursuivra l'amoureux qui se demande si la manque d'affectivité de cette femme est la conséquence de son comportement ou est son moyen d'être. Plus tard, dans la scène érotique d'avant la séparation d'entre Ricardo et madame Arnoux, les rapports entre eux sont tout comme dans une relation entre la maîtresse et son esclave et non pas comme dans une relation amoureuse: « Pendant la douche faite ensemble, elle m'avait laissé la savonner et l'essuyer et, en temps que je restais sur le lit, elle m'avait permis la regarder s'habiller, se peigner et s'arranger. Moi même, j'avais lui mis les souliers aux pieds, en lui embrassant les doigts, l'un après l'autre » (Llossa, 2011: 70).

Cette Lily-Arlette n'est pas une jeune fille chaste et innocente, et elle possède une arme plus dangereuse, parce qu'elle n'est pas hypocrite ou artificielle, mais, au contraire, tous ses gestes sont naturels, élémentaires, presque élémentels comme la mère nature: « L'apparente opposition de la femme n'est pas destinée à inhiber l'activité sexuelle de l'homme, mais au contraire, d'intensifier celle de tous les deux. La passivité n'est pas réelle, mais apparente, [...]. Une immense énergie existe derrière cette passivité, une préoccupation toute concentrée au but proposé » (Evola, 1994: 255). Elle est sincère jusqu'à la brutalité, parce qu'elle ne lui dit pas « je t'aime », même si elle aurait pu obtenir la garantie de rester à Paris.

Pourtant, Ricardo reste un esclave amoureux lucide qui remarque le moyen affecté de parler de cette jeune fille simple, et qui a la capacité d'ironie et d'auto-ironie. Il remarque sa stupidité, sa folie amoureuse de « gosse » qui le détermine à commettre des imprudences et des gestes non pas méritoires pour sa vanité masculine. Aux yeux de ses amis, la jeune fille n'est pas qui-sait-quoi; pour consoler son ami qui avait appris que la fille était dans une relation intime avec un grand leader communiste en Cuba, Paul la nomme « cette chétive, fade et insignifiante ». La petite Arlette est en même temps false mais sincère, coquette, mais pas hypocrite – un mélange de qualités et de défauts, de contrastes qui coexistent en harmonie dans une personnalité complexe, qui la rendent énigmatique et irrésistible aux yeux de Ricardo.

### **Une madame Arnoux du XXe siècle et une autre „éducation sentimentale”**

Sans dissimuler ses intentions, l'auteur superpose l'image de la moderne madame Arnoux du XXe siècle au portrait du personnage féminin central du roman *L'éducation sentimentale*, écrit par Gustave Flaubert. Fraîche, belle et élégante, la jeune fille réapparaît dans la vie

de Ricardo. La prospérité financière apporte les avantages mondaines du maquillage et de la mode. Le maquillage devient un masque destiné à dissimuler le vrai soi: « C'était elle, mais on devait faire un grand effort pour reconnaître la camarade Arlette sur le visage bien maquillé, avec les lèvres rouges, avec des sourcils pincés, avec des cils soyeux et arqués qu'ombravaient ses yeux volages, que le crayon noir faisait sembler plus grands et plus profonds, et aussi dans les doigts longs qui paraissaient sortis de la manucure » (Llosa, 2011: 49). Comme son prédécesseur français dans *L'éducation sentimentale*, l'écrivain sud-américain utilise aussi « les belles descriptions » tant incriminées par Nathalie Sarraute qui sera critiquée pour le manque de vision sur la modernité du roman flaubertien. L'« image » initiale de madame Arnoux surprise par le jeune Frédéric, une surenchère de l'image stéréotype de la femme romantique, se reflète dans la description de l'apparition de madame Arnoux du roman *Les folies d'une jeune fille sauvage*. Si Flaubert veut surprendre pour la première fois « l'impression que le monde laisse dans une conscience concrète, les images contradictoires que cette conscience fait sur ce monde » (Mavrodin, 1976: 9), Llosa lève le voile de l'illusion et du virtuel et décante le stéréotype du réel, l'apparence de l'essentiel. Pour compléter la démarche comparatiste, dans le roman flaubertien, madame Arnoux représente l'idéal pour le jeune homme rêveur, qui a une perception profondément déformée sur la femme aimée, pendant que Ricardo voit aussi l'image que la réalité cachée. Quand la femme vient pour s'offrir à lui, Frédéric refuse pour maintenir pure l'image de son idéal; cependant, Ricardo cherche l'idéal dans la chair et les embrassements de la femme aimée.

Le changement est radical, et non pas frappant, parce que la femme utilise les nouvelles armes féminines de conquête offertes par la société moderne: dans la guerre des sexes, l'amazone renonce aux armes meurtrières pour d'autres d'autant plus puissantes par leur aspect inoffensif. Cette apparition élégante est identifiée à un manéquin de Vogue, comparaison en même temps admirative, pour la beauté mise en valeur de bon goût, et ironique à l'adresse des femmes qui se dépersonnalisent à cause du désir d'être modernes. Cette madame Arnoux de Llosa est l'une des féministes de l'époque moderne qui luttent contre les hommes, en annulant leur féminité? Non, elle a compris que la féminité mise en valeur est une arme et un moyen aussi pour « arracher » le succès dans l'univers gouverné par les hommes. Cette Lily-Arlette-madame Arnoux représente l'évolution de la petite fille, vierge, pure, mais consciente de tout ce qu'elle veut de la vie, à la jeune fille maladroite, impatiente d'échapper de la pauvreté, jusqu'à la



## ⊙ THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

femme séduisante et voluptueuse, une vraie exposante de la société moderne où elle vit, qui utilise l'entier arsenal offert par la nature, enrichi par la science pour devenir « la femme fatale » – au moins pour le pauvre monsieur Arnoux et pour Ricardo. Son corps attrayant, la voix douce, mielleuse avec des nuances spéciales ont un effet hypnotique pour les sens du jeune homme. De ce point de vue, elle devient une Calypso moderne, une sirène sortie des eaux d'Océanos (n'oublion pas qu'elle est la fille d'Archimède, qui écoute la mer et dont la mer est soumise): « En contemplant ses lèvres accusées et sensuelles, enivré par la musique de sa voix, j'étais possédé par un désir fou de l'embrasser » (Llosa, 2011: 51). Toutefois, dans l'hypostase de la parisienne, les lèvres charnues et séduisantes semblent être le plus sensuel élément physique par l'intermédiaire duquel l'amoureux reçoit la promesse d'une prochaine rencontre passionnée. Dans une autre scène, le jeune homme confesse, ému et passionné du désir: « je lui baisais les mains et je cherchais sa bouche, tout fou d'amour et de désir » (Llosa, 2011: 73). L'amour pour elle est une sorte de possession, parce qu'il n'existe que pour elle, pour l'adorer et pour souffrir dans son absence. Ricardo se trouve dans l'hypostase de l'amoureux de la poésie écrite par Nichita Stănescu, *Une jeune lionne, l'amour* qui, « mordu de son visage » par la sauvage et l'impitoyable créature, sent comme la main n'écoute plus de sa volonté, elle ne reconnaît plus les parties « mordues » de son corps, mais, au contraire, elle ne veut que « glisser inconsciemment / sur un désert en toute splendeur / où une lionne cuivre / passe lentement / avec des mouvements roués / encore un temps / et encore un temps » (Stănescu, 2013: 189). Ailleurs, enivré du parfum du corps de la femme, Ricardo se trouve dans un état similaire à la perte du soi: « Je reniflais avidement le parfum de son corps et la désirais tant que je pouvais à peine respirer » (Llosa, 2011: 63). Avec la vue, l'odeur jouent un rôle décisif dans le processus de tomber amoureux que Julius Evola nomme „empoisonnement fluide des amoureux. Dans l'Antiquité on croyait, et même aujourd'hui chez quelques populations primitives, que le fluide d'une personne pénètre une autre si puissamment qu'il imprègne non seulement le corps, mais aussi les vêtements” (Evola, 1994: 67). Le jeune est „imprégné” par le parfum de sa bien-aimée, il est charmé par la présence féminine et sent le désir physique et émotionnel de dissoudre la distance imposée aussi par les frontières des corps que par les conventions sociales. Sans avoir lu ce roman, Jack London offre la meilleure explication pour l'état de béatitude, d'« intoxication érotique » de Ricardo: « l'atmosphère délicate émanée par le sexe féminin dont nous ne sommes pas conscients le moment où nous y sommes immergés; quand elle nous manque, nous sentons dans notre existence

