

LA CRISE DU SENS OU L'ELOGE DE LA FOLIE CONSERVATIONNISTE: *EL LOCO DE LOS BALCONES*, DE VARGAS LLOSA

Marc Morestin
Université Paul Valéry, Montpellier

RESUMEN

¿Qué hacer con las ruinas urbanas? Vargas Llosa proporciona materiales para reflexionar considerando la alegoría del neoconservacionismo urbanismo y la utopía de la anacronicidad. Unos esfuerzos tienden a fijar la historia en un estado idóneo, mientras que otros borran sus marcadores espaciales. El texto de la ciudad se enfrenta con otro post post-moderno para el que lo moderno no perdura sin el sentido de lo antiguo. Al plantear el estatuto de una cultura del desperdicio arquitectónico, se concluye que conservar el patrimonio es políticamente subversivo.

ABSTRACT

What can we do with urban ruins? Vargas Llosa proposes material for a reflection that shares the urban neoconservationism's allegory and the utopia of anachronism. Some efforts place history in an ideal condition while others efface spacial makers. The city's text affronts a post-post modern one in which the concepts of modern and ancient coexist. When it proposes a culture of architectonic waste, it finds that preserving the heritage is politically subversive.

El loco de los balcones (LB) se range sous la banale étiquette de *Teatro*. Il emprunte au genre le dialogue et les déplacements de personnages sur un espace modelé par des indications scéniques qui privilégient des éclairages et des ambiances, aux dépens de volumes figuratifs précis. Le seul accessoire théâtral retenu est une série de balcons, ceux du titre.

Teatro suppose que cette œuvre n'entend pas se poser le problème du genre théâtral auquel elle devrait se plier et se ranger. LB n'aspire pas à la complexité ni au classique effet de l'intrigue "qui avance et se développe". Au contraire, si l'on considère que la XVII^e (et dernière) *escena* met en jeu le Professeur Brunelli et un ivrogne anonyme, tout comme la I^o, on devra supposer que la fin du processus théâtral ramène à la situation de départ et que le seul dialogue humain finalement possible est celui de Brunelli et de l'ivrogne¹.

Ce serait supposer soit que LB dit un non-événement (les plans et projets de Brunelli ne rencontrent pas d'écho et lui reviennent en élucubration mentale, tels qu'il les a jetés en pâture à ses contemporains), soit qu'il renonce à raconter une histoire en exploitant des ressorts littéraires d'un autre type.

Considérons que ces deux hypothèses sont complémentaires. L'écriture théâtrale fait l'économie de portraits développés des personnages. En termes d'espace, la Lima représentée ici n'est que fragmentairement allusive : son peuple est absent et elle-même n'apparaît que sous des noms de rues rapportés à des maisons anciennes qui s'y trouvent, dotées d'un balcon colonial en bois, et que l'appétit des promoteurs voue à la destruction.

Seul un quartier déroge à la règle: le Rímac, désigné comme... *corazón de la vida virreynal en el siglo XVIII, es ahora un distrito popular, de viejas casa convertidas en tugurios y conventillos que parecen hormigueros (...) barrio forajido, ruinoso, mosquiento, promiscuo, muy vital. Berceau du criollismo y la mitología pasada de Lima*. Ce quartier n'est mis en relief que pour souligner son effacement de la ligne de temporalité contemporaine de cette *Lima de los años cincuenta*, unique détail chronologique dont nous disposons². Repère suffisamment vague et éloigné de la date d'écriture de *LB* (1992) pour interdire de décrypter paresseusement une simple critique de l'urbanisation des capitales latinoaméricaines, inconsidérée dans les années 60, et ravageusement hystérique dans les années 80.

Cette interdiction n'empêchera aucune imprécation contre le développementalisme ni contre le "néo"-libéralisme de ces mêmes années. Elle n'interdira pas non plus de trouver dans *LB* l'allusion à la faillite technologique à éviter l'exclusion sociale, et sa propension à générer un type de croissance qui engendre l'aggravation d'un sous-développement qui à son tour agresse l'environnement (Jean Claude Lévy)³. Mais en tendant à l'allégorie, *LB* aspire à n'être décodable qu'avec ce qu'il faut d'atemporalité pour préserver sa portée significative générale.

Déarrassée d'informations jugées littérairement non pertinentes, l'histoire minimaliste de *LB* se ramène donc à une allégorie du néo-conservatisme urbain et à l'utopie d'anachronisme qu'elle est supposée comporter. Nous chercherons en quels termes elle se présente et ce qu'elle prétend signifier.

Cette exploration devrait passer par ce que la théatralité met en avant: des relations entre des personnages archétypiques et contrastés, frustrés dans leur communication inaboutie.