un vide de plus en plus grand et nous sommes tourmentés d'une aspiration vague vers quelque chose tant peu définie qu'elle reste inexpliquée » (Evola, 1994: 99). Ce « quelque chose tant peu défini » dont London parle est l'attraction continue et totale de Ricardo pour cette mystérieuse « jeune fille sauvage » qui représente, d'après les *Upanishads*, « seulement de la lumière, seulement de l'immortalité » (Evola, 1994: 87).

Les expressions « fou d'amour », « j'ai tombé follement amoureux » seront utilisés par le personnage narrateur chaque rencontre avec la « jeune fille imprudente », parce que l'écrivain insiste sur la force de fascination que la femme peut avoir sur un homme et il met en évidence l'aspect magique, magnétique de l'amour, qui est attraction et contamination avec le bien-aimé, qui coule dans les veines avec le sang. Au Moyen Age, les femmes ont été accusées de sorcellerie justement pour cette raison, pour leur force d'attraction et pour la faiblesse de l'homme en leur présence, car « *fascinum* était justement le terme utilisé autrefois pour une sorte de sorcellerie ou de sortilège » (Evola, 1994: 59). Dans les vers de la poésie *Amour tardif*, Tudor Arghezi surprend aussi l'aspect atypique, « anormal » de l'amour: « Souvent affolé, le sentiment d'amour / les solitaires étrangers les rende ensemble ». L'amour de Ricardo n'est pas alimenté par une potion magique, mais, au contraire, ses sentiments apparaissent, le consomment et renaissent plus vifs, plus intenses avec chaque apparition de « la jeune fille méchante ». Pour Tristan et Isolde, « le vin de l'amour a la force du destin » (Bodiştean, 2013: 68), et pour le héros de Mario Vargas Llosa, la femme apporte et maintient la magie dans sa vie, l'amour pour une seule et même femme en étant son destin. Dans la *Métaphysique du sexe*, Julius Evola réalise une incursion parmi les théories sur l'amour qui ont circulé pendant les grandes époques historiques et évoque les connaissances antiques sur *tsi*, un fluide d'énergie qui circule entre *yin* et *yang*, c'est-à-dire « œil (it. *malocchio*), parce qu'en essence il actionne par l'intermède de l'œil et du regard » (Evola, 1994: 59). Comme l'amoureux diagnostiqué « charmé » par l'érudit de la Renaissance, Ricardo reste follement épris de « la jeune fille sauvage » pour toujours, quel que soient les années passées ou quel que soit la distance qui les sépare, parce qu'il porte l'essence de cette femme partout dans son sang, dans son cœur.

Le jeune homme trouve continuellement des justifications pour le comportement cruel de sa bien-aimée, il se sent émotionné pour son passé malheureux et s'imagine un futur commun, en temps que « la Péruvienne à mille faces » s'enfuit rapidement quand leur relation devient plus domestique. L'association des épithètes « méchante » et « à

## ⊙ THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

mille faces » dans le portrait de la jeune fille envoie vers l'une des hypostases négatives de la femme, créée par la filière religieuse. La femme est male parce qu'elle a participé au dialogue avec Satan et ainsi a facilité la chute d'Adam et de la sienne, d'ici la causerie et la bavarderie stérile des femmes, en comparaison avec la fonction dénomminative du langage d'Adam qui a nommé les animaux. La femme devient démonique, une Lilith, qui refuse à se soumettre aussi à la volonté divine qu'à l'autorité adamique et elle devient la rebelle, l'infidèle, celle qui existe au-delà de la grâce divine, parce que « le scénario de la chute implique justement le détournement d'Eve, la *bonne* femme, vers la fornication et désobéissance, d'après le modèle de Lilith, la *méchante* femme. Sur cette branche, la femme devient le serpent-même, dont la sexualité est – au-delà de toute dénégation – obligatoirement fatale » (Ursa, 2012: 72). D'autre point de vue, pendant l'acte sexuel, la femme « absorbe » le fluide d'énergie de l'homme dont elle s'en nourrit, en temps qu'il reste drainé, d'où l'image de « vagina dentata » ou de « la femme dévorante insatiable, tigresse, religieuse (araignée), vampire et vampe » (Cournut, 2007: 56). La féminité qui consomme insatiable les biens matériels et spirituels de l'homme qui n'a pas « les attributs de la fertilité, de la femme qui donne naissance » (Ursa, 2012: 78) s'inscrit dans une autre typologie féminine créée dans l'imaginaire masculin, la femme pandorienne. D'après le psychologue français, les hommes ont crainte de femmes à cause de la forte attraction qu'ils sentent, attraction qui soumet leur volonté, qui les rend vulnérables à leurs yeux, d'où les réactions misogynes à travers l'histoire qui ont été suivies par la restriction de leurs libertés sociales et ainsi de leur puissance. Chez Ricardo, on peut observer la même attraction irrésistible, la même force de fascination de la sexualité féminine, dont la puissance est si grande qu'elle est considérée « mauvaise ».

Comme la nomme Ricardo, elle est la « guerrière », l'amazone, la non-conformiste qui n'est pas contente avec le peu offert par la vie, comme il fait, pour sa grande insatisfaction: « Tu es un bon homme, mais tu as un terrible défaut: ta manque d'ambition. Tu es content avec tout ce que tu as obtenu, n'est ce pas? Mais ça ne signifie rien, mon bon garçon. C'est pour ça que je ne pourrais pas être ta femme. Moi, je ne serai jamais contente avec ce que j'ai obtenu. Je voudrai toujours davantage » (Llosa, 2011: 71). L'opposition totale entre deux façons de penser, entre deux environnements de vie d'où ils proviennent provoque fatalement en même temps l'attraction et le rejet. D'ici l'effet sur leur relation troublée qui sera une longue chaîne de tromperies et de déceptions, de passions et d'abandons. Une sorte de fatalité semble caractériser la pensée du jeune homme: « J'étais sûr que je l'aimerais

toujours également pour mon bonheur que pour mon malheur » et il conclut décidé: « Je la désirais, l'aimais, je ne pouvais pas vivre sans elle. Je l'ai supplié de quitter monsieur Arnoux et de venir vivre avec moi, parce que je vais gagner beaucoup d'argent, je la gâterai, je vais lui supporter tous les caprices, je vais... » (Llosa, 2011: 70). En plein siècle XX, Ricardo et la « jeune fille sauvage » ramènent en premier plan le pair du Moyen Age, le chevalier et la Dame du Cœur: lui, soumis, l'esclave de la volonté suprême de sa bien-aimée, éternellement amoureux, elle, froide, l'enveloppant dans les filets de ses charmes, mais toujours loin et inaccessible. Cette considération est soutenue aussi par le fait que le jeune homme a plusieurs fois le statut d'amant, tous les deux ont une relation clandestine, d'adultère, à l'exception d'une courte période quand il sent les plaisirs et les tortures de la relation intime. La demande de quitter son mari complète l'image du chevalier qui conjure la maîtresse de son âme d'être tant bienveillante et de l'accepter. Aussi comme Lancelot qui renonce à la côté héroïque et attend un geste d'attention de la part de sa Dame du Cœur, Ricardo renonce à son orgueil pour conquérir la femme aimée.

#### **Le bovarysme et l'anti-bovarysme de « la fille méchante »**

I. Constantinescu commence son étude sur Emma Bovary avec une remarque frappante, qui m'est rendu pensif, en réévaluant la perspective sur ce personnage féminin de la littérature universelle: « Je conteste le titre du roman. Emma n'est pas, n'a jamais été *Madame Bovary* » (Constantinescu, 1975: 201). Cette opinion s'appuie sur la définition même du bovarysme offerte par Jules de Gaultier, « la puissance accordée à l'homme de ce concevoir un autre » (Gaultier, 1993: 10), caractéristique remarquée aussi dans le comportement des enfants, d'où l'innocence, l'absence d'égoïsme et la vision utopique sur la vie similaire à celle de Don Quichotte. À l'opinion du chercheur roumain, le bovarysme de Don Quichotte et le quichotisme d'Emma Bovary sont des axiomes et aucun ne renonce à sa folie jusqu'au dernier moment. Emma est « un Don Juan-femme » (Constantinescu, 1975: 202), un séducteur, qui « sent le besoin de séduire, qui a la force de séduction et vit la déception de la séduction » (Constantinescu, 1975: 202). Elle est une innocente qui rêve les yeux ouverts au bonheur, à l'accomplissement érotique, à une vie luxueuse et pleine de satisfactions, en ignorant la réalité. La jeune fille imprudente de Llosa est aussi une innocente qui rêve conquérir le destin, qu'elle va être puissante et riche en escroquant les hommes, loin de l'amour authentique. Elle est aussi un séducteur qui planifie froidement le moyen de subjuguier la victime pour la quitter au moment où elle atteindra son

## ⊙ THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

but, mais elle tombera victime à un autre « séducteur », Fukuda, qui va écraser l'essence de sa force intérieure. Le mystère l'environne et Ricardo est surpris: est-ce qu'elle fréquentait vraiment l'élite cosmopolite parisienne ou toutes ces histoires n'étaient que « des délires de mégalomanie et de snobisme » (Llosa, 2011: 61). Ces « délires » peuvent être plausibles dans le contexte de l'enfance marquée par des privations et en tenant compte que la plupart de la vie de la petite chilienne se passe dans son imagination – une autre caractéristique commune avec le personnage féminin flaubertien mentionné. Mais la jeune fille « folle » n'est pas utopique et au moins innocente, à l'exception des moments de vulnérabilité. Tous les deux ne sont pas contentes avec leur destin et, inquiètes et téméraires, initient des assauts répétés sur la vie pour lui arracher le succès, le bonheur. Comme les personnages de l'Antiquité grecque, la lutte avec le destin apporte la dimension tragique dans leur existence marquée par le *hybris* – comme Marin Preda dirait dans le roman autobiographique *La vie comme un butin*: on peut arracher les succès au destin implacable, mais il reste la peur que cette réussite apportera une tragédie. La modalité de se rapporter à la mort est différente pour les deux héroïnes: Emma veut vivre, aime la vie, mais la mort est la dernière « scène » où elle offre une dernière image, de la tragédienne, tandis que la « jeune fille sauvage » trouve le sens de la vie, met fin aux « folies » et trouve le bonheur par l'intermède de l'amour à proximité de la mort, par la mort. Pour le personnage flaubertien la mort produit une dernière désillusion, en temps que la héroïne de Llosa, comme une compensation tardive, offre une dernière chance au bovarysme d'échapper à ses propres limites.

Après un siècle, les deux romans présentent une perspective inédite pour les rapports sociaux et intimes de la femme avec le mari, parce que monsieur Bovary et Ricardo prouvent des qualités domestiques et complaisance, tandis que leurs femmes sont toujours inquiètes, elles n'attendent pas le bonheur, mais, au contraire, s'élancent comme des courageuses amazones dans la recherche et dans la conquête. L'utopie est plus puissante pour Emma qui ne peut plus distinguer entre la fiction et la réalité et elle va mourir sans savoir que le seul homme qui l'avait sincèrement aimé a été l'ennuyeux monsieur Bovary; « la jeune fille méchante » acceptera que seulement le « bon garçon » lui avait offert le bonheur. Mario Vargas Llosa trouve qu'une certaine promiscuité est obligatoire pour le profil d'un personnage réussi et cette « qualité » peut être identifiée aux personnages féminins présentés dans cet essai: madame Arnoux de Llosa cherche la richesse par l'intermède de l'argent des hommes et madame Bovary apporte la pauvreté pour sa famille à cause d'une folie mégalomane. En soi-même, Ricardo réalise aussi que

son désir de vivre à Paris avec cette femme n'est que le signe de la médiocrité. Mais la vie de tous les jours est simple et médiocre et le héroïque, le tragique, le grotesque et le sublime se cachent derrière les gestes banales. Un paradoxe unit les deux amoureux de Llosa: Ricardo veut une vie tranquille (près d'une femme inquiète?!) dans la ville de ses rêves avec la femme rêvée, en temps que la jeune fille-femme-amazone-maîtresse désire l'aventure, l'argent, l'opulence et la puissance. D'après Denis de Rougemont, le bonheur est une illusion dans l'espace banal du mariage, parce que la passion est exclue: « Ou de l'ennui résigné, ou de la passion: voilà le dilemme que la conception moderne sur l'amour introduit dans notre vie » (Rougemont, 1987: 320). Emma est accablée de cet ennui de la vie provinciale et d'un mariage conventionnel dont elle a espéré tant; madame Arnoux prévoit les limites étouffantes de la vie dans l'espace matrimonial: « Je me suffoque ici, disait elle en jetant un œil autour. Ces deux petites chambres sont une prison et je ne les supporte plus. Je connais ma limite. Cette routine et cette médiocrité me tuent. Et je ne veux pas que ma vie entière soit comme ça. Tu n'en es pas intéressé, tu en es content, et tant mieux pour toi. Mais moi, je ne suis pas comme toi, je ne sais pas être contente de peu. J'ai essayé, tu as très bien vu que j'aie essayé. Je ne peux pas. Je ne vais pas passer toute ma vie avec toi par pitié. Pardonne-moi que je te parle tant sincèrement. Il est mieux de savoir la vérité et de l'accepter » (Llosa, 2011: 309).