Brunelli

Il ne peut être considéré sur le même pied que ses adversaires et que ses comparses car il vient d'ailleurs et d'un autre temps. Visuellement, il se distingue par son âge avancé et un costume *a la manera de otros tiempos* (10). Au Pérou depuis 40 ans, il n'est que résident temporaire et vit de cours d'histoire de l'art. Originaire de Florence, il semble ne pas s'en détacher totalement; il vante la pinacothèque des Offices (29), et Savonarole (58) pour son hérésie. Son patronyme est dérivé-suggéré (?) de Brunelleschi, architecte florentin du XV^e, célèbre pour sa façon novatrice de dominer l'espace. S'il se signale pour grimper aux murs avec aisance et se percher sur les balcons anciens en bois, c'est dans le jugement des autres qu'il gagne ses titres de folie et par une pulsion suicidaire qui l'accompagne tout au long de l'œuvre, suspendue à un interminable inchoatif.

Célèbre, la presse locale le désigne par ce qu'atteste le titre: *el loco de los balcones* (23, 36, 91). Sournoise commodité réductrice qui permet à Lima, aux liméniens et aux péruviens d'ignorer les sagaces imprécations qu'il leur lance. Il est d'usage de ne pas répondre aux fous. Ce que *LB* se garde de juger très avisé.

Ses contemporains le considèrent de façons diverses : *romántico* et non pas *idealista* (Cánepa, 24), *lúcido* et *cuerto* (1^o version de sa fille Ileana, 36), *fanático* et doté d'une échelle de valeurs pervertie (Huamani, 58-59), vivant dans la *fantasía* et l'*ilusión* aux dépens de sa fille chargée de réaliser ses rêves (2^o version d'Ileana, 65, 99). Un homme qui vit par procuration grâce à sa fille qu'il retient prisonnière des balcons qu'elle feint d'aimer en se convainquant qu'elle n'aime pas Huamani, l'indien qui n'aime pas que l'on aime les balcons... Une relation de désamour qui ne fait pas sens.

Sans terre et amoureux de l'Histoire, Brunelli s'affronte durement avec son opposé: des maîtres de l'espace (promoteurs immobiliers, Directeur du Patrimoine) qui détestent l'Histoire et en détruisent les marques. Mais c'est anecdotique, le personnage n'est complet que dans sa relation exceptionnelle avec des acteurs uniques: des balcons en bois d'époque coloniale qu'il sauve des destructions des promoteurs et accumule dans son *cimetière*.

Manuel Pereira voit dans ce trait de Brunelli une cleptomane archéologique typique de l'Amérique latine, notamment identifiable à Cuba⁴.

Brunelli et les balcons

“Qui se ressemble...”. Doit-on se fier au dicton pour dire des balcons -comme de Brunelli- qu'ils sont originaires d'ailleurs (divers pays et civilisations sont énumérés, 13, 54, 58) et se sont péruanisés et liménisés jusqu'à entrer dans un texte péruvien de référence: un *himno*? Texte qui contient ce que sa nature exige: une vertu d'identification et de ralliement propre à mobiliser derrière Brunelli les *cruzados*, volontaires réputés *extravagantes* et investis par lui d'un rôle de conservateurs-restaurateurs des balcons et de pourfendeurs des *urbanicides* et des *historicides* (qui les laissent détruire) (49 et passim). Si nous comparons ce dont l'hymne est porteur avec ce que signifie la presse, les balcons ont un contenu constant de sacralité patriotique et d'appartenance -même déniée- au patrimoine national.

A l'inverse, Brunelli est cantonné à l'anecdotique et à l'éphémère des journaux qui condescendent à rapporter les manifestations qu'il organise. Il n'existe que métaphoriquement sur le papier, tandis que les balcons gagnent une existence nationale-sacralisée dans les cœurs qui s'époumonnent. Le prix de sa survie physique (le suicide qui -symboliquement- n'est jamais concrétisé) est inversement proportionnel à l'estime qu'on lui porte. Les balcons subissent un processus opposé. Ils meurent pour entrer dans une forme de littérature patriotique.

Si *LB* est de la littérature, c'est qu'il textualise un double processus symétriquement articulé: 1) de lecture du texte de la ville de Lima par Brunelli (texte qui se dissout) et 2) d'écriture d'un texte post - post-moderne⁵ qui proclame que le moderne ne peut vivre sans le sens de l'ancien.

Voilà le cadre dans lequel Brunelli s'attache à donner vie et consistance aux balcons qui meurent et disparaissent. Pour les sauver de la destruction, il les charge d'un discours anthropomorphisant supposé attiser le remords et la culpabilité nationale dans les âmes péruviennes qui les abandonnent à leur sort, sans percevoir que c'est trahir leurs ancêtres (17) et l'histoire nationale (de 2 à 4 siècles) dont ils sont les médiums (14). Les balcons reçoivent la vie après la mort (*resurrección*) et, empreints de nobles et beaux sentiments, ils méritent qu'on

les approche avec subtilité et sensibilité (14-16). Pour résumer, les balcons sont *¡Un cofre de tesoros! ¡Un arca de maravillas! ¡De enseñanzas, de sugerencias, de reminiscencias y perfumes históricos!* (36).

Mais il leur manque la parole et seul Brunelli peut potentialiser ce dont ils sont investis. Démiurge des balcons qu'il met en valeur et qui lui sont un faire-valoir, il y grimpe, s'y perche et y prêche.