Mais ces mots semblent être prononcés par Emma Bovary, une madame Bovary du XXe siècle, qui a le courage de défier son mari, sans reproches, mais dans une confession restée indicible il y a un siècle. Dans une étude narratologique où il souligne la modernité de Flaubert, l'écrivain sud-américain a exprimé sans réserve l'admiration pour ce personnage flaubertien et aussi pour le roman homonyme: « Même si elle meurt jeune et la fin est terrible, Emma a eu moins le courage de s'accepter telle et vit des expériences profondes que les bourgeoises vertueuses de Yonville ne pourraient jamais soupçonner dans leur existence banale. Je jouis qu'Emma essaye vivre pleinement au lieu d'étouffer ses sentiments, qu'elle n'a aucun scrupule de confondre le dos avec le cœur et qu'elle peut croire que la lune existe seulement pour éclairer son alcôve » (Llosa, 2001: 27). Flaubert « apporte des éléments nouveaux, devenus à travers le temps, de véritables avantages pour les romans du XXe siècle » (Varga, 2011: 20), comme l'image de l'antihéros; après un siècle, Llosa « réhabilite » cette hypostase et l'antihéros redeviendra le héros en quête du destin, de l'amour, du bonheur. Dans *L'Iliade*, Achille était l'hypostase héroïque masculine à la recherche de la gloire et de l'immortalité, en temps que l'*Odyssée* sera l'histoire de l'homme qui refuse aussi la gloire que l'immortalité pour

## ⊙ THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

une vie banale avec son épouse et son fils au sein de la famille. Ulysse sera le premier antihéros de la littérature universelle, parce qu'il comprend l'inutilité de la démarche héroïque, la vanité illusoire de la gloire et accepte sa condition humaine, en embrassant les valeurs de la vie.

Par leur insatisfaction continue, par le désir de vivre une autre vie, Emma et l'héroïne de Llosa sont « amazones de l'absolu » (Constantinescu, 1975: 202). Le banale quotidien du XXe siècle d'après l'horrible guerre mondiale est pas similaire à la vie domestique du siècle précédent, quand la femme restait à la maison et attendait, en temps que l'homme choisissait aussi pour lui que pour elle. Dans le tumultueux siècle de la vitesse, l'homme cherche la tranquillité, la simplicité, l'amour et la vie dans les paradigmes du banal. Ricardo aussi cherche une vie accomplie dans l'espace tranquille du mariage, mais il aime une femme qui déteste le banal et la paix, une femme qui se métamorphose continuellement, qui ne cesse jamais de se réinventer. Mais, paradoxalement, ce trouble intérieur, cette recherche en soi-même et en dehors, cette inconstance la rendent intéressante et unique aux yeux de Ricardo qui l'aime justement pour ces qualités qui le rendent malheureux. Le seul lieu où elle ne peut pas dissimuler le vrai soi est le lit, et ici madame Arnoux, Arlette, madame Richardson ou Kuriko sont l'une et la même femme, calculée, froide, distante. Mais tous ces aspects sont sans importance pour le jeune homme attiré irrésistiblement de la beauté du corps de la femme et enivré par les sensations érotiques intenses expérimentée.

### **Érotisme et sensualité**

Les scènes érotiques sont explicites, mais pas vulgaires, la fragilité et la délicatesse du corps de la femme sont évoquées avec sensibilité par le personnage narrateur. L'amour devient un processus d'acceptation de l'autre, non pas seulement à l'hypostase d'une image parfaite, mais avec tous les fluides de son corps: « Sur l'abdomen creux, des petites veines bleuâtres traversaient la peau et je me sentais émotionné en imaginant le sang qu'y coulait doucement » (Llosa, 2011: 58). Les mots « pubis », « clitoris », « éjaculer » ne sont pas évités et, dans le contexte, ils ne provoquent pas la répulsion, mais, au contraire, ils renforcent l'illusion de l'existence réelle de ses personnages fictifs: « J'ai insisté beaucoup: mes lèvres collés sur son sexe étroit, en reniflant son touffe du pubis qui chatouillait mes narines, en léchant avidement et tendrement le petit clitoris, jusqu'au moment où je l'ai senti tremblante, excitée, l'abdomen et les pieds agités spasmodiquement » (Llosa, 2011: 58). L'amoureux vénère le corps de sa bien-aimée et aspire à la

dissolution totale, comme un mystique qui tombe dans l'extase de l'union totale avec l'amour divine. L'amour est sacré non pas seulement sous l'aspect transcendant, dans le plan métaphysique, mais aussi au niveau physique, parce que le corps est « le temple du Saint Esprit ». Ainsi, l'amour-passion de Ricardo pour la « jeune fille sauvage » devient une merveilleuse *Cantique des cantiques* de l'époque postmoderniste, chantée non pas par la femme comme dans le texte biblique, mais par l'homme. C'est lui qui attend la femme aimée, qui admire la perfection imparfaite de son corps, mais sera la femme qui « rachètera l'éros par *agápe* » (Bodiştean, 2013: 13) dans l'espace sacré du mariage, mais dans la présence purifiante de la maladie et de la mort.

Mario Vargas Llosa respecte et admire Flaubert pour son talent d'amener dans les pages de ses romans des personnages robustes par rapport à la personnalité, viables à travers le temps, des vrais types humains qui restent, au-delà du réalisme, réels, avec des passions et des désirs dévorants. Dans l'essai *La perpétuelle orgie - Flaubert et « Madame Bovary »*, l'écrivain sud-américain présente l'importance des scènes banales qui seulement suggèrent l'érotisme, qui, à cause de la censure du temps, communiquent sans les moyens descriptifs proprement dits, mais allusivement les rencontres érotiques d'Emma. Flaubert critique la technique descriptive utilisée par Lamartine pour crayonner dans un roman le portrait du personnage féminin, en accusant la pudicité hypocrite spécifique à leur contemporanéité. Flaubert remarque avec ironie : « Ils ne sont pas des êtres humains, ils sont seulement des mannequins. Que sont belles ces histoires d'amour où l'essentiel est entouré du mystère et tu ne sais pas à quoi t'attendre, quand la liaison sexuelle est systématiquement maintenue en ombre, comme le boire, le manger et l'uriner etc. Les préjugés m'agacent. Voilà un individu qui vit avec une femme qui l'aime et qu'il aime, et le désir n'apparaît jamais! Aucun nuage impur n'assombrit le lac bleuâtre! O, quelle hypocrisie! Comme il ferait beau s'il avait raconté l'histoire réelle! Mais la vérité a besoin des mâles plus velus que monsieur de Lamartine. Il est vraiment plus facile dessiner un ange qu'une femme: les ailles cachent la bosse » (Flaubert, 1985: 124).

Comme son maître, Llosa considère que ses personnages doivent être « réels », doivent vivre dans une réalité sociale et politique, et pour cette raison ils sont ancrés profondément dans les événements de leur époque: à Paris et alors ils respirent l'atmosphère effervescente de la culture parisienne, avec des cinémas, des théâtres et des expositions modernes, à Londres pour être au cœur du mouvement Hippy. Pour le même motif, les héros de Llosa vivent l'expérience de la sexualité avec



## ⊙ THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

intensité totale, ils goûtent la chair et les fluides de l'autre, en cherchant à élucider le mystère caché au-delà de l'épiderme:

Plusieurs fois j'ai réagit pareil quand j'avais lu quelque chose: l'omission d'une expérience sexuelle m'irrite tant que la réduction exclusive de la vie à l'expérience sexuelle (quoique la dernière situation me dérange moins que la première, comme je disais auparavant, parce qu'aux choses irréelles je préfère les choses concrètes). Je veux savoir si le héros sent le plaisir (et la héroïne aussi), et leur plaisir réciproque doit me contaminer moi aussi, pour que ces héros me paraissent crédibles. Dans la narration, la sexualité est l'un de plus délicats sujets et il est aussi difficile de l'aborder comme le politique. Comme dans les deux cas, aussi l'auteur que le lecteur se confrontent avec des précautions et des croyances puissantes, il est extrêmement difficile de mimer le naturel, de les „inventer” et de les donner autonomie: inévitablement, on a la tendance de décider pour ou contre une chose, d'argumenter quelque chose plutôt que la montrer. Ainsi que, après certains théologiens, beaucoup de gens arrivent à l'enfer par le sexe, et toujours par le sexe beaucoup de romans atteignent l'irréel (Llosa, 2001: 31).

### **... et le triangle amoureux**

Si traditionnellement on considère que l'amour suppose l'union entre deux âmes-sœurs pour vaincre la dualité de la condition humaine, ou, du point de vue psychanalyste, la libération « de sous la puissance du Un par l'apprentissage de la loi du Deux, en apprendre ainsi détruire le Un » (Cournut, 2007: 56), alors qu'est-ce que c'est le triangle amoureux? Quel est son rôle dans une histoire d'amour? Mario Vargas Llosa situe la relation érotique triangulaire sur une position privilégiée dans l'économie narrative de ses romans. Dans *La guerre de la fin du monde*, l'apocalypse d'un monde périmé amène aussi le crépuscule du couple traditionnel: le couple matrimonial conventionnel Jurema-Rufino est pulvérisé par le viol de Galileo Gall, l'étranger par excellence, mais cet événement malheureux va créer une opportunité à la femme de rencontrer le vrai amour par l'intermédiaire du journaliste myope – le couple formel sera remplacé par le couple réel parmi la triangulation érotique. Toujours dans ce roman le triangle formé entre Jurema-Pajeu-le journaliste myope met en évidence la possibilité de la femme de choisir: dans l'époque traditionaliste, Jurema a été mariée avec Rufino par son maître, le baron Cañabrava, tandis que « la fin du monde » lui apporte la chance de faire ses propres décisions. Le couple Estelle-le baron a été miné par l'attitude passive du mari et par l'introversion graduelle de Sebastiana; la femme qui a occupé tant d'espace dans le cœur de sa femme si aimée va être soumise brutalement par un viol qui va restaurer l'estime masculine sabotée. Dans *L'éloge de la belle-mère*, le triangle érotique met en lumière les vieilles préjugées en ce qui concerne l'innocence des enfants, la toxicité de certaines relations intimes, la malice gratuite. Le couple est atomisé ici par la sensualité excessive qui

domine la relation intime dont le « démoniaque » Alfoncito profite. Dans le roman *Les folies d'une jeune fille sauvage*, cette jeune fille aventureuse forme des couples formels avec des hommes qu'elle n'aime pas, mais elle vit la passion avec Ricardo, « l'éternel amoureux », charmé et éperdument enchaîné. Le triangle amoureux entretient toujours la passion, dans un jeu qui suppose l'attaque, la conquête et la disparition. Avec la Chilienne et ses maris, amants ou protecteurs, Ricardo est pris dans des relations bizarres, comiques et pourtant grotesques. Cette apparition fréquente du triangle amoureux dans l'œuvre de Llosa montre sa conviction sur les relations intimes qui ne sont ni linéaires, ni simples. Dans le troublant XXe siècle, la célèbre citation « parmi la dyade vers l'unité » s'est démonétisée et la nouvelle *métaphysique du sexe* deviendra « dès la dyade, parmi la trinité, vers l'unité », même si les personnages du roman ne connaissent pas le bonheur de l'unité, mais, au contraire, la solitude, comme Ricardo.

À l'intimité du triangle amoureux, au commencement, le troisième est un individu mystérieux, un commandant cubain, bronzé au soleil de l'océan, dont son existence ne provoque pas la jalousie au cœur de l'amant parce qu'il apparaît projeté sur un fond exotique éthérisé par la distance géographique. Mais, à Paris, avec l'apparition de madame Arnoux, le rival devient une présence concrète, qui, malgré l'érudition, près de son élégante et sa belle épouse, paraît plus petit et plus insignifiant. Le pauvre monsieur Arnoux devient sympathique à Ricardo et tous les deux seront liés d'amitié après la fuite de madame Arnoux avec les économies de son mari. Les relations érotiques triangulaires cachent une vérité ironique: Ricardo est le bien-aimé et en même temps l'amant de la « jeune fille folle », avec lequel elle trompe son mari, mais aussi le cocu, abandonné chaque fois. Il deviendra officiellement son époux et il sentira même dans cette hypostase la douleur de la séparation. Le désespoir est aussi puissant que le dégoût, mais la curiosité et l'intérêt pour « la Péruvienne aux mille faces » restent: « Comment s'appelait-elle maintenant? Quelle personnalité, quel nom, qu'elle histoire avait-elle adopté dans cette nouvelle étape de sa vie? » (Llosa, 2011: 75).

La force hypnotique de sa féminité a un effet paralysant pour les pauvres victimes masculines: sans savoir quelque chose du passé de sa femme, monsieur Arnoux lui donne son nom et les dates du conte bancaire secret de Suisse qu'elle va vider sans aucun scrupule. Dans la période passée Londres, le triangle érotique est restauré par la présence de monsieur Richardson, qui ne sera pas aussi naïf comme son prédécesseur, parce qu'il va sauver les richesses de « l'insatiable jeune fille ». L'égoïsme des riches rivalise à l'avidité des pauvres, et monsieur Richardson a éprouvé au passé une habileté diabolique de laisser pauvre

## ⊙ THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

son ex-femme, après un divorce scandaleux. L'auteur surprend la même dépendance financière des femmes qui restaient prisonnières dans un mariage malheureux et la même autorité masculine, qui s'impose dans le couple.

À l'hypostase de madame Richardson, elle est aussi belle, délicate et fragile, agile comme une panthère, sauvage et charmante, et le passage du temps la rendait plus désinvolte et plus confiante. Elle a la même attitude tolérante pour celui qui l'adore, comme une déesse pour son sujet – l'hypostase de la femme sophistiquée et simple en même temps, consciente de la force de sa féminité, la Grande Déesse, l'Inaccessible, la Vierge, parce que « le terme vierge a été utilisé dans l'Antiquité pour désigner non pas seulement la femme qui n'a pas eu encore des expériences sexuelles, mais aussi la femme célibataire, la jeune fille qui pourrait avoir des rapports avec l'homme, mais pas dans la qualité d'épouse, et qui refuse la liaison et la subordination intime » (Evola, 1994: 204). L'image de l'éternelle Vierge, non-consommée, est mieux surprise dans la remarque de Ricardo: « une adolescente de quarante et quelques années » (Llosa, 2011: 165). Malgré les autres relations avec les hommes, cette femme refuse toute soumission et échappe aux essais de Ricardo de l'« apprivoiser ». Elle est une Catarina shakespearienne qui ne sera pas « apprivoiser » qu'à la fin, sous la force de la maladie impitoyable, au seuil de la mort. Dans la pièce du dramaturge anglais, la terrible Catarina, confronte Petruccio aussi au front linguistique qu'au front érotique, et, par un hilare jeu de mots, elle se transforme « from a wild cat to a cat (d'un sauvage chat dans un chat commun / domestique) » (Ursa, 2012: 99).