C'est dans ce mouvement ascensionnel que prend son sens l'opération de sauvetage de Brunelli. Il ne peut s'agir d'une simple action de restauration archéologique. Le fou prend de la hauteur sur un accessoire d'architecture dont la présence et le surplomb expriment -depuis l'époque coloniale- une domination seigneuriale (un privilège de classe) et le pouvoir de surveiller (et donc de punir). Notons que certains de ces balcons sont pourvus de jalousie: voir sans être vu certes, mais aussi cacher les femmes tout en stimulant les envies.

Le balcon est *en el aire cerca de las nubes* (24), comme Brunelli (33) mais pas du tout comme ses adversaires résolus: l'indien Huamani se définit *con los pies puestos sobre la tierra* (102).

Le balcon est une synecdoque valorisante de la ville (G. de Humboldt a défini Lima comme *la ciudad de los balcones*) à laquelle il donne *un sello de distinción y originalidad entre todas las ciudades del mundo* (23). Excroissance parcellaire d'elle-même, du haut de laquelle on lui parle. L'entreprise est risquée car l'appel au sursaut conservateur national qui lui est lancé depuis le balcon-tribune convertit celui-ci en balcon-gibet. C'est d'un balcon que Brunelli pense se suicider par pendaison. Secouer Lima de son aveuglement est une entreprise dont on ne sort pas vivant, ou pas avec toutes ses facultés. Ou bien, seul un mort en sursis et intellectuellement diminué peut se risquer à pareille entreprise.

Le pardon est accordé au fou, même si ce n'est qu'un sursis perpétuel mis à profit pour sauver d'autres balcons. Le suicide inconcrétisable -fil directeur de la totalité de *LB* - est une version monomaniaque du supplice de Prométhée. Se survivre pour une obsession qui ruine matériellement (Brunelli est le seul blanc qui vive dans le quartier pauvre du Rímac) et qui ronge mentalement en empêchant de concevoir le progrès urbain libérateur.

L'himno proclame que les balcons sont *historia, memoria et gloria* de la ville (47) qui elle, n'en a cure. Et pourtant Brunelli affirme qu'ils sont le passé le présent et le futur (52). On ne peut y renoncer sans abdiquer une part conséquente de son auto-représentation de péruvien et de liménien, d'où la nécessaire éclipse de la raison-raisonnante (petite-bourgeoise et productiviste), clé de la mémoire collective.

Dans un monde silencieux où l'on voudrait des repères, Brunelli introduit de droit au merveilleux que le savoir scientifique sait s'autoriser⁶. Dans une société à développement urbain dépourvu de sens, les efforts de Brunelli sont pathétiques parce qu'ils paraissent s'engager sur un contresens. Il sauve l'élément en bois du patrimoine colonial liménien alors qu'il consent à la destruction de ses maisons en pierre. En choisissant ce qui ne résiste ni aux parasites (*polillas*), ni à l'eau (*garúa*) ni au feu (les scènes XIV et XVI des incendies virtuel et réel), il privilégie le périssable sur le durable, le vivant végétal sur l'inerte minéral. Forme sublimée de l'impossible pari qui nourrit son utopie quotidienne. Plus que restaurer, Brunelli fabrique du sens là où celui-ci est en faillite. De fait, l'ensemble de l'opération de sauvetage s'inscrit dans une atmosphère magique et fantastique qui, restant inaccessible au sens commun, se pare d'une signification que le fou détient et entretient en dehors du sens commun.

Diego Cánepa, fils de l'ingénieur qui rase sans états-d'âme l'historique Lima, interprète *le cimetière des balcons* du Rímac comme *el escenario de un cuento de hadas (...) una ciudad de fantasmas, una pesadilla gótica* (31-32). Ce n'est pas fortuit, Diego est architecte, profession à la croisée de la technique constructionniste tenue à la rentabilité commerciale et des préoccupations esthétiques. Cette trouble dualité professionnelle le prédispose à comprendre l'interlope de raison et de déraison, de réalité et de fantasmagorie qui nourrit la mission de Brunelli. Plus encore parce que depuis son enfance il a la réputation d'être *nefelibata* (celui qui marche dans les nuages, 50). Ileana qui hypothèque sa vie sentimentale pour servir les desseins oniriques de son père est moins complaisante: cela n'est pas un conte de fées mais de sorcières.

Le magique et le fantastique participent des deux essences de réalité et d'ultra-réalité que les hommes y introduisent et dont ils recherchent le croisement qui donne l'éclat de signifiante qui manque à leurs vies. Brunelli n'est pas seulement un être fantasque; il a la supériorité dérangeante de l'inspiré qui ne voit de sens vrai qu'au delà des significations codées et conventionnelles de la ville. Apparemment rétrograde, Brunelli est en fait en avance car il prévoit que l'ancien récupéré servira de revalorisation au nouveau. Il règle un problème vieux comme les villes dans lesquelles l'histoire de la construction est parallèle à l'histoire de la destruction. Un seul problème se pose : que faire des ruines⁷ ? Les recycler ...

Nous disons que le sauvetage des balcons ne peut être une simple opération d'archéologie-conservatoire et que ceux-ci portent la marque inaltérable de leur altérabilité. L'effort porte sur de l'organique condamné à la putréfaction; le balcon est humain comme nul autre. Il est normal qu'il ait son cimetière et y attende la résurrection (69) de sa chair putride. C'est le sens de la scène XI (*La fantasía de los balcones*) où chaque balcon est doté d'un profil psychologique et d'une petite histoire dans les entrelacs font la grande⁸. Unités humaines, comme les hommes, il font et sont la ville. Monique Lefèvre écrit que "les villes ont de leurs histoires, fait l'Histoire. Elles ont proposé, imposé des modèles de vie. Elles ont hébergé, protégé, les civilisations, fraternisé avec les révolutions"⁹. Certains balcons de Brunelli ont connu les troubles civils de la période républicaine (70); ils ne sont pas tous les témoins respectables d'une histoire majestueusement oppressante et ordonnée. L'urbanité est clé et sens de la société humaine, passionnée et contradictoire, dont la ville est le réceptacle et le symbole.

Mais ce degré d'intelligence de la culture historique d'une communauté urbaine n'est pas à la portée du commun qui n'en fait pas l'effort. C'est le regard historique qui crée l'histoire-mémoire comme c'est l'histoire de l'art qui crée l'esthétique (Bernard Kalaora¹⁰). Si l'on prête attention à l'indication scénique (XII, p. 75): *vuelve la luz de la realidad*, il faut en déduire que la scène XI n'est intelligible qu'en dehors de cette lumière, ainsi seulement accessible à ceux qui portent en eux la lumière de l'esprit (ici, la culture urbanistique nationale des lettrés, eux aussi marginalisés).

En travaillant sur la politique de préservation du patrimoine à Mexico, Jérôme Monnet note que la forme manipule les formes de théâtralisation de la vie sociale afin "que la chose n'ait d'existence que dans l'image qui l'exhibe", la représentation se muant en "machine à fabriquer du respect et de la soumission, en un instrument qui produit une contrainte intériorisée"¹¹. L'architecte Christian de Potzamparc se place dans la même optique en affirmant que "l'architecture révèle une forme de l'inconscient du pouvoir. C'est une expression qui ne passe pas par le langage. A travers elle, le pouvoir se donne un corps, une forme tour à tour

acceptable, tyrannique, séductrice...”¹² Il ajoute au débat la polyvalence de la pulsion politique contenue dans l’image architecturale, complexe à révéler.

Avec l’audace qui n’est permise qu’aux fous, Brunelli dévoile la puissance de soumettre qu’a l’histoire nationale (le balcon sur lequel l’inquisiteur a signé l’arrêt de mort de cinq hérétiques ou celui qui a vu imposer la torture du silence aux novices cloîtrés; 70-1) représentée par des balcons auxquels les liméniens tournent le dos parce que leur histoire coloniale leur semble insupportable ou à tout le mieux inutile. Avec lui, l’esthétisme conservationniste de l’archéologue-historien brandit une valeur que la société bourgeoise est historiquement et dialectiquement réticente à lui consentir: le sens politiquement subversif de la conservation du patrimoine. Ordinairement, la ville se construit sur une décomposition des sous-villes qui l’ont précédée et qu’elle enfouit. Brunelli voudrait replaquer des vestiges de sous-villes pour en faire une “La ville”; projet qui ne paraît viable que dans son esprit, d’où l’effet de subversion. Alors que l’incendie du cimetière des balcons n’est pas encore un fait réel (parce que ce sont les journaux qui le rapportent et que ceux-ci ont dit que Brunelli est fou), l’Ingénieur Cánepa avec son esprit étroitement et tristement linéaire tient l’incendie pour une tragédie nationale (92). Il croit avoir compris les sentiments du professeur fantasque. C’est une erreur absolue et nullement paradoxale.

L’incendie du cimetière n’est réel et ne prend sa signification authentique que lorsqu’il est provoqué par celui-là-même qui l’avait fondé (Brunelli): *Los maté porque ésa era una muerte más digna para ellos que irse pudriendo, lentamente, ahora que no tendrán quien los cuide* (110). Il n’est pas accident malheureux mais suicide concerté délibérément.

Tant qu’il espérait convaincre Lima de son action c’est des effets de l’eau, agent permanent de la putréfaction du bois dans l’atmosphère humide de Lima (*la garúa*) que Brunelli préservait ses balcons. C’est par le feu, agent destructeur accidentel, imprévisible -et élément opposé de l’eau- qu’il provoque la mort du cimetière.

Cette coïncidence forcée des extrémités logiques qui s’excluent réciproquement sous forme de non-sens est au contraire saturée de sens. L’absurde -qui n’a rien d’idiot ni d’incohérent- acquiert tout son sens dans le suicide méthodiquement pensé, et dans le *sabotage* culturel délibéré et rationnel du cimetière des balcons (Brunelli). Il est imbécillité pure et non-sens dans le sabotage inconséquent du patrimoine culturel par Lima et ses promoteurs.