### **La séductrice séduite et abandonnée**

Le triangle amoureux réalisé avec le japonais Fukuda met en évidence pour la première fois une femme incertaine, craintive, faible et même hystérique, par rapport à une personnalité masculine dominante, paralysante. Cet homme montre la même sincérité brutale et indifférente de Kuriko – le nouvel nom de la jeune fille –, il est son double, de sorte que chacun soit un Narcisse qui se reflète dans les eaux de l'âme de l'autre. Elle reconnaît le rapport psychologique établi entre le mystérieux japonais et elle-même: « Il ne m'aime pas. Et il n'aime personne. À cet égard, nous ressemblons. Mais il est plus dur et plus fort que moi ». Dans une autre confession, elle reconnaît craintive: « C'est une sorte de possession » (Llosa, 2011: 159). La reine toute puissante et dominante, la déesse qui tolérait avec de la supériorité indulgente l'amour de ses sujets-victimes n'est qu'une femme sans personnalité, effacée dans l'ombre de Fukuda.

L'hypostase de Kuriko met en évidence la femme-caméléon, parce que la nouvelle frisure accentue les traits orientaux qui la rendent tout comme une japonaise. Le comportement est différent pour surprendre la polarité psychologique de ce type féminin: tendre et passionnelle avec Ricardo pour l'attirer dans le grotesque scénario sexuel, soumise et humble dans la présence de Fukuda et furieuse, hystérique et méprisante quand la vérité est révélée. Les rapports établis entre « la jeune fille imprudente » et le japonais, entre cette femme et ses amants indiquent l'« ingrédient » qui « assaisonne » les relations interhumaines dans ce roman et généralement l'œuvre entière de Mario Vargas Llosa, le pouvoir – c'est-à-dire, le désir d'avoir le pouvoir sur le partenaire, sur une communauté. Avoir le pouvoir implique la soumission des autres à une volonté suzeraine et arracher le pouvoir de quelconque implique le renversement violent des pôles de domination. Les uns sont des victimes qui offrent le pouvoir, les autres en sont dépossédés, comme est la situation de cette pauvre « jeune fille folle »:

L'œuvre de Mario Vargas Llosa représente, au niveau narratif, une vaste exploration des mécanismes du pouvoir. Dans l'univers de sa création, le pouvoir est l'unique garantie de la survie sociale, la clé avec laquelle on peut arriver à détenir la suprématie dans un univers dominé par la loi de la violence. La soif de pouvoir n'apparaît pas seulement au niveau social ou politique, mais aussi dans les relations intimes des personnages, dans leurs sentiments et dans leurs passions dissimulées, dans les réactions qu'ils manifestent pendant certains moments, aussi que dans leurs ambitions ou désirs dont ils sont caractérisés (Cueto, 2012).

Le seul moment quand la femme « sauvage » et errante triangule les sentiments de Ricardo se déroule vers la fin de sa vie: fatigué et malade, il accepte d'être aimé par Marcella, une jeune artiste du XXe siècle, une intellectuelle modeste et passionnée de son art. Les deux femmes sont complètement différentes: la première avec l'air un peu ridicule de la suffisance, qui l'approche de l'image bovaryste, l'autre trop pratique et moins frivole, trop directe et sincère et moins sensuelle. La relation avec Marcella n'apporte l'amour-passion, mais une sorte de calme, de satisfaction dans l'âme blessée de l'homme, un amour-substitut, un pansement spirituel. Où il n'y a pas de passion et de folie, l'érotisme succombe et la sexualité devient ridicule, parce qu'« un grand amour signifie, avant tout, d'être conscient de la nostalgie fondamentale (littéralement: avoir mal du retour), qu'on essaie, passionnellement, satisfaire. Tout ce qu'on en penserait, il [l'amour – n.a.] suppose une sexualité puissante, une sensualité motrique capable d'assurer la communication, de lier et de transporter, suppose l'existence du éros démonique » (Lilar, 2008: 19).

### **La femme-enfante**

Après l'épisode japonais, la jeune imprudente réapparaît dans la vie de Ricardo dépossédée du pouvoir de la féminité fascinante érotique, humble, malade, toute seule et, surtout, épouvantée. Cette femme-caméléon qui a inspiré des sentiments si forts à ses amants, cette Calypso, l'hypostase féminine atteinte par la beauté éternelle, cette Circé, le pouvoir féminin absolu, magique et empoisonnante, ont disparues maintenant pour faire place à la féminité vulnérable, pénitente, d'Hélène de l'*Odyssee*. La peur devient elle aussi une maladie aussi puissante que le cancer qui lui dévore le corps: « La lumière, de couleur du miel brûlé, avait disparue dans ses yeux. Aussi la ruse et l'ironie » (Llosa, 2011: 204). Accablée par des attaques de panique répétées, la femme devient une ombre, toute dépendante à l'attention, à la générosité et à l'amour du jeune homme qu'elle a tant blessé. Généreux, loyal, altruiste et noble, Ricardo lui offre la protection, soin, mais aussi ses économies avec un emprunt bancaire pour le traitement dans un sanatorium. Il se résigne et accepte une foi de plus que l'imprudente jeune fille, qui le rend tant heureux en empoisonnant son cœur, qui lui donne de la vie et lui verse goutte à goutte la mort dans le sang, chaque rencontre suivie par la séparation, elle est son destin.

La promenade à deux dans le cimetière des chiens d'Asnières avait dévoilé un nouvel côté de la personnalité de cette mystérieuse femme, la sensibilité et la capacité de vivre sincèrement la joie d'un moment. La spontanéité la rend plus belle et plus jeune, comme « une adolescente et non pas comme une femme de trente ans » (Llosa, 2011: 66). Quelle différence entre la marquise d'Aiglemont, la *femme de trente ans* de Balzac, et cette femme volontaire, décidée de ne rater rien de la vie, qui goûte courageuse la coupe du destin. Prisonnière des mentalités de son siècle, la marquise reste une représentante de son temps, et elle n'a pas le courage d'aimer pleinement. La femme de trente ans du XIXe siècle français n'assume aucun risque pour être heureuse, et la femme de trente ans du XXe siècle risque toute sa vie pour conquérir son destin. La joie et la peur, des expériences authentiques, lui rendent l'innocence perdue quand la femme et la fillette, l'accomplissement de la féminité et la fragilité, coexistent.

La femme-enfante apparaît de nouveau après l'épisode sordide avec Fukuda, pendant sa convalescence et éloigne l'image spectrale de la malade dans les scènes de jeu avec Ylal. Quand elle donne un coup de main à Hélène au ménage, en bavardant et en plaisantant, elle crée l'illusion du couple, de la paire. La normalité n'est pas mise à l'index par l'écrivain s'il y existe de l'amour, mais seulement le conformisme matrimonial qui transforme deux individus en prisonniers d'un espace

désacralisé. À l'opinion de Llosa, l'amour sacralise n'importe quelle chute humaine, il restaure les âmes déchirés, purifie les raisons abruties par la violence et la douleur – tous ces aspects seront évidents surtout pour les couples insolites du roman *La guerre de la fin du monde*. Dans ces moments intimes, spécifiques au cadre familial, cette Dalile dangereuse devient enfantine et docile malgré les souffrances qui lui ont mutilé la chair et surtout l'âme. Elle est la seule qui réussit s'approcher du petit Ylal, qui ne parle pas même s'il fréquente l'école, pour l'aider à surmonter son traumatisme psychique. L'enfant caché dans l'âme de cette femme qui n'a pas connu la vraie enfance s'approche de l'enfant adopté par le couple français, qui a souffert de douleurs inconnues mais profondes qui lui ont mutilé même le cœur. C'est le commencement de la normalité du couple Ricardo – l'imprudente fille, un couple sans la menace du troisième, quand le jeune amoureux va connaître les délices de la vie en deux, avec la femme aimée. La femme-victime, effrayée par le démonique Fukuda, possédée par des attaques de panique et sans l'envie de vivre, disparaît peu à peu pour laisser place à une femme « charmante et audacieuse », « la guerrière » toujours contrôlée.