Assumer intelligemment son patrimoine (et sa sauvegarde) c’est y mettre ce qu’il faut de lucidité politique pour affronter le temps présent et de responsabilité civique pour maîtriser les schémas de développement de la ville au mieux des intérêts de ses habitants et de la nation (Lima est une capitale).

Sauver les balcons n’est pas une version au goût du jour de la fausse bonne conscience des marchands de béton. C’est la saine conscience subversive de ceux qui ne connaissent d’émotion vraie que non-marchande, placés devant une œuvre d’art comprise pour ce qu’elle signifie et non pour ce qu’elle vaut ni pour la valeur marchande dont elle empêcherait le surgissement (... *un bien. Un edificio de doce pisos, moderno e higiénico*; 25).

Après l’incendie du cimetière, les défections de ses croisés, et le départ de sa fille partie filer le parfait amour avec le *néphélibate* fils du promoteur aux bulldozers, Brunelli pressent qu’il ne saura plus éprouver l’effet subversif de sa conscience restaurationniste. Or son travail

ne saurait s'assimiler à l'effet de bonne conscience des bétonneurs. Il pense donc se donner la mort, une bonne fois pour toutes.

Il échoue parce que le balcon miteux auquel il se pend s'écroule et lui sauve la vie. Les balcons ne sont pas ingrats; pourquoi l'être avec eux ? Leur devant sa résurrection d'un absurde vide de sens, Brunelli reprend son bâton de pèlerin pour *seguir batallando* (...) *La cruzada rebrotará* (113-116). Il refera de l'absurde plein de sens. L'ivrogne, unique témoin de la scène et seul personnage non compromis avec Lima (*ville de merde qui a été très ingrate*, 17) sera son assistant. L'esprit du sauvetage des balcons est réitéré, dans la XVII^e scène comme il l'a été dans la I^e (service au pays, 17) et nulle part ailleurs : c'est un service public (115).

Lima est une *putain ingrate* (19) et le Pérou un pays où l'idéalisme n'a de place que pour le premier et le troisième âge (35). C'est un vieux fou et un ivrogne, -deux façons complémentaires d'expulser la raison pure et calculatrice- qui mèneront la guerre aux *faux modernistes* (...) *balconicides sans morale ni cœur* (51) qui y sévissent. Deux marginalités (intellectuelle et éthylique) se rejoignent pour replacer Lima sur son centre orbital : une histoire préservatrice d'un art qu'elle n'aurait jamais dû bouder.

La voie étroite de la folie historiciste

LB s'achève sur une victoire de Brunelli, mais c'est une victoire à la Pyrrhus. Vargas Llosa le confronte aux critiques de trois contradicteurs de valeur très inégale pour dire que le patrimonialisme national ne peut se passer d'envisager certains problèmes même s'il refuse de les résoudre. Il est difficile de donner des repères à une société qui n'en veut pas et ne les voit pas.

Si la question de fond est comment inclure l'héritage historique d'une communauté nationale à sa culture urbaine-sociétale quotidienne, il faut demander quel modèle de société intègre quel type d'héritage.

Un aperçu des trois contradicteurs de Brunelli et de leurs arguments et contestations -sans surprises- permet d'alimenter le débat. Tous trois sont conformes à leur rôle stéréotypé d'honorables "méchants" dotés de raison raisonnée.

L'Ingénieur Cánepa est un spéculateur sans culture ni morale (16). Il s'incruste dans la chronologie avec ses fils à plombs et pour lors est coupable de crime de lèse-culture (16, 20, 25). Pour son fils architecte, il est *Attila numéro un* (53, 62, 91), mais... *También quiere a Lima a su manera. Le horroriza verla tan arruinada y miserable. La quisiera próspera, limpia, flamante, llena de edificios modernos y avenidas relucientes* (53).

Cánepa intègre parfaitement ce que Jérôme Monnet appelle "la centralité urbaine à deux visages" du modèle hispano-américain. Dès qu'un centre devient historique, il provoque l'émergence d'un autre centre que l'on appelle moderne. Le premier incarne immobilisme et inadéquation au présent, tandis que le second capte les pulsions modernistes¹³.

Que reprocher à Cánepa si ce n'est d'être banalement pétri d'idéal marchand et de "développementalisme", sur arrière-fond tiers-mondisant ? Inculte avec application, un juste fils d'une introuvable Amérique latine, tendance Etats-Unis plutôt qu'Europe. Honnêtement stupide et béat de la caleulette, il compatit -dans les conditions que nous avons rapportées- au chagrin supposé de Brunelli après l'incendie du cimetière des balcons.

Il ne stimule guère le débat mais livre une échelle d'échange à méditer: 2 balcons coloniaux pour 12 étages d'immeuble moderne (25). De quoi alimenter la question du coût de la résorption de la pauvreté dans les pays post-indépendants.