La « normalité » bourgeoise du couple conventionnel n'est pas agréée par cette femme aventureuse qui est attirée de nouveau du péril de la vie et essaie de quitter encore une fois « le bon garçon ». Après avoir tant sacrifié pour la sauver, il trouve un billet: « Je suis fatiguée de jouer la domestique bourgeoise, que tu aimerais que je sois. Je n'en suis pas et je n'en serai jamais [...] » (Llosa, 2011: 250). Le coup est senti profondément, au cœur de l'essence de son être, et Ricardo pense au suicide. Mais, il n'a pas l'inclinaison vers les gestes extrêmes comme les héros de Tolstoi, de Dostoïevski ou de Flaubert, qui ne transgressent pas le ridicule ou le tragique existentiel. Ricardo possède un insatiable appétit pour les situations où il se sent « stupide, ridicule, honteux », mais son admirable lucidité exorcise la douleur et le rend libre.

### **La femme-épouse**

Mais, pour la première fois, la femme toujours décidée de quitter l'espace conventionnel ne trouve pas la force de partir et elle accepte d'épouser le sauveur de sa vie. Elle l'avertit que le bonheur classique du mariage ne sera pas connu à Ricardo, parce ce que cette femme non-conformiste hait le conformisme: « Tu ne vivras jamais tranquillement avec moi, je t'en préviens. Parce que je ne veux pas que tu t'ennuies de moi, que tu t'habitues avec moi. Et même si nous nous marierons, pour résoudre mes actes officiels, je ne serai jamais ta femme. Je veux être toujours ton amante, ta chienne, ta pute. Comme dans cette nuit. Parce que seulement comme si tu seras toujours affolé du moi »

## ⊙ THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

(Llosa, 2011: 25). Mais l'hypostase d'épouse éloigne le féminin érotique, la femme sensuelle, passionnée est disparue, et malgré le temps passé ensemble, ils ne faisaient plus d'amour. Cet « éternel amoureux » vit un paradoxe: en qualité d'époux avec cette Kate « apprivoisée », Ricardo est content, mais pas heureux; autrefois, avec une femme sauvage, il était toujours blessé, mais heureux. Fatigué par la vie de couple fade, il voyage à Pérou où il connaît Archimède, le constructeur de digues, qui lui raconte l'histoire de la petite fille, Otylle, une autre possible identité de sa bien-aimée. La petite chilienne, une vraie image de l'« enfante-démon », est doublée par l'image de la jeune fille pauvre, privée de toutes les facilités des autres enfants, qui voudrait être acceptée par eux, mais qui était consciente de l'injuste barrière sociale.

Le motif du double est présent dans le portrait de cette femme si complexe, parce que l'écrivain refuse à son personnage la médiocrité de la vie et lui confère la liberté d'être toujours une autre. Madame Arnoux de Flaubert est conventionnelle parce qu'elle n'est qu'une image, belle et attractive, mais seulement une image; pour la marquise de Balzac, aux trente ans la vie est finie, toutes les opportunités sont épuisées, parce que la barrière de l'âge est la plus agressive de toutes pour une femme du XIXe siècle; Emma Bovary vit comme dans un rêve, un rêve créé consciemment par une imagination libératrice des préjugés et des contraintes sociales et elle meurt à l'âge quand l'héroïne balzacienne renonce à la vie et à l'amour. L'héroïne de Llosa ne renonce jamais d'être en quête de la vie et même au moment de la mort elle sera toujours vive par l'amour partagé avec Ricardo. En termes psychanalytiques, par le parcours errant de la vie, la « jeune fille imprudente » se trouve dans une recherche permanente du Soi, « le processus d'individuation » (Palmer, 1999: 214); pendant l'enfance et la jeunesse, elle veut conquérir le monde et imposer sa personnalité, pour qu'à la maturité elle s'intériorise plus pour se réunifier avec le Soi.

### **La fin**

Le dernier épisode de leur *love-story* se déroule sous le spectre de la maladie qui transforme le corps féminin attractif dans une épave, la « folle » et la femme sauvage devient soumise et docile. À la proximité de la mort, l'amour est plus fort que jamais, et la femme confesse: « Je t'ai cherché parce que je t'aime. Parce que j'ai besoin de toi. Parce que je ne peux vivre avec personne, sans toi. Même si tu as l'impression qu'il fait trop tard, maintenant je sais » (Llosa, 2011: 331). La douleur et la mort la rendent consciente sur la vraie valeur de la vie, l'amour. Pendant la deuxième partie de sa vie, elle descend dans son être et réconcilie le Moi avec le Soi. L'enfer existentiel est quitté pour exorciser les démons de

son propre cœur. Durga accepte enfin d'être soumise à la volonté de l'homme qui l'avait tant aimée, le triangle amoureux qui a entretenu vif le feu de la passion est éloigné par l'amour total. Dans la cendre du feu-passion, un amour purifié de douleur et d'incertitude, de jalousie et de mensonges renaît comme une superbe Phénix. Éros et Thanatos, les deux expériences totales, seront vécues par cette femme dans l'hypostase de l'Épouse avec celui qui a été toujours son amant, son époux, son partenaire, son ami. L'épouse, la féminité animée d'un amour décanté de tout érotisme dévorant, dissout les autres images de la féminité, la Vierge, l'Amante, la Prostituée, l'Amazone. L'« amazone de l'absolu » devient maintenant une vraie épouse divine – au sens attribué par Platon – et les deux amoureux forment un couple unit par une hiérogamie sainte, « un mariage au ciel ». Pour cette femme « l'amour peut être défini comme un Oui dit à la vie jusqu'à la mort » (Bataille, 1998: 5).

La maladie et l'amour, l'amour-maladie sont des thèmes présents dans la littérature universelle, parce que l'amour a été considérée une affection aussi physique que spirituelle. Dans la mentalité populaire roumaine, l'amour passion est plus une attaque démonique qu'une folie psychique; la jeune fille qui ressent les premiers frissons de l'amour-passion est visitée par un Volant fantastique qui se nourrit avec son énergie vitale, quelque fois jusqu'à la mort. Dans la poésie romantique roumaine, chez Ion Heliade Rădulescu et Mihai Eminescu, le mythe du Volant est traité d'une manière artistique originale. Par l'intermède du monologue adressé par la jeune Florica à sa mère, le premier poète mentionné décrit les « symptômes » physiques et émotionnelles de la maladie inconnue: des frissons de fièvre, des appels mystérieux qui viennent d'autre part, les veines des seins sont gonflés et douloureux et l'état émotionnel entièrement altéré. Pour Eminescu ce mythe spécifique roumain est un point de départ pour illustrer le thème romantique de l'amour d'une mortelle avec un immortel. Dans la littérature universelle, pour Boccace la maladie n'est qu'un prétexte livresque pour introduire les dix narrations moralisatrices, pour Gabriel Garcia Marques elle est le symbole de l'amour même, et pour Mario Vargas Llosa, elle devient la révélation de la vérité de la vie qui ne peut pas être vécue en absence de l'amour. Cette vérité fondamentale a été découverte aussi par Victor Petri, le personnage du roman *Le plus aimé des mortels* écrit par Marin Preda, qui, après une existence vécue sous le marquage de l'histoire implacable et de l'absurde, conclut d'une manière presque optimiste: « Si l'amour n'existe pas, rien n'existe ». La « maladie » de Ricardo est la passion pour une femme qui le détermine à vivre une vie sous le signe de l'amour; la maladie de cette imprudente femme a été la



## ⊙ THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

soif d'aventure, par laquelle elle s'est éloignée continuellement de son propre destin, en le niant et en cherchant un autre. La mort ne sépare pas les deux amoureux, mais, au contraire, elle les unit pour toujours et un dernier triangle érotique se démarque sans aucune connotation macabre, parce que la mort n'est pas l'*antagoniste*, mais le liant du couple.