Le *Doctor* Asdrúbal Quijano est d'un autre calibre. Vargas Llosa charge lourdement son portrait de traître culturel par excellence. Suspect, il l'est pleinement: intellectuel et fonctionnaire d'administration centrale. Directeur du Patrimoine Artistique et des Monuments Historiques, il est *Doctor doctor* (!) parce que titulaire d'un double doctorat en archéologie et en sciences sociales, ces titres universitaires ont un certain degré d'incompatibilité. D'un côté il est voué à la restructuration d'indices ténus et au conservatisme statique de l'Ancien. De l'autre, il baigne au contraire dans la mobilité et l'éphémère des mœurs et des pratiques sociales. Intellectuel et homme de pouvoir, il prétend porter les deux casquettes du créateur qui cherche et de l'exécutant sûr de lui et de son pouvoir.

L'ambigu équilibre entre ses deux fonctions n'est crédible que tant que l'on ignore ses tarifs. Mais Brunelli dénonce que *bien remunerado, autorizaría la demolición de la catedral de Lima* (26). Quintessence d'une véreuse ambigüité que le Professeur d'histoire de l'art ne pardonne pas, le qualifiant successivement de faussaire, d'historicide, d'usurpateur et d'imposteur (40-43).

En dépit d'apparences -trop caricaturales pour asseoir la crédibilité du personnage- Quijano est littérairement plus aléatoirement dérisoire que ses abus de pouvoir ne le font supposer. Prénommé (Asdrúbal) comme plusieurs généraux carthaginois qui tentèrent d'imposer à Rome la concurrence de la nouvelle Carthage, il pourrait finir aussi mal qu'eux. Son nom de famille n'est-il pas également celui du plus illustre des illusionnistes: Don Quichotte? La Nouvelle Lima -de béton et de plexiglass- serait alors vouée à la destruction, comme son illustre consœur africaine, au nom de lubies imprévisibles.

Moins attendu dans ce type de débat sur la conservation du patrimoine et à cause de cela plus hiératiquement symbolique, est le personnage de *Teófilo Huamani*. Pour lui aussi, Vargas Llosa a choisi une prédétermination scénique quelque peu appuyée. "Celui qui aime Dieu" et qui tire son gentilité de Huáman Poma de Ayala, auteur de la fameuse *Nueva crónica y buen gobierno*, opposant déclaré au régime d'exploitation des *encomiendas* au Pérou. Catholique aimant et para-hispanique constestataire, Huamani est un produit du syncrétisme colonial duquel il extrait le composant indien (87) et le privilégie pour se caractériser.

Comme Cánepa semblait reteinté par un obscur petit stage de la Fondation Carnegie, Huamani se projette mâtiné de mariateguisme. Il estime que Brunelli devrait se plier au "sens" de l'Histoire, car il ne convient pas de perturber la marche du *camarada Cronos*. Charmante façon d' "internationaliser" le patrimoine culturel grec et de... l'humanité ! Brunelli lui rend la politesse et s'émerveille de sa *certeza de tener a la Historia de su lado* (58). Hommage que beaucoup de leurs adversaires politiques auront rendu aux communistes.

Quelle approche marxiste des lubies de Brunelli a donc ce Huamani? Sa théorie du Grand Balcon est évidemment sociale et économique. Dialectiquement efficace, et exacte tant que les évidences pragmatiques du socialisme du réel ne l'aurent pas infirmée.

Il est absurde de sauver des balcons dans un pays où les gens meurent de faim, manquent d'éducation et de soins de santé. Il faut canaliser les énergies du peuple *dans le bon sens*, ... *no dilapidarlas en empresas de dudoso contenido ideológico. E incluso, estético* (86-90). Programme-manifeste d'orientation de la politique sociale.

En termes d'esthétique, il met en cause que les balcons restaurés ne sont que des imitations d'imitations et constituent un art parasitaire (86). Effectivement, Brunelli ne s'interroge pas sur la pertinence culturelle d'un conservationnisme non sélectif et a-critique. L'histoire qu'il ne définit pas est un mythe intangible et un dogme au contenu duquel il ne réfléchit pas. L'histoire de qui, pour qui? Il ignore que la maîtrise du savoir historique et sa manifestation monumentale-patrimoniale sont des enjeux éminemment politiques et polémiques.

J.J. Navarro Arisa observe que la question est de savoir si on conserve l'ancien ou l'apparence¹⁴. Cela suppose une réflexion anthropologique sur l'investissement mythico-magique que nous consentons ou nous obligeons à faire face au monument restauré-conservé. Dira-t-on qu'il n'y a dans le monument -comme dans l'eucharistie- que ce que la foi et la culture y déposent? Ce qui revient à poser la question du contenu et des processus de transmission de la culture historique d'une nation et du degré d'adhésion spontanée de la population à cette culture: "On sacralisera des lieux pour mieux en jouir et les interdire aux autres" (J. Monnet)¹⁵. Epineux problème, variable selon l'époque et l'accueil politique que le peuple fait à ses gouvernements successifs.

Si Vargas Llosa oppose Brunelli à des détracteurs (intellectuellement peu brillants) c'est à notre avis pour rappeler -en se gardant d'y répondre- le débat idéologique que comporte inévitablement la gestion du patrimoine.