Dans les pages du roman *Les folies d'une jeune fille sauvage*, Mario Vargas Llosa valorise son talent de « conteur » et dit un conte incroyable, fascinant, mais tant simple et authentique, sur un amour avec les dimensions d'un destin humain et sur la recherche, bien que synonyme à la perte, d'un destin meilleur. La femme qui pendant les siècles antérieurs était l'élément passif, celle qui attendait toujours que les événements se passent, en souffrant pour la stupidité des mentalités, elle crée maintenant son propre destin, même si elle en payera avec la vie. Par l'intermède de cette femme sauvage et aventureuse, Mario Vargas Llosa apporte un hommage à Emma Bovary qu'il déverrouille de tous les préjugés de son siècle et lui offre la liberté de choisir le destin, l'amour et le bonheur; à la femme de trente ans balzacienne qui est aussi libérée de la peur de vivre pleinement les sentiments à l'âge du fleurissement de la féminité; à madame Arnoux qui renonce à l'apparence de l'image sociale de la femme superficielle pour afficher une féminité authentique, errante, sauvage et souvent irréfléchie, mais puissante en qualité de maîtresse de son destin.

L'enfant-femme et la femme-enfant, le virginal altéré par une initiation plus précoce et l'initiée qui regagne l'innocence perdue par douleur et souffrance, la jeune fille méchante et errante, la femme sauvage et guerrière, la séductrice et la naïve, l'amante et l'épouse coexistent dans une seule femme, comme la femme baudelairienne qui est aussi « l'harpie » et « le vampire », « la femme fertile » et „ la femme stérile », « l'enfante », la « sœur », « la gitane rousse », « le serpent qui danse », « la fleur et le mal absolu » (Durand, 1998: 245). Tout comme les fleurs qui ne peuvent pas fleurir que du mal – après Baudelaire – le bonheur et la beauté ne peuvent pas apparaître qu'après les tribulations et les « égarements » de la recherche à l'inconnu.

### RÉFÉRENCES:

Babeți, Adriana, *Amazoanele. O poveste (Les amazones. Une histoire)*, Iași, Maison d'Édition Polirom, 2013.

Bataille, Georges, *Erotismul, (L'érotisme)*, traduction du français par Dan Petrescu, Bucarest, Maison d'Édition Nemira, 1998.

- Bodiștean, Florica, *Eroica și Erotica. Eseu despre imaginile feminității în eposul eroic (Le Héroïque et l'Érotique. Essai sur les images de la féminité dans l'épique héroïque)*, Bucarest, Maison d'Édition ProUniversitaria, 2013.
- Bodiștean, Florica, *Eseuri de literatură universală (de la Cântarea cântărilor la Doris Lessing) (Essais de littérature universelle (de La cantique des Cantiques à Doris Lessing))*, Cluj-Napoca, Maison d'Édition La Maison du Livre de Science, 2013.
- Constantinescu, Ion, *Moștenirea modernilor (L'héritage des modernes)*, Iași, Maison d'Édition Junimea, 1975.
- Cournut, Jean, *De ce se tem bărbații de femei? (Pourquoi les hommes ont peur des femmes?)*, traduction du français par Daniela A. Luca, Bucarest, Maison d'Édition Trois, 2007.
- Cueto, Alonso, *Romanele lui Mario Vargas Llosa. O teologie a puterii (Les romans de Mario Vargas Llosa. Une théologie du pouvoir)*, dans „L'Observateur culturel”, septembre 2012, nr. 641.
- Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză (Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse)*, traduction du français par Irina Bădescu, Bucarest, Maison d'Édition Nemira, 1998.
- Evola, Julius, *Metafizica sexului (La métaphysique du sexe)*, avec un essai introductif écrit par Fausto Antonini, traduction par Sorin Mărculescu, Bucarest, Maison d'Édition Humanitas, 1994.
- Flaubert, Gustave, *Correspondență (La correspondance)*, tome IV, traduction par Liliana Alexandrescu-Pavlovici, Bucarest, Maison d'Édition Univers, 1985.
- Han, Byung-Chul, *Agonia erosului și alte eseuri (L'agonie de l'éros et d'autres essais)*, traduction d'allemand par Viorica Nișcov, Avant-propos par Cătălin Cioabă, Bucarest, Maison d'Édition Humanitas, 2014.
- Lilar, Suzanne, *Cuplul (Le couple)*, traduction par Livia Iacob, Iași, Maison d'Édition de l'Institut Européen, 2008.
- Llosa, Mario Vargas, *Orgia perpetuă Flaubert și „Madame Bovary” (L'orgie perpétuelle: Flaubert et « Madame Bovary »)*, traduction par Luminița Voina-Răuț, Bucarest, Maison d'Édition ALLFA, 2001.
- Llosa, Mario Vargas, *Rătăcirile fetei nesăbuite (Les erreurs de la male jeune fille)*, traduction d'espagnole en roumain et notes par Luminița Voina-Răuț, Bucarest, Maison d'Édition Humanitas, 2011.
- Mavrodin, Irina, *Prefața la Educația sentimentală de Gustave Flaubert (Préface à l'Éducation sentimentale écrit par Gustave Flaubert)*, traduit par Lucia Demetriu, Bucarest, Maison d'Édition Univers, 1976.
- Nabokov, Vladimir, *Lolita (Lolita)*, traduction par Horia Florian Popescu, Iași, Maison d'Édition Polirom, 2011.
- Palmer, Michel, *Freud și Jung despre religie (Freud et Jung sur la religion)*, traduction, avant-préface et notes par dr. Leonard Gavrilu, Bucarest, Maison d'Édition IRI, 1999.
- Rougemont, Denis de, *Iubirea și occidentul (L'amour et l'occident)*, la traduction, les notes et les indices par Ioana Căndea-Marinescu, Préface par Virgil Căndea, Bucarest, Maison d'Édition Univers, 1987.

⊙ THEORY, HISTORY AND LITERARY CRITICISM

Stănescu, Nichita, *Integrala poeziei (L'œuvre poétique complète)*, Iași, Maison d'Édition Vasiliana '98, 2013.

Ursa, Mihaela, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă (Eroticon. Traité sur la fiction amoureuse)*, Bucarest, Maison d'Édition le Livre Roumain, 2012.

Varga, Dragoș, *În căutarea naratorului perfect (À la recherche du narrateur parfait)*, Préface écrite par Bogdan Crețu, Iași, Maison d'Édition de l'Institut Européen, 2011.

Voina-Răuț, Luminița, *Mario Vargas Llosa – Orgia perpetuă: Flaubert și „Madame Bovary” (Mario Vargas Llosa – L'orgie perpétuelle: Flaubert et « Madame Bovary »)*, dans « La Roumanie littéraire », nr. 38, 2000.