Pourquoi les gouvernements occidentaux et péri-occidentaux défendent-ils simultanément aujourd'hui une gestion économique néo-libérale destructrice de l'homme et qui ne reconnaît que le rentabilisme marchand alors que simultanément ils insistent lourdement sur des politiques de conservation du patrimoine et de sauvegarde des cultures populaires, par essence investissement à perte et non rentable? A moins de transformer -qui s'en prive?- les lieux de souvenir et d'histoire en souks ("mails" pour les puristes) de consommation "culturelle" effrénée. On n'acceptera pas l'explication -usée jusqu'à la corde- de ce que la culture nationale compenserait la transculturation psycho-économique que subissent les individus. Par quelles perverses traverses? Quel chômeur victime d'une restructuration "mondialisante" vient-il soigner son ego (et nourrir les siens) en s'épanchant dans un quelconque musée-monument national rénové? J. Monnet constate qu'en Amérique latine l'éclatement bicéphale des centres urbains en centre "moderne" et centre "historique" correspond à une logique de ségrégation sociale et fonctionnelle qui affecte la ville entière en superposant une différenciation bipartite à la dichotomie centre-périphérie¹⁶. La modernité ne fréquente pas l'histoire mais il lui arrive de la sécréter. On notera à ce propos que Brunelli récupère les balcons au centre de Lima pour les emmener dans le quartier marginalisé du Rímac.

Sur le fond, Huamani ne se trompe pas. L'idéologie conservationniste a des cheminements pervers et répressifs. Elle s'approprie un passé pour en rejeter un autre ou pour éjecter du présent la "classe" d'intérêts contraire aux intérêts de la classe dominante. Après avoir sauvagement liquidé la profession de mineur, on classe des puits et des corons au patrimoine national. Des déchets, valeur culturelle? Qui l'a décidé? Qui a été consulté? Etrange estime pour les mineurs.

Huamani néglige la donnée de l'"infrastructure" culturelle. Il contrecarre Brunelli sans répondre à la question qu'il pose: pourquoi une nation peut-elle afficher une indifférence telle

qu'elle en vient à négliger son patrimoine culturel qui est -l'histoire l'atteste- la dernière bouée de salut national quand "le reste" est mal en point?

Vargas Llosa aura donc opposé à Brunelli trois institutions qui se regardent mutuellement en chiens de faïence. Successivement le Capital, l'Université annexée (cf. Gramsci), le Parti militant. Triade suffisamment tourneboullée par ses illusions et ses déconvenues pour que finalement Brunelli soit en sorte vainqueur. La folie utopique n'a pas d'âge ni d'horizon de profit ou de faisabilité; pas plus qu'elle n'est donneuse de leçon. Alors, au tribunal de l'Histoire et de l'illusion nationale, elle l'emporte au bénéfice du doute et -sur le fond- elle fait des envieux.

Le plan sur lequel Brunelli est défait est celui de la persuasion affective qu'il avait cru arracher à sa fille. La critique d'Ileana, non-institutionnelle et au contraire familiale, est définitive: *Esa Lima tuya ya no tiene salvación. Desapareció, murió. Sólo existe en tu fantasía* (103). En considérant l'analyse de Henri Galinié et de Manuel Royo¹⁷, on pourrait dire que Brunelli comprend imparfaitement que la ville étant un produit de la longue durée, elle éprouve des dilatations et contractions du tissu urbain qui supposent nécessairement la conservation et la destruction de bâtiments du passé. L'Espace est singulier et les différents espaces urbanisés se plient à une inévitable hiérarchie. La fossilisation de la ville ne peut être que parcellaire. La perception -inorganique, non analysée- de la ville par Brunelli est erronée parce que totalitaire : une Lima immo-difiée -si on pousse le raisonnement à son extrême absurde- devrait être la Lima du jour de sa fondation (ou de la veille...). Enfin, Brunelli ne se rend pas compte -autre paradoxe de l'absurde- qu'il se justifie professionnellement grâce aux travaux de démolition des promoteurs qu'il déteste. Ils lui fournissent des balcons et jusqu'à la légitimisation de son travail !

Les propos d'Ileana marquent que le parti-pris d'anachronisme de *LB* a voulu signaler un non-événement. Hors du temps, il n'y a pas d'événement historicisable ni de prise sur le réel. Il est à ce propos intéressant de noter que les VI premières *escenas* rassemblent les seuls titres de l'œuvre qui renvoient à une sémie de chronicité ou d'historicité patentes de l'histoire universelle (*balcón mudéjar*, *La Lima que se fue*, *Los cruzados*, *El despotismo ilustrado*).

Ces titres disparaissent après que Brunelli ait dénoncé le véreux Quijano (VI^e scène) et de la sorte exorcisé la prétention des Autorités à contrôler l'illusionnisme historicisant (à travers les "histoires officielles", les "célébrations-commémorations", et la notion-même de patrimoine culturel national et ses contenus), sans assumer les sarcasmes que Brunelli subit. Ils évoquent des époques où l'Espagne, la Chrétienté, puis les Philosophes ont nourri de fortes illusions sur leur capacité à infléchir le réel et à réussir des équilibres inter-culturels par symbiose ou par imposition militaire du droit du plus fort.

L'épreuve du feu de Brunelli qui s'ouvre après la tumultueuse entrevue avec le Directeur du Patrimoine a lieu au contraire dans le cadre d'achronisme qui a permis son succès moral d'utopie: *El éxito no decide la justicia de una causa* (100).

On n'échappe pas au temps, on n'échappera pas à la ville, à cette ville, à notre modernité. On ne peut que la laisser devenir un enfer ou rester une illusion féérique¹⁸.

Notas

1. Les citations renvoient à la pagination de l'édition de Seix Barral (Biblioteca Breve), Barcelona, 1993.
2. En l'occurrence, précédant les 17 *escenas*, c'est un texte en prose (p. 9), de genre littéraire indéterminé (ce n'est pas une didascalie, dont il ne prend pas la typographie italique), qui trace le cadre littéraire dans lequel se déroule la théâtralisation que propose Vargas Llosa.
3. "Concentration urbaine et désert rural"; in *Le Monde diplomatique* "Manière de voir", n° 13, octobre 1991.
4. "El balcón de la utopía"; in *El País*, 4-10-93, Madrid. "La cleptomanía arqueológica es una fiebre muy latinoamericana. En La Habana hay coleccionistas de capiteles, lo que no es raro en una ciudad que Carpentier llamó "de las columnas", del mismo modo que Humboldt bautizó a Lima "la ciudad de los balcones".
5. C'est à dire qui redonne du sens à la post-modernité qui fait du non-sens son sens.
6. Voir René Passet, "Exclusion sociale et faillite du sens". *Le Monde diplomatique* "Manière de voir". *Op.cit.*
7. Francisco Calvo Serraller. "Cómo arruinarse y seguir viviendo"; in *El País-Cultura*, "Ruinas", 1-11-93, pp. 2-3.
8. "Objets inanimés avez-vous donc une âme...?" L'homme a confié à l'art sa réflexion sur ce rêve fantasmatique. Citons les statues d'airain qui suent de l'Antiquité romaine, les *Contes* d'Andersen, *L'enfant et les sortilèges* de Ravel et de Colette, *La symphonie des jouets* de Haydn, *Casse-Noisettes* de Tchaïkovski, *Pinocchio* de Collodi, *Le sofa* de Crébillon, et tant d'autres. Que font de différent les visiteurs de musée et les collectionneurs de peinture qui s'informent des publics et propriétaires successifs qu'ont eu de "grandes" œuvres finalement laissées à la postérité? Brunelli est un fou bien académique. Lima ne veut pas l'entendre.
9. *Télérama-hors/série; L'art de la ville*. Février 1994.
10. "Fontainebleau, quand l'œil crée la forêt". in *Autrement; Hauts lieux, une quête de racines, de sacré, de symboles*. Série mutations, n° 115, mai 1990, pp 158-162.
11. Il s'appuie sur les travaux de Roger Chartier, "Le monde comme représentation", in *La ville et son double. La parabole de Mexico*. Paris, Nathan (Essais et Recherches), 1993.
12. "Les rues ne mènent plus à Rome"; in *L'art de la ville, Op cit*, p 91.
13. "Centres historiques et centres des affaires : la centralité urbaine". *Problèmes d'Amérique latine*, "La Ville et l'Amérique latine". PAL n° 14, 7/9-1994, La Documentation française, pp 83-101.
14. "Piedras viejas, cultura nueva". *El País-Cultura*, 1-11-93. A ce propos, pourquoi est-il d'usage de vilipender le Chateau du Parc Disney et de s'extasier devant la Cité de Carcassonne, garantie pur médiéval- XIX°? Je suggère que c'est parce que nous n'avons connu Carcassonne que sous l'aspect que lui a imposé Viollet-Leduc. Elle est de notre patrimoine, pas comme cité médiévale mais "comme ça", atemporalité "magique" [au sens maussien] qui justifie la folie de Brunelli et notre inconséquence intellectuelle. Logiquement, nous n'admettrions pas aujourd'hui que le Chateau de Montsegur soit remonté pierre à pierre à l'image de la Cité de Carcassonne, parce que nous l'avons toujours connu en ruines. Mais comparons: Montsegur est d'origine et à entrée-libre; Carcassonne est une falsification "culte" et à droit d'entrée payant; le Chateau-Disney est une supercherie (très) payante. Nous admirons les deux premiers et vouons le troisième aux gémonies. Notre réflexion a un goût d'inachevé.

15. *La ville et son double*, p. 106.
16. *Op cit*, in *Problèmes d'Amérique latine*, n° 14, 7/9-94.
17. "L'archéologie à la conquête de la ville". in *Autrement; Passés recomposés*. Série mutations, n° 150-151, janvier 1995, pp 254-261.
18. Guy Petitdemange. "Walter Benjamin, le flâneur éveillé". in *Télérama-hors/série; L'Art de la ville*, février 1994, p. 87